



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART WOCHE 2015

22. JÄNNER – 1. FEBRUAR

ALMANACH

Mozartwoche

Konzerte
Wissenschaft
Museen



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART WOCHE 2015

22. JÄNNER – 1. FEBRUAR

ALMANACH

Konzerte
Wissenschaft
Museen

Mozartwoche

Marc Minkowski Künstlerischer Leiter Mozartwoche

Matthias Schulz Kfm. Geschäftsführer und Künstlerischer Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg

Die Stiftung Mozarteum Salzburg
dankt den Subventionsgebern

Land Salzburg
Stadt Salzburg
Salzburger Tourismus Förderungs Fonds

sowie allen Förderern, Mitgliedern und Spendern
für die finanzielle Unterstützung.



Partner in Education der Stiftung Mozarteum Salzburg

Kooperationspartner ORF / Club Ö1

Präsidium Stiftung Mozarteum Salzburg

Johannes Honsig-Erlenburg, Präsident – Johannes Graf von Moý, Vizepräsident – Friedrich Urban, Vizepräsident

Thomas Bodmer – Reinhart von Gutzeit

Stellvertretend für das Kuratorium: Erich Marx, Vorsitzender – Christoph Andexlinger, Stv. Vorsitzender

© 2015 Internationale Stiftung Mozarteum. Impressum Medien-Inhaber und Verleger: Internationale Stiftung Mozarteum. Gesamtverantwortung: Matthias Schulz, Kaufmännischer Geschäftsführer und Künstlerischer Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg. Referentin: Kaja Wiedemann. Mitarbeit Konzertplanung: Petra Hinterholzer-Leinhofer. Publikationen: Angelika Worseg. Redaktion und Bildauswahl: Geneviève Geffray. Redaktion der englischen Texte und Biographien: Elizabeth Mortimer. Satz und graphische Umsetzung: Danja Katzer, Angelika Worseg. Mitarbeit Lektorat: Johanna Senigl. Künstlerbiographien: Małgorzata Herbst. Künstlerfotos: Künstler und Agenturen. Bildbearbeitung: MEDIA DESIGN: RIZNER.at, Salzburg. Corporate Basisdesign: Linie 3. Inserate: Paul Dürnberger, Yvonne Schwarte. Druck: Roser. Redaktionsschluss: 2. Jänner 2015. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum.

5 Die Veranstaltungen der Mozartwoche 2015

12 Zur Mozartwoche 2015

16 **Ruhm, Pracht und Gestank. Salzburg, eine Hauptstadt der Pferde** (Hedwig Kainberger)

22 *Fame, Glory, Stench. Salzburg, capital city of horses*

25 Schuberts Symphonien

„Zaubertöne“, Schaffensphasen und Nummerierungsprobleme (Andrea Lindmayr-Brandl)

29 *Schubert's Symphonies. Phases of Creativity and Divergent Numbering*

32 **Zugleich erhabend und grenzenlos bewegend. Elliott Carter begegnet Wolfgang Amadé Mozart** (Therese Muxeneder)

37 *At once delightful and infinitely moving. Elliott Carter meets Wolfgang Amadé Mozart*

40 **Fortepiano der Mozart-Zeit oder Moderner Konzertflügel?** (Eva Badura-Skoda)

44 *Fortepiano from Mozart's Time or a Modern Grand?*

46 **Mozarts Instrumente. Die Sammlung historischer Musikanstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2015** (Ulrich Leisinger)

49 *Mozart's Instruments. The Salzburg Mozarteum Foundation's collection of historic musical instruments used in the concerts at the Mozart Week 2015*

51 Aufführungen und Veranstaltungen der Mozartwoche 2015

354 Autoren der Beiträge und Referenten

362 The Authors of the English Programme Notes

365 Mitwirkende der Mozartwoche 2015

396 *Artists Performing at the Mozart Week 2015*

414 Orchesterlisten

424 Die Stiftung Mozarteum Salzburg

428 Abbildungsnachweis

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt
ihren Partnern im **CIRCLE OF FRIENDS**

SENATOR PROF. DDR. HERBERT & RITA BATLINER

LGT BANK ÖSTERREICH

DR. THILO MANNHARDT


BANKHAUS SPANGLER

DO 22.01

14.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Round Table I mit Bartabas u. a.

18.30 Einführungsvortrag zu #01
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Felsenreitschule #01
BARTABAS „Davide penitente“
Bartabas, Pferde und Reiter der Académie
équestre de Versailles, Marc Minkowski,
Les Musiciens du Louvre Grenoble,
Salzburger Bachchor, Christiane Karg,
Marianne Crebassa, Stanislas de Barbeyrac

FR 23.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #02
Sinfonieorchester der Universität Mozarteum
Ainars Rubikis, Luisa Imorde, Richard Putz

14.00 Mozart-Wohnhaus, Autographentresor
Führung Mozart-Autographe

14.00 Einführungsvortrag zu #03
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Till Reininghaus, wissenschaftlicher
Mitarbeiter, Stiftung Mozarteum Salzburg

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #03
Mozarts Streichquartette I
Hagen Quartett

18.00 Einführungsvortrag zu #04
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Helga Lühning, Musikwissenschaftlerin, Bonn

19.00 Haus für Mozart #04
Franz Schubert ALFONSO UND ESTRELLA
Mozarteumorchester Salzburg, Salzburger
Bachchor, Antonello Manacorda, Mojca
Erdmann, Toby Spence, Markus Werba,
Michael Nagy, Alastair Miles, Benjamin
Hulett, Mayumi Sawada

SA 24.01

10.00 Felsenreitschule
BARTABAS IMROVISATION
Bartabas, Jérôme Pernoo, Le Caravage

10.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Radio Ö1 Klassik-Treffpunkt: Otto Brusatti
im Gespräch mit Christiane Karg u. a.

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #05
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #06
Mozarts Streichquartette II
Hagen Quartett

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 9

18.30 Künstlergespräch
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Marc Minkowski und Matthias Schulz im
Gespräch mit Wolfgang Schaufler

19.30 Gröes Festspielhaus #07
Wiener Philharmoniker, Nikolaus
Harnoncourt

SO 25.01

9.00 Messe Franziskanerkirche

10.00 Messe Dom

11.00 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #08
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff

15.00 Gröe Universitätsaula #09
Mozarts Klaviersonaten I
Fazil Say

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 9

18.30 Einführungsvortrag zu #10
Gröes Festspielhaus, Fördererlounge
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Felsenreitschule #10
Bartabas „Davide penitente“ siehe #01

MO 26.01

10.00 Mozart-Wohnhaus, Autographentresor
Führung Mozart-Autographe

11.00 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #11
Mitsuko Uchida

15.00 Gröe Universitätsaula #12
Mozarts Klaviersonaten II
Kristian Bezuidenhout

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 9

19.30 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #13
Camerata Salzburg, Juraj Valčuha,
Piotr Anderszewski

DI 27.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #14
Festakt zu Mozarts 259. Geburtstag
Verleihung der Goldenen Mozart-Medaille
an Mitsuko Uchida

14.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Round Table II mit Alfred Brendel u. a.

16.00 Gröe Universitätsaula
CUBAN MOZART RESIDENCE
Lyceum Mozartiano de La Habana, José
Antonio Méndez Padrón, Niurka González

15.00 Mozarts Geburtshaus #15
Midori Seiler, Jos van Immerseel

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 9

18.30 Einführungsvortrag zu #16
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter
der Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #16
Les Musiciens du Louvre Grenoble, Marc
Minkowski, Thibault Noally, Francesco Corti

22.30 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal
Nach(t)konzert
CUBAN MOZART RESIDENCE
Lyceum Mozartiano de La Habana, José
Antonio Méndez Padrón, Niurka González
Im Anschluss: CUBAN LOUNGE im
Wiener Saal

MI 28.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #17
Christiane Karg, Malcolm Martineau

14.00 Mozart-Wohnhaus, Autographentresor
Führung Mozart-Autographe

15.00 Gröe Universitätsaula #18
Mozarts Klaviersonaten III
Fazil Say

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 9

18.30 Künstlergespräch zu #19
Gröes Festspielhaus, Fördererlounge
Andrés Orozco-Estrada und Christoph
Konec im Gespräch mit Matthias Schulz

19.30 Gröes Festspielhaus #19
Wiener Philharmoniker, Andrés
Orozco-Estrada, Gautier Capuçon

DO 29.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #20
Pierre-Laurent Aimard, Mitglieder des
Chamber Orchestra of Europe

15.00 Gröe Universitätsaula #21
Mozarts Klaviersonaten IV
Kristian Bezuidenhout

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 10

18.30 Einführungsvortrag zu #22
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Rainer Lepuschitz, Musikpublizist,
Innsbruck

19.30 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #22
Mozarts Violinkonzerte
Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini,
Isabelle Faust

22.30 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #23
Nach(t)konzert
Dimitri Naiditch Trio

FR 30.01

10.00 Mozart-Wohnhaus, Autographentresor
Führung Mozart-Autographe

11.00 Stiftung Mozarteum, Gröer Saal #24
Mitsuko Uchida, Veronika Eberle,
Marie-Elisabeth Hecker

FILMPROGRAMM DER MOZARTWOCHE 2015

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #25

Mozarts Streichquartette III

Hagen Quartett

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 10

18.30 Einführungsvortrag zu #26
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Felsenreitschule #26
Bartabas „Davide penitente“ siehe #01

SA 31.01

10.00 Künstlergespräch zu #27
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Pierre-Laurent Aimard und Emmanuel
Pahud im Gespräch mit Matthias Schulz

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #27
Camerata Salzburg, Pablo Heras-Casado,
Emmanuel Pahud, Kerstin Avemo

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28
Mozarts Streichquartette IV
Hagen Quartett, Sabine Meyer

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #29
Claire Elizabeth Craig, Florian Birsak

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 10

18.30 Einführungsvortrag zu #30

Festspielhaus, Schüttkasten

Anja Morgenstern, wissenschaftliche
Mitarbeiterin, Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus #30

Wiener Philharmoniker, Thomas
Hengelbrock, Diana Damrau

SO 01.02

9.00 Messe Franziskanerkirche

10.00 Messe Dom

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #31
Chamber Orchestra of Europe,
Pierre-Laurent Aimard

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #32
Mozart Kinderorchester, Superar-Chor,
Marc Minkowski, Christoph Koncz,
Sunnyi Melles

18.30 Einführungsvortrag zu #33
Stiftung Mozarteum, Liedertafel
Walter Weidringer, Musikwissenschaftler, Wien

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #33
Insula orchestra, accentus, Laurence
Equilbey, Julie Fuchs, Marianne Crebassa,
Benjamin Hulett, Johannes Weisser

Mozart Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg

Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8, Halbstock

Beginn jeweils 15.00 Uhr, Eintritt frei

SAMSTAG, 24. JÄNNER

DON GIOVANNI KV 527

Musikfilm 1979. Regie: Joseph Losey

Chor und Orchester der Opéra national de Paris, Dirigent: Lorin Maazel
Mit Ruggero Raimondi (Don Giovanni), Edda Moser (Donna Anna),
Kiri Te Kanawa (Donna Elvira), José van Dam (Leporello),
Teresa Berganza (Zerlina) u. a.

SONNTAG, 25. JÄNNER

ELLIOTT CARTER – A LABYRINTH OF TIME

Dokumentation 2004. Regie: Frank Scheffer

MONTAG, 26. JÄNNER

FESTKONZERT ZUM 250. GEBURTSTAG MOZARTS

Mozartwoche 2006

Wiener Philharmoniker, Dirigent: Riccardo Muti
Mit Mitsuko Uchida (Klavier), Cecilia Bartoli (Mezzosopran),
Thomas Hampson (Bariton)

DIENSTAG, 27. JÄNNER

FAZIL SAY: ALLA TURCA

Dokumentation 2005. Regie: Gösta Courkamp

MITTWOCH, 28. JÄNNER

VOYAGE AUX INDES GALANTES

Versailles 2005. Académie du spectacle équestre, Regie: Bartabas

DONNERSTAG, 29. JÄNNER

MOZART: KLARINETTENQUINTETT A-DUR KV 581, STREICHQUARTETT D-MOLL KV 421
Mozartwoche 1998 und Mozartwoche 2000
Hagen Quartett, Sabine Meyer (Klarinette)

FREITAG, 30. JÄNNER

FRANZ SCHUBERT: ALFONSO UND ESTRELLA

Chamber Orchestra of Europe, Arnold Schoenberg Chor,
Dirigent: Nikolaus Harnoncourt
Mit Olaf Bär, Luba Orgónášová, Thomas Hampson, Alfred Muff u. a.
(Inszenierung: Brian Large. Theater an der Wien, 1997)

SAMSTAG, 31. JÄNNER

MOZART IN SALZBURG

Dokumentation 2006. Regie: Alexander Lück, Daniel Finkernagel

Eintritt frei

Einlass jeweils eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn (max. 50 Personen)

Information: Mozart Ton- und Filmsammlung, Tel: +43-662-88 34 54 81

VERANSTALTUNGSORTE

Großes Festspielhaus / Haus für Mozart / Felsenreitschule Hofstallgasse 1. Schüttkasten Herbert-von-Karajan-Platz 11a. **Große Universitätsaula** Max-Reinhardt-Platz (Festspielbezirk). **Mozarts Geburtshaus** Getreidegasse 9, 3. Stock. **Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung** Makartplatz 8, Halbstock. **Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal** Makartplatz 8, 1. Stock. **Stiftung Mozarteum, Großer Saal** Schwarzstraße 28. **Stiftung Mozarteum, Wiener Saal** Schwarzstraße 26, 1. Stock, **Stiftung Mozarteum, Liedertafel** Schwarzstraße 26, Hochparterre

FÜHRUNGEN IM AUTOGRAPHENTRESOR

Mozart-Wohnhaus Makartplatz 8, begrenzte Teilnehmerzahl (20 Personen), Treffpunkt an der Kassa im Mozart-Wohnhaus. Eintritt frei.

ROUND TABLES DER MOZARTWOCHE 2015

Moderation: Ulrich Leisinger
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Beginn jeweils 14.00 Uhr, Eintritt frei

DONNERSTAG, 22. JÄNNER

Round Table I

MOZART: „DAVIDE PENITENTE“ KV 469

Mit **Bartabas, Marc Minkowski, Irene Brandenburg, Ulrich Konrad**

Kaum ein „großes“ Werk Mozarts ist so wenig bekannt und erscheint uns so rätselhaft wie *Davide penitente*. Ganz anders im 18. und frühen 19. Jahrhundert, als *Davide penitente* seit den Konzerten der Wiener Tonkünstler-Societät im März 1785 in Europa zu den populärsten geistlichen Werken des Komponisten gehörte. Wie es zu dieser Verschiebung in der Wahrnehmung gekommen ist, soll im Gespräch zwischen Wissenschaftlern und Musikern erörtert werden. Hardly any other ‘great’ work from Mozart’s time in Vienna is as mysterious and little-known as *Davide penitente*. In the 18th and early 19th century, though, *Davide penitente* was one of the composer’s most popular religious works, thanks to the concerts given by the Viennese Tonkünstler Society in March of 1785. Academics and musicians engage in a discussion of how this change in perception arose and the significance that should be ascribed to the cantata.

DIENSTAG, 27. JÄNNER

Round Table II

MOZART UND FRANZ SCHUBERT

Mit **Alfred Brendel, Walther Dürr, Andrea Lindmayr-Brandl**

Während Mozart alle Gattungen der Musik mit gleichem Geschick bedient hat, ist Schubert nur auf wenigen Gebieten von Anfang an erfolgreich gewesen. Früh verstorben und von überschäumender Schaffensfreude – das scheinen die Gemeinsamkeiten zwischen Schubert und Mozart zu sein. Doch gibt es auch auf anderen Ebenen überraschende Übereinstimmungen, denen es im Gespräch nachzuspüren gilt: Von keinem anderen großen Komponisten sind ähnlich viele unvollendete Werke erhalten wie von Mozart und Schubert; für wenige Komponisten war die Ablenkung im Freundeskreis ein so wichtiger Faktor, der den Schaffensprozess beflogelte. While Mozart mastered every musical genre with equal skill, Schubert’s initial successes were confined to only a few areas. Both composers died young and both were bursting with creativity – beyond that Schubert and Mozart seem to have little in common, but no other great composer has left us so many unfinished works as Mozart and Schubert did, and few composers have found diversions among their circle of friends such as a wealth of inspiration.

Wer hätte gedacht, dass drei Jahre so rasch vergehen können? Als wir 2012 gemeinsam mit der Gestaltung der Mozartwoche begonnen haben, war es unser großer Wunsch, jeden Winter auch eine szenische Produktion zu realisieren – und damit diesem seit seiner Gründung vor mehr als einem halben Jahrhundert so vielseitigen Festival in seiner Gesamtheit gerecht zu werden.

Nach *Lucio Silla* (Marshall Pynkoski, 2013) sowie *Orfeo ed Euridice* (Ivan Alexandre, 2014) haben wir für die Mozartwoche 2015 die Kantate *Davide penitente* ausgewählt, die zum ersten Mal im März 1785 im Wiener Burgtheater gegeben wurde – ein wunderschönes Werk, dessen szenische Umsetzung wir einem einzigartigen Meister seines Faches anvertrauen: dem ‚Pferde-Choreographen‘ Bartabas und seinem Team der Académie équestre de Versailles. Die Kunst Bartabas‘ lässt sich kaum kategorisieren – Pferde, Menschen, Musik, Bewegung, Licht und Kostüme verbindet er zu poetischen Gesamtkunstwerken; im deutschsprachigen Raum bisher kaum zu erleben, könnte hingegen anderswo die Anerkennung kaum größer sein. In jüngerer Vergangenheit hat sich Bartabas mit Werken Strawinskys und Bachs intensiv auseinandergesetzt. Er wird in der Felsenreitschule jene Stars auf neue Art ins Rampenlicht stellen, für welche diese einzigartige Stätte vor über drei Jahrhunderten errichtet worden ist: die Pferde.

Alle Facetten Mozarts lassen sich, so sind wir überzeugt, erst erhellen, wenn sie von außen auf unterschiedliche Weise angestrahlt

werden. Durch solche Wechselwirkungen können wir das Zeitlose ebenso wie das Zeitgemäße begreifen und erleben. 2015 laden wir Sie ein, sich mit uns auf Mozart allumfassend in Verbindung mit Franz Schubert und Elliott Carter einzulassen.

Ganz im Sinne der von uns angestrebten Vielfalt werden sämtliche Symphonien von Franz Schubert, interpretiert von sieben unterschiedlichen Dirigenten, aufgeführt, die Einblicke in eine aufregende und durchaus von Brüchen gekennzeichnete Entwicklung ermöglichen. Doch auch der lange Zeit vernachlässigte Opernkomponist Schubert kommt zu seinem Recht: Mit einer konzertanten Aufführung von *Alfonso und Estrella*, einem Juwel mit besonders beeindruckenden lyrisch-dramatischen Vorzügen. Unter den Dirigenten finden Sie einige der wichtigsten Vertreter der jüngeren Generation wie Pablo Heras-Casado, Christoph Konez, Antonello Manacorda, Andrés Orozco-Estrada, Ainars Rubikis und Juraj Valčuha. Kammermusik, Lieder und Klavierwerke von Franz Schubert sind im Programm der Mozartwoche 2015 ebenfalls präsent.

Als Elliott Carter 2012 im Alter von 103 Jahren starb, stand längst außer Streit, dass der zweimal mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnete Komponist einer der wichtigsten Vertreter der Avantgarde war. Daniel Barenboim hat unmittelbar nach Carters Tod 2012 festgehalten, dieser habe „*die unterschiedlichsten Welten zusammengebracht*“, ohne sie zwangsläufig verbinden zu wollen. Einen Kompositionsauftrag konnte Carter für uns nicht mehr erfüllen, aber wir präsentieren unter anderem

seine beiden letzten Werke *Epigrams* und *Instances* – Beispiele für die unmittelbare Verständlichkeit der vielfältigen Tonsprache Elliott Carters, die von den großartigen Interpreten seiner Musik bei der Mozartwoche überaus geschätzt wird.

Die Wiener Philharmoniker, seit den Anfängen der Mozartwoche nirgendwo sonst so exklusiv mit Mozart-Repertoire zu erleben, greifen die wesentlichen Themen in drei großen Konzerten rund um Mozart, Schubert und Carter auf. 2015 werden sich einige Künstler auch wieder zyklischen Herausforderungen ‚in Sachen Mozart‘ stellen: Isabelle Faust spielt an einem Abend alle Violinkonzerte, das Hagen Quartett gibt alle Streichquartette, die Pianisten Fazil Say und Kristian Bezuidenhout schließen ihre 2014 begonnene, in doppeltem Sinne komplementäre Auseinandersetzung mit den Klaviersonaten ab.

Wir haben das Glück, dass Mozarts Originalinstrumente – sein Hammerklavier und seine Violinen – ab und zu unsere Museen verlassen dürfen, um in einem zu ihrem Klang passenden Konzertsaal gespielt zu werden: im wunderbaren Großen Saal der Stiftung Mozarteum werden sie in A-Dur-Konzerten von Mozart mit den Spezialisten Thibault Noally

und Francesco Corti sowie den Musiciens du Louvre Grenoble zu hören sein.

Als zwei Seiten derselben Medaille lassen sich die Museumskonzerte mit ihrer respektvollen Annäherung an das Original einerseits und das Nach(t)konzert „Mozart on Jazz“ andererseits begreifen. Apropos Medaille: Eine besondere Freude ist es uns, dass die große Pianistin Mitsuko Uchida nicht nur für zwei Konzerte zu Gast sein wird, sondern auch im Rahmen eines Festaktes zu Mozarts 259. Geburtstag am 27. Jänner die Goldene Mozart-Medaille annehmen wird.

Dass wir bei der Mozartwoche in die Zukunft vertrauen und neben den bedeutendsten Interpreten unserer Zeit auch die Großen von morgen präsentieren wollen, zeigt die Fortführung unseres Mozart Kinderorchesters, das erstmals mit dem Superar-Chor auftreten wird. Das Filmprogramm im Mozart-Wohnhaus, wissenschaftliche Gesprächsrunden und „Krönungswerke“ Mozarts am letzten Festivaltag erweitern und vervollständigen das Programm.

Wir freuen uns darauf, die schönen musikalischen Reisen zu Mozart fortzusetzen und laden Sie herzlich ein, uns dabei zu begleiten.

Marc Minkowski, Matthias Schulz

Who would have thought that three years could pass so quickly? When we jointly took over the programme planning of the Mozart Week in 2012, our grand plan was to stage a production every winter in order to do justice to the scope of the festival, whose universality has been an essential element since its founding more than half a century ago.

Following productions of *Lucio Silla* (Marshall Pynkoski, 2013) and *Orfeo ed Euridice* (Ivan Alexandre, 2014), we have chosen the cantata *Davide penitente*, first performed at Vienna's Burgtheater in March 1785, for the Mozart Week 2015. The staging of this wonderful piece has been entrusted to a unique master of his particular art, the 'equine choreographer' Bartabas and his team from the Académie équestre de Versailles. Bartabas's art is almost impossible to categorise – he brings horses and humans, movement, light and costumes together to form a lyrical *Gesamtkunstwerk*. This is a rare opportunity in the German-speaking world to experience the work of this highly acclaimed artist. Bartabas's recent work includes spectacular shows created around the music of Stravinsky and Bach. His production in the Felsenreitschule will finally thrust those stars into the limelight for whom this unique stage was originally built over three hundred years ago – the horses.

We are convinced that it is only possible to illuminate all of Mozart's facets by casting an external light on them from many different angles. The interplay of such approaches brings out Mozart's timelessness as well as his contemporary relevance. In 2015 we invite you

to experience Mozart in all his aspects and to explore his connections to Franz Schubert and Elliott Carter.

In keeping with this commitment to diversity of approach, we are performing all of eight of Franz Schubert's symphonies, in interpretations by seven different conductors, who provide new insights into his exciting and often contradictory development as a composer. But this year we also shine a spotlight on Schubert's long-neglected work as an opera composer with a concert performance of *Alfonso und Estrella*, a gem of a piece with impressive lyric and dramatic qualities. The conductors include some of the most important representatives of the younger generation, including Pablo Heras-Casado, Christoph Konec, Antonello Manacorda, Andrés Orozco-Estrada, Ainars Rubikis and Juraj Valčuha. Franz Schubert's chamber music, lieder and piano works also occupy a place in the programme of the Mozart Week 2015.

When the two-time Pulitzer Prize-winning composer Elliott Carter died in 2012 at the age of 103, he had long been acknowledged as one of the most important representatives of the avant-garde. Daniel Barenboim wrote in 2012, immediately after Carter's death, that "he brought together two totally different worlds, without attempting to synthesize them." We were no longer able to commission Carter to write a piece for us, but the festival presents several of his compositions, including his two final works, *Epigrams* and *Instances*. Both are excellent examples of the intelligibility of Carter's multifaceted musical

language, so cherished by the superb interpreters of his music who will perform during the Mozart Week 2015.

The Vienna Philharmonic have been an integral part of the Mozart Week since its inception and nowhere else can their Mozart repertoire be experienced so intensively. They explore this year's key themes in three major concerts revolving around Mozart, Schubert und Carter. A number of musicians once again face the challenge of performing an entire cycle of Mozart pieces. Isabelle Faust plays all the violin concertos in a single evening, the Hagen Quartet plays all the string quartets, and the pianists Fazil Say and Kristian Bezuidenhout complete their complementary exploration of all the piano sonatas.

From time to time we have the great good fortune to be allowed to take Mozart's original instruments – his fortepiano and his violins – out of their museums to play them in a concert hall with appropriate acoustics. The Mozarteum Foundation's glorious Great Hall will host concertos by Mozart in A major,

performed by the specialists Thibault Noally, Francesco Corti and Les Musiciens du Louvre Grenoble.

The Museum Concerts, with their respectful approach to the original music, and the Night Concert *Mozart on Jazz*, represent two very different ways of honouring the same composer. And speaking of honours, we are delighted to welcome the great pianist Mitsuko Uchida not just for two concerts but also to the ceremony commemorating Mozart's 259th birthday on the 27th January, where she will be presented with the Golden Mozart Medal.

As a sign of the Mozart Week festival's faith in the future, we present not only the most important contemporary interpreters of his work but also the great players of tomorrow. This year, for the first time, our Mozart Children's Orchestra will perform with the Superar choir.

We look forward to resuming our marvellous musical journeys towards Mozart, journeys on which you are cordially invited to accompany us!

Marc Minkowski, Matthias Schulz

AB DER RENAISSANCE VERFEINERTEN DIE REICHEN UND ADELIGEN NICHT NUR

RUHM, PRACHT UND GESTANK

Salzburg, eine Hauptstadt der Pferde

Von Hedwig Kainberger

Wer in der Hofstallgasse über frische, feuchte, manchmal noch dampfende Rossäpfel zu stolpern droht, wird die Nase ob des beißenden Gestanks rümpfen. Bedenkt man allerdings die ruhm- und prachtvolle Geschichte der Pferde in Salzburg, wird man dies als lieben Geruch wahrnehmen, der so wunderbar in den Festspielbezirk passt wie Rosenduft in einen Garten oder Auspuffgase zu einem Oldtimer-Rennen.

Diese prachtvolle Geschichte ist seit zwei Jahrhunderten vorüber, und doch kann man auf Plätzen sowie an Fassaden, Toren und Brunnen vieles von der einstigen Anwesenheit der Pferde ablesen. Und welch fantasievolles, martialisches wie feierliches Treiben hebt an! Hier springen die Rösser, da stürmen sie in kriegerischer Schlacht, dort pusten sie Wasserfontänen aus ihren Nüstern. Ein Pferd, der Pegasus, kann sogar fliegen. Andere sind vorzügliche Schwimmer: die Hippokampen am Residenzbrunnen oder auf dem Kapitelplatz. Und inmitten der Pferdeschwemme beim Großen Festspielhaus steht es in Stein gemeißelt: Hier in Salzburg lassen sich die kräftigsten und draufgängerischsten Rösser aufs Eleganteste vom Menschen bändigen.

Gegenüber diesem Rossbändiger ist außerdem zu erkennen, dass Pferde im Salzburg der Renaissance und des Barock nicht bloß

Nutztiere für Transport und Krieg waren: Ihnen gebührt eine Triumphforte! Ist es Zufall oder Programm, dass Bernhard Fischer von Erlach das Tor am Hofmarstall in frappierend ähnlicher Formensprache gestaltet hat – wie eine Triumphforte oder wie den Hochaltar in der Franziskanerkirche? Wo sonst ein siegreicher Herrscher samt Gefolge stolzierte oder wo die verehrungswürdige Madonna Michael Pachers prangt, schritten hier die Rösser durch.

Pulsierendes Herz der Pferdestadt war der heutige Festspielbezirk: mit dem Hofmarstall sowie den Reitschulen, von denen die Felsenreitschule, die sommerliche und „ungedeckte“, mit ihnen in den Konglomerat gemeißelten Arkaden eine architektonische Glanzleistung darstellt. Hier wurden die Salzburger Jünglinge in der Reitkunst unterrichtet, hier mussten einst Pferde traben und parieren, hier wurden Volten und Kapriolen geübt, hier fanden festliche Spiele und Tourniere statt. Doch seit Jahrhunderten sind die Pferde aus der Felsenreitschule verbannt oder erscheinen bestenfalls als vereinzelte Nebendarsteller in Operninszenierungen. Zur Mozartwoche 2015 treten sie endlich wieder als Hauptdarsteller auf!

Die Blütezeit der Pferde begann in Salzburg – wie so vieles Großartige – mit Wolf Dietrich. Nach ihm gab es bis 1803 kaum mehr einen Erzbischof, der nicht als „rossnarrisch“ zu bezeichnen wäre. Viele hinterließen Kunstwerke oder den Pferden dienliche Bauwerke, die von ihren Auftraggebern als derart wichtig erachtet wurden, dass sie sich daran mit Wappen und lateinischen Inschriften verewigt haben.

Nutz- und Reittiere waren die Pferde dem Menschen seit je. Doch ab der Renaissance verfeinerten und verschönerten die Reichen und Adeligen nicht nur Kleidung, Manieren, Feste und Architektur, sondern auch die Reitkunst. Das spiegelt sich in der Sprache: War der mittelalterliche Ritter ein in schwere Rüstung gekleideter Kämpfer, wurde der ‚Chevalier‘ zum gebildeten, edlen Herrn – was heute noch im ‚Kavalier‘ nachklingt. Und ab dem 16. Jahrhundert wurde mit Zunahme des Personenverkehrs die Kutsche immer populärer; mit Ketten, Riemen und Seilen wurde die Federung – also der Komfort – verbessert.

Zunächst dürfte jedoch Wolf Dietrich der Geruch der Pferde gestört haben. Diese waren – wie die Historikerin Jutta Baumgartner geschrieben hat (*Der fürsterzbischöfliche Hofmarstall in Salzburg*, in: *Strategien der Macht, Hof und Residenz in Salzburg um 1600*, Salzburg 2011) – an der Westflanke der Residenz untergebracht, aber genau auf dieser Seite ließ er seinen Wohntrakt (heute „Wallistrakt“) samt Gärlein errichten. Stall und Pferde mussten also weichen. Diesen praktischen Bedarf nützte der Fürsterzbischof für einen monumentalen Bau zwischen Mönchsberg und heutiger Hofstallgasse und setzte damit einen markanten Erstling für den entstehenden Stadtteil. Dabei verblüfft die Umdeutung einer eigentlich stinkenden Behausung für Nutztiere mittels Architektur: Ein Pferdestall zur fürstlichen Präsentation!

Von der Renaissancearchitektur ist seit dem Bau des Großen Festspielhauses in den 1950er-Jahren wenig übrig: nur noch Fassade



Der Residenzbrunnen in Salzburg mit seinen mächtigen Hippokampen (Meerrossen).

Foto: Oskar Anrather

und zwei Tore an der Längsseite. Am linken Tor hat 1607 Wolf Dietrich seine Großtat mit einer lateinischen Inschrift verewigen lassen: „*Der Raitenauer Fürst baute diesen Pferdestall von so großer Ausdehnung als erster in kurzer Zeit.*“

Der einstige hohe Rang der Pferde zeigt sich an den Behältnissen für Futter: Im Hofmarstall bekamen sie ihre Nahrung in weißem Marmor serviert, dem weitum kostbarsten Stein. Hingegen hätten die „Hofstallgemeinen“, also die Pferdeknechte, aus hölzernen oder blechernen Näpfen gegessen, berichtet Norbert Hierl-Deronco im Buch *Theatrum Equorum Salisbur-*

KLEIDUNG, MANIEREN UND ARCHITEKT

gensis (Eigenverlag, Krailing/Starnberg 2007). Und im Salzburger Hofstall werde in alter Tradition „nach der Devise gehandelt: Zuerst kommt das Pferd und dann der Mann.“ Die eigentlichen Ställe waren von Nebengebäuden umgeben, und sie beherbergten mehr als Pferdeeinstände – auch Schmiede, Wagnerei, Sattlerei, Heu-, Stroh- und Getreidelager, Rossapotheke und Pferdearzneikammer sowie Wohnungen für Stallbedienstete. Um die Pferde kümmerten sich an die 100 hierarchisch organisierte Spezialisten: Stallmeister, Sattelknechte, Sattelknecht-Adjunkte, Geschirrmeister, Futtermeister, Futterbeschreiber, Hofkastner, Hofkastenbegeschreiber, Arzneischmied, Hofschnied, Beschlagschnied, Hofsattler, Oberbereiter, Unterbereiter, Bastinbereiter, Leibkutscher und Torwärter.

Guidobald Thun ließ den Hofmarstall erneuern, erweitern und für einen Marmorbrunnen im Stall – wie Roswitha Juffinger und Christoph Brandhuber in ihrem Buch *Erzbischof Guidobald Graf von Thun, Ein Bauherr für die Zukunft* (Salzburg 2008) berichten – den kupfernen Pegasus anfertigen, der heute im Mirabellgarten steht. Bei dieser Renovierung wurde ein famoses Detail eingebaut: Der Almkanal konnte direkt durch den Stall rinnen, um den Stall „sauber unnd onhne bößen dampf“ zu erhalten. Dieser so genannte „Hofstallarm“ des Almkanals zweigt unter dem heutigen Max-Reinhardt-Platz vom „St.-Peter-Arm“ ab, fließt unter dem Hofstall (beziehungsweise bei Bedarf durch diesen) bis zum heutigen Herbert-von-Karajan-Platz, speist dort die Pferdeschwemme und biegt vor der Bürgerspitalskirche

rechts ab und – die Griesgasse unterirdisch querend – hinunter zur Salzach. Heute noch wird dieses Wasser zur Kühlung des Großen Festspielhauses genutzt. Weiters ließ Guidobald an der Stelle eines der vielen Steinbrüche am Mönchsberg 1662 die „gedeckte Winterreitschule“ errichten, woran eine Inschrift im heutigen Karl-Böhm-Saal erinnert.

Von mehreren Brunnen, die Guidobald Thun in Salzburg geschaffen hat, ist der Residenzbrunnen der prächtigste und mit den vier riesigen, in alle Himmelsrichtungen sprengenden Hippokampen ein Paradestück barocker Pferdekultur. Mit Dombögen und Portalen vollendete Guidobald den Domplatz. Dass er seine Pferdeliebe auch an den Fenstern der Dombögen ausgetobt hat, ist bloß eine Mär. Die scheinbaren Pferdeköpfe sind Einhörner, also das Wappentier der Thuns. Doch im 19. Jahrhundert wurden ihnen die Hörner genommen, da ab diesem Zeitpunkt die Fenster nach außen zu öffnen waren. Schade! Denn wie gut passen Einhörner nach Salzburg! Vermutlich beheimatet keine andere Stadt der Welt so viele und in feinstem weißen Marmor gehauene Einhörner, diese vom Pferd abgeleiteten Fabeltiere: zwei erstaunlich fröhliche im Hellbrunner Park, zwei an der Stiege vom Rosengarten in den Mirabellgarten sowie zwei auf dem Tor des Hofmarstalls.

Eine unermessliche Blütezeit für Pferde löste Johann Ernst von Thun aus. Er ließ die Arkaden in die Felsenreitschule brechen, die Winterreitschule mit dem Deckenfresko verzieren sowie je eine Pferdeschwemme auf Kapitel- und Siegmundsplatz (heute Herbert-



Der Hofmarstall mit Pferdeschwemme. Kolorierte Radierung, vermutlich von Carl Schneeweis, um 1800.
Salzburg, Erzabtei St. Peter – Kunstsammlung

von-Karajan-Platz) errichten. Vielleicht schon für die Felsenreitschule, jedenfalls für die Schwemme mit dem Rossbändiger und dem Tor des Hofstalls holte er um 1693 erstmals den Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach. Die Pferde markieren also den Beginn von dessen Schaffen in Salzburg.

Zudem förderte Johann Ernst die Salzburger Pferdezucht maßgeblich, indem er 1688 das erste Körungsgesetz erließ. Damit wurde die Reinzucht der Rasse gesichert, vor allem die heute noch berühmten Noriker, die als „robust, langlebig, trittsicher, charakterstark und nicht futterheikel“ gelten, wie auf der Webseite von *Salzburgwiki* erläutert wird. Ab dann kaufte der Erzbischof jedes Jahr 35 der besten, von einer erzbischöflichen Kommission ausgewählten Hengstjährliche. Diese wurden auf Almen gehalten, um ihre Robustheit und Trittsicherheit zu fördern. Und diese „Hofstallonen“ oder „Hofbeschäler“ wurden im ganzen Land als Beschälhengste eingesetzt und trugen gloriose italienische Namen – wie Diligente, Nobile, Buoncoro, Superbo, Principe, Gratioso, Galante und Bellafronte.

Johann Ernst von Thun löste einen Aufschwung der Salzburger Pferdezucht aus und schuf das, was man heute Qualitätsstandards nennt. Folglich wurde Salzburg zu einem europaweit hervorragenden Pferdezuchtgebiet, von dem der Wolfenbütteler Hofreitmeister Georg Engelbrecht von Löhneysen 1729 schreibt: „Unter anderen ist auch das Ertz-Bischoffliche Salzburgische Gestütt absonderlich wegen allerhand curieuser und rarer Farben [...] berühmt“. Dafür wurden Tiere aus Italien, Spanien, Portugal, Böhmen und Mähren importiert. Zentrum der erzbischöflichen Zucht war der Hofstall mit Platz für 150 bis 200 Tiere. Doch die großen Gestüte waren außerhalb der Stadt, das nächst gelegene im Nonntal, wo noch ein barocker Stall aus dem 16. Jahrhundert daran erinnert. In dieser Gegend hatten auch das Stift Nonnberg und der Bischof von Chiemsee je einen Stall.

Zurück zu den Erzbischöfen: Franz Anton von Harrach ließ das Schloss Mirabell von Lukas von Hildebrandt in barocker Pracht ausbauen und dürfte dabei die Pferdeschwemme am heutigen Mirabellplatz geschaffen haben.



Der Hofmarstall, Innenansicht. Vermutlich von Carl Schneeweis. Gouache auf Karton, um 1760.
Salzburg, Erzabtei St.Peter – Kunstsammlung

Sie wurde jedoch nach dem großen Stadtbrand 1818 nicht mehr wiedererrichtet, nur ein Souvenir von ihr gibt es noch: den Pegasus. Dieser war, wie erwähnt, 1661 für den Hofmarstall geschaffen worden, stand danach in der Schwemme auf dem Kapitelplatz, zog von dort zum Schloss Mirabell, dann für wenige Jahre auf den Hannibal- (heute: Makart-)platz und schließlich seit 1913 dorthin, wo er heute steht: in den Park auf der Südseite des Schlosses Mirabell, mit Blick auf die von Einhörnern flankierte Stiege.

Fürsterzbischof Leopold Anton von Firmian ließ die Pferdeschwemmen an Kapitel- und Herbert-von-Karajan-Platz 1732 erneuern und mit Inschriften schmücken: „Die an-

tike Schönheit wurde in bewundernswerter Neuerung hergestellt vom allerhöchsten und sehr verehrten Herrn Leopold Antonius Erzbischof und des Heiligen Römischen Reiches Fürst von Salzburg“, ließ Leopold Anton Firmian da in Stein meißeln. Dass er seine Macht und Herrlichkeit an einer Rosstränke zelebrierte, bestätigt die außerordentliche Reputation der Pferde.

Auch wenn von einem großen Salzburger Bauherrn, Paris Lodron, keine maßgebenden Pferdebauten erhalten sind, so belegen doch zwei Episoden, wie unermesslich wichtig auch zu seiner Zeit die Pferde gewesen sein müssen: Ab dem Rupertitag (24. September) 1628 wurde acht Tage lang die Domweihe gefeiert.

UR, SONDERN AUCH DIE REITKUNST...

Das war – so schrieb der Historiker Franz Martin (*Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, 4. überarbeitete Auflage, Salzburg 1982) – die „wohl glänzende Feier, die Salzburg jemals sah“. Dazu lud Paris Lodron hochrangige Gäste ein. Begonnen habe das pompöse Fest „mit dem Empfang der geladenen Fürstlichkeiten, die mit einem Gefolge von sage und schreibe

781 Personen und 651 Pferden in der Hauptstadt des Erzstiftes einfanden“, berichtet Reinhard Rudolf Heinisch in seinem Buch über Paris Graf Lodron (Wien 1991). Und der Erzbischof sei „in Begleitung seines Domkapitels und des Hofstaates mit dreißig sechsspännigen Karossen, begleitet von zwölf Trompetern und vier Kompanien Reiter, seinen hohen Gästen bis zum Lieferinger Feld“ entgegengefahren, um „dort die umständliche Begrüßungszeremonie“ zu absolvieren.

Weitere kostbare Zeugnisse aus dieser etwa 200-jährigen, von Wolf Dietrich bis 1803 dauernden, Blütezeit der Pferde geben einige Exemplare aus dem Buchbestand der Erzbischöfe, die in der Salzburger Universitätsbibliothek erhalten sind: In Pergament eingeschlagene dicke Wälzer oder handliche Büchlein – Meisterwerke des Buchdrucks aus dem 17. Jahrhundert. Sie vermitteln immenses Detailwissen in Kriegsführung, Zucht, Dressur, Haltung und medizinischer Behandlung von Pferden.

Wahrhaft fürstlich ist die deutsche Übersetzung der *Ippokomike* von Federico Grisone, 1570 in Augsburg auf hauchdünнем Papier gedruckt. Jedes Kapitel beginnt mit einem üppig dekorierten Initial. Die Texte sind um

prächtige Illustrationen angereichert, in vielen Kapiteln wird umfangreiches erläutert, etwa „Wie ein Pferdt beherhaft zumachen“, oder was zu tun sei, „so ein Pferdt dempffig ist“, „Wenn einem Pferdt die Naßlöcher verstopft seind“, „Wenn ein Pferdt auffstoßt oder nie essen mag“ oder „Das kein Wurm innwendig im Leib wachse“.

Warum ist all das wissenswert? Weil wir uns im heutigen Salzburg noch durch Stadträume sowie an und in Gebäuden tummeln und weil wir von Skulpturen und Gemälden umgeben sind, die zum Nutzen wie zum Ruhm der Pferde ersonnen worden sind, weiterhin zur Lust des Menschen beim Dressieren und Reiten sowie für den von Pferden abzuleitenden wirtschaftlichen und militärischen Machtanspruch des Menschen. Sind diese Räume und Formen falsch und obsolet geworden? Sind sie uns egal geworden, weil wir achtlos sind? Taugt diese prachtvolle Geschichte der Pferde in Salzburg nur noch für kleine Souvenirs wie die Torgriffe am Großen Festspielhaus? Oder birgt sie etwas ewig Gütiges, ewig Anregendes?

Jedenfalls: In Anbetracht der großen Pferdetradition Salzburgs passt zweierlei in diese Stadt: zum einen die Fiaker samt ein wenig Pferdegeruch, zum anderen – und die garantiert rossäpfelfrei – die Fahrräder. Denn sie sind in ähnlichem Tempo unterwegs wie einst die Kutschen und die Reiter. Und wir dürfen uns freuen, dass durch die Aufführungen von Bartabas' Académie équestre de Versailles die Pferde nach mehreren Jahrhunderten an die für sie errichtete Felsenreitschule zurückkehren.

THERE IS STILL PLENTY OF EVIDENCE OF THE FORMER PRESENCE OF THE HORSES

FAME, GLORY, STENCH

Salzburg, capital city of horses

By Hedwig Kainberger

Anyone strolling nowadays through the Hofstallgasse in the old town centre of Salzburg might turn their nose up at the unsightly piles of horse droppings, sometimes still steaming. Yet if we consider the famous and splendid history of horses in Salzburg, the stench should be perceived as being as appropriate in the festival district as the smell of roses in a garden or exhaust fumes at an old-timer rally.

Two hundred years have passed since the heyday of this splendid history but there is still plenty of evidence of the former presence of the horses on squares, façades, portals and fountains. Portrayed with great imagination, the horses rear up, are about to jump, gallop into battle, or blow water fountains from their nostrils. One of them, Pegasus, can even fly. Others are excellent swimmers – the horses on the Residenz fountain or on the Kapitelplatz. In the midst of the horse fountain near the Grosses Festspielhaus it is inscribed in stone that here in Salzburg the most powerful and most daring horses allow themselves to be most elegantly tamed by human beings. Here it is also clearly evident that during the Renaissance and Baroque eras, horses in Salzburg were not used merely for transport and waging war: they were worthy of a triumphant portal!

The pulsating heart of the horse city was located in what is now the festival district. The

court stables were later extended, as were the riding schools; the Felsenreitschule, without a roof, was used in the summer, and with its arcades hewn out of the conglomerate rock of the Mönchsberg it is an architectural masterpiece. This was where the Salzburg courtiers learned the art of equestrianism, the horses had to trot and parry, jump in the air, and festive games and tournaments were held. For centuries horses have been banned from the Felsenreitschule, or at best appear in a supporting role in opera productions. Now, for the Mozart Week 2015, horses are finally going to take the lead role here again.

Like so many other magnificent innovations, the heyday of the horses came during the reign of Wolf Dietrich. Until 1803, among his successors there was hardly an archbishop who could not be described as 'horse mad'. Many left behind buildings serving art or horses, which were held in such high esteem that they were immortalized on the buildings in decorative coats of arms or with Latin inscriptions.

From the Renaissance the rich and the nobility refined and embellished not only clothing, manners, festivities and architecture but also equestrianism. Moreover, from the 16th century the horse-drawn carriage became increasingly popular as a means of transport, with improvements in the suspension mechanism ensuring greater comfort. Nevertheless, Wolf Dietrich was probably disturbed by the stench from the horses which were housed on the western flank of the Residenz. It was precisely on this side that Wolf Dietrich set up his living quarters (now the Wallis Wing) and small

garden. Therefore the stables and horses had to go. The prince-archbishop used the practical necessity for a monumental construction between the Mönchsberg and the present-day Hofstallgasse, creating an outstanding architectural first in the newly evolving town district. In 1607, on the left portal, Wolf Dietrich immortalized his great deed with a Latin inscription. The fodder troughs reflect the high status of the horses: in the court stables they were given their fodder in white marble troughs, by far the most expensive stone. On the other hand, the stable-boys ate from wooden or lead bowls. The actual stables were surrounded by ancillary buildings housing smithies, carriage-repair shops, providing storage for saddles, hay, straw and corn; the horse apothecary and veterinary chamber were to be found here as well as apartments for the stable servants. About 100 hierarchically organized specialists were responsible for taking care of the horses: stable-masters, saddle-masters, saddle-boy assistants, harnessing masters, fodder masters, court blacksmith, court saddler, senior rider, lower rider, gatekeeper, to name just a few.

Prince-archbishop Guidobald Thun had the court stables renovated and extended, and commissioned the copper Pegasus for a marble fountain in the stables – nowadays Pegasus can be seen in the Mirabell Gardens. During the renovation work an excellent detail was built in: the Almkanal was able to run directly through the stables and wash away dirt and bad smells. This so-called *Hofstallarm* of the Almkanal branches away beneath the present-day Max Reinhardt Platz from the

St. Peter tributary, flowed beneath the court stables (or if needed, through them) to the present-day Karajan Platz. There it fills the horse fountain, flows right beneath the Griesgasse down to join the River Salzach. Even nowadays this water is used for cooling the Grosses Festspielhaus. Prince Guidobald also had one of the many quarries on the Mönchsberg replaced in 1662 by the covered Winter Riding School, as commemorated in the inscription in what is now known as the Karl Böhm Hall.

Guidobald Thun commissioned several fountains in Salzburg, but the fountain on the Residenz Square is the largest and most magnificent, with the four huge horses jumping in all points of the compass, a masterpiece exemplifying the Baroque fascination for horses.

Prince-archbishop Johann Ernst von Thun unleashed an immeasurable boom in the passion for horses. He had the arcades hewn out of the rock of the Felsenreitschule, he commissioned the ceiling fresco in the Winter Riding School and had two horse baths built, one on the Kapitelplatz, the other on the Siegmundsplatz (now the Karajan Platz). It was around 1693 that he first engaged the architect Johann Bernhard Fischer von Erlach – perhaps already for the Felsenreitschule, certainly for the bath with the horse tamer and the portal of the court stables. Thus the horses also marked the beginning of Fischer von Erlach's brilliant creativity in Salzburg.

Johann Ernst von Thun also greatly encouraged horse breeding in Salzburg by passing the first licensing law in 1688. This was to

ensure pure breeding, especially of the Noriker breed, still renowned and considered to be 'robust, long-living, sure of foot, strong-willed and not fussy about fodder.' From that time, every year the archbishop bought 35 of the best young stallions selected by an archiepiscopal commission. They were kept on mountain pastures so as to promote their robust nature and make them sure of foot. These court stallions were used throughout the principality as mating stallions and had glorious Italian names such as Diligente, Nobile, Buoncoro, Superbo, Principe, Gratioso, Galante and Bellafonte.

Horse breeding in Salzburg experienced a great boom during the reign of Johann Ernst von Thun, and he created what are nowadays called quality standards. As a result Salzburg achieved renown throughout Europe as an excellent horse-breeding centre. Animals were imported for this from Italy, Spain, Portugal, Bohemia and Moravia. The archiepiscopal stud was based in the court stables where there was room for 150 to 200 animals. Nevertheless, the largest studs were outside the town centre, the nearest being in Nonntal where a Baroque stable from the 16th century is still a reminder of this. Nonnberg Abbey and the Bishop of Chiemsee also both had stables in this district.

Prince-archbishop Leopold Anton von Firmian had the horse baths on the Kapitelplatz and Karajan Platz renovated and ornamented with inscriptions and dates indicating the same year: 1732. The fact that he celebrated his power and glory on a watering

place for horses testifies to their outstanding reputation.

Further treasures from this 200-year-long preoccupation with horses can be found in some copies from the archbishops' collection of books, preserved in the Salzburg University Library. They convey immense detailed knowledge about waging war, breeding, dressage, care and medical treatment for horses.

In view of Salzburg's great equestrian tradition, two things go together well in this city – on the one hand the horse-drawn carriages, and on the other the bicycles. They move at about the same speed as the carriages and riders in former times. We can be pleased that through the performances by the Académie équestre de Versailles directed by Bartabas, after several centuries horses are once again returning to the place specially built for them – the Felsenreitschule.

English summary of the original German essay:

Elizabeth Mortimer

SCHUBERTS SYMPHONIEN

„Zaubertöne“, Schaffensphasen und Nummerierungsprobleme

Von Andrea Lindmayr-Brandl

„So war denn Franz Schubert eine jener begnadeten Naturen, welchen der Genius der Kunst bei ihrem Eintritt in das Leben den Weihkuß auf die Stirn gedrückt hat, und wenn man von Wolfgang Mozart absicht, [...] so ist vielleicht bei keinem der großen Tondichter der Schaffenstrieb so frühzeitig erwacht und mit so unwiderstehlicher Gewalt zum Durchbruch gekommen, als bei Franz Schubert.“ Mit diesen Worten beschreibt Heinrich Kreißle von Hellborn in seiner 1865 erschienenen, ersten Schubert-Biographie den jungen Künstler, der sich nach dem Zeugnis seiner Freunde schon in seiner Konviktszeit an einer ungewöhnlichen Vielfalt an Kompositionen höchsten Anspruchs – Sonaten, Messen, Opern, ja selbst Symphonien – versucht hatte. Dass Heinrich Kreißle gerade Wolfgang Amadé Mozart seinem Protagonisten gegenüberstellt, scheint uns heute ein wenig danebengegriffen. Schubert war kein frühreifes ‚Wunderkind‘, auch wenn die besondere Musikalität des knapp Zehnjährigen den Organisten seiner Heimatgemeinde Lichtenthal schwer beeindruckte. Sein musikalisches Potential wurde erst in seiner Ausbildungszeit im Wiener Stadtkonvikt freigelegt, unterstützt durch die musikalische Praxis als Hofsängerknabe und gefördert durch den Un-

terricht bei Antonio Salieri. Unter diesen günstigen Voraussetzungen schritt seine kompositorische Entwicklung allerdings in rasantem Tempo voran und durchmaß in kurzen Abständen Schaffensperioden, die bei anderen Komponisten sehr viel mehr Zeit in Anspruch nehmen.

Mozart gehörte aber zu jenen Komponisten, dessen Werk der Konviktschüler intensiv studierte. „Von Mozart, Beethoven und Haydn war ihm wohl keine Note unbekannt“, weiß sein Jugendfreund Josef von Spaun zu berichten, und auch sein Kompositionsslehrer Salieri soll ihm Mozarts Opern zum Studium vorgelegt haben. In einer berühmten Tagebucheintragung vom 14. Juni 1816 kommt Schuberts Mozart-Verehrung in schwärmerischen Worten unverblümt zum Ausdruck: „Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik. [...] [Diese Eindrücke] zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele o wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrukke eines lichtern bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt.“

Kompositorische Einflüsse Mozarts auf das Schaffen des mehr als eine Generation Jüngeren wurden mittlerweile von der Forschung zahlreich nachgewiesen. Schubert hatte die Musik von Mozart vermutlich nicht nur über das intensive Studium der Partituren, sondern auch über das Hören und in sein ausgeprägtes musikalisches Gedächtnis aufgenommen. Eine

SYMPHONIEN FANDEN ALLE ERST NACH SEINEM TOD UND MIT GROSSER VERZÖGERUNG

weitere Methode, sich der Musik eines geschätzten Komponisten vorbildhaft zu nähern, war das Abschreiben von Noten. Neben autographen Kopien von zahlreichen Vokalkompositionen von Michael Haydn, Zumsteeg und Reichardt finden wir in Schuberts Hinterlassenschaft auch zwei Symphonien: die ersten 44 Takte des Menuetts aus der *Jupiter-Symphonie KV 551* aus dem Jahr 1813 und den Anfang von Beethovens Vierter, deren Niederschrift erst nach 1820 datiert wird und somit in die letzten Lebensjahre Schuberts fällt. Beide Abschriften sind für Schuberts eigenes Symphonieschaffen von Bedeutung. Jene von Mozart stammt aus einer frühen Zeit, während Schuberts erste Symphonie erst im Entstehen begriffen war; die zweite entstand wohl im Zusammenhang mit einer kompositorischen Neuorientierung im Genre der großen Instrumentalmusik.

Dass sich ein junger Komponist an Vorbildern orientiert, ist freilich nicht ungewöhnlich. Schubert zeichnete sich aber dadurch aus, dass er aufgrund seiner musikalischen Potenz sehr schnell seine Vorbilder hinter sich ließ und bald einen individuellen Personalstil ausprägte. Wieder kann man seinen Freund Josef von Spaun zitieren, der es in seiner Kritik der anfangs erwähnten Biographie von Kreißle auf den Punkt bringt und sich gegen ein übertriebenes Vorbilddenken verwehrt: „Schubert ist immer original geblieben und hat sich keinem der großen Meister nachgebildet.“ Im Fall der Symphonien – einer Gattung, die ihn ein Leben lang beschäftigte – war gewiss nicht nur Mozarts, sondern auch andere zeitgenössische

Orchestermusik dem inneren Ohr des jungen Komponisten präsent, die er durch sein Spiel im Konviktsorchester sowie durch Arrangements für Streichquartett im Familienhaus kennengelernt hatte. Ab seinem sechzehnten Lebensjahr vollendete Schubert mit großer Leichtigkeit alljährlich ein neues Werk, 1816 waren es sogar zwei Symphonien. Seine Kompositionen zeichnen sich durch jugendlichen Schwung aus und lassen eine gewisse Unbekümmertheit erkennen, mit der sich der junge Musiker an die damals schon höchste Gattung der Instrumentalmusik annäherte und vorhandene Traditionen logisch fortsetzte.

Erst als sechs Symphonien vorlagen, brach der Zwanzigjährige mit dem herkömmlichen Stil und versuchte Neues. Dass dies nicht auf Anhieb gelang, mochte ihn erstaunt haben, war er doch gewohnt, auch seine großen Werke in atemberaubend kurzer Zeit aufs Papier zu bringen. Viele der frühen Symphonien entstanden in weniger als vier Wochen, manche sogar in nur ein paar Tagen. Nun aber war der Anspruch groß, wohl zu groß, denn zweimal kam Schubert über Klavierentwürfe zu einzelnen Symphoniesätzen nicht hinaus. 1821 änderte er die Kompositionstechnik und begann, eine Symphonie in E-Dur gleich in Partitur anzulegen und zunächst die wichtigsten Stimmen zu notieren. Mit dieser Methode erreichte er zwar das Ende des viersätzigen Werkes (das er auch mit „fine“ markierte), zur vollständigen Ausfertigung der Mittelstimmen kam es dann aber doch nicht. Ein weiterer Versuch, sich den Weg zur großen Symphonie im Stil Beethovens zu bahnen, war die Symphonie in

h-Moll, die wir heute als *Unvollendete* kennen. Auch diese blieb – wie der Name schon andeutet – unfertig, auch wenn immerhin zwei Sätze vollkommen auskomponiert vorliegen.

Der Durchbruch zu einem wirklich großen symphonischen Werk, das einen neuen Symphonietypus des 19. Jahrhunderts begründet, gelang erst (oder besser: schon) im Alter von 28 Jahren. Die Symphonie in C-Dur, auch *Große C-Dur* genannt, überragt nicht nur vom Umfang her alles Bisherige. In einem völlig neuen Ton sprengt sie alle Fesseln und kann in ihrer Wirkung und Dimension neben Beethovens Werken derselben Gattung bestehen. Dieser vielversprechende Weg sollte fortgesetzt werden. Drei Jahre später begann Schubert mit dem Entwurf einer weiteren großen Symphonie, die er aber durch seinen Tod nicht mehr vollenden konnte.

Nach dem Ableben Schuberts (und eigentlich auch schon vorher) führte sein gesamtes Symphonieschaffen zunächst ein Schattendasein. Die Nachwelt konzentrierte sich auf die Lieder, mit denen er fraglos einen Meilenstein in der Entwicklung dieser Gattung gesetzt hatte. Dass Schubert auch im Genre der Symphonien Bedeutendes geleistet hatte, war kaum jemandem bekannt. Ursache für diese einseitige Bewertung war das Fehlen von Aufführungen und damit die Möglichkeit, sich ein Urteil über sein Instrumentalschaffen zu bilden. Das galt auch schon zu Schuberts Lebzeiten. In Wien hatte sich das öffentliche Konzertleben vergleichsweise langsam etabliert und war vor allem an Kammermusik orientiert. Große Orchester fand man nur in der

Oper, für Konzerte mussten sie um viel Geld verpflichtet werden. So wurden Schuberts Ju gendsymphonien nur im privaten Kreis aufgeführt, von einem Liebhaberorchester, in dem der Komponist selbst die Bratsche spielte. Als die *Unvollendete* und die *Große C-Dur* vorlagen, war dieses Privatorchester bereits aufgelöst. Beide Werke hatte Schubert nie klingend gehört.

Die Uraufführungen seiner Symphonien fanden alle erst nach seinem Tod und mit großer zeitlicher Verzögerung statt. Zunächst wurde die sechste Symphonie der Wiener Öffentlichkeit bekannt gemacht. Sie stand auf dem Programm eines Gedenkkonzertes der Gesellschaft der Musikfreunde, die wenige Wochen nach dessen Tod stattfand. Dann nahm sich Mendelssohn, vermittelt durch Robert Schumann, der *Großen C-Dur* an und brachte sie 1839 in Leipzig zur Aufführung. Die *Fünfte*, die *Vierte* und die *Unvollendete* erfuhren erst 1841, 1849 und 1865 ihre Wiener Premiere. Noch später, nämlich 1877 und 1881, wurden die ersten drei Ju gendsymphonien in London zur Uraufführung gebracht.

Dieser Wechsel des Schauplatzes nach England hatte für die Schubert-Rezeption Konsequenzen, mit denen wir noch heute zu kämpfen haben. Es fällt auf, dass die beiden letzten Symphonien, also die *Unvollendete* und die *Große C-Dur*, nicht einheitlich nummeriert werden. Erstere wird als Nummer 7 oder als Nummer 8 gezählt, bei Letzterer kann man sogar vier verschiedene Nummerierungen zwischen 7 und 10 finden. Diese sonderbare Konfusion spiegelt nationale Traditionen wider.

ÖGERUNG STATT...

Im deutschsprachigen Raum, in der auch die alte und neue Schubert-Gesamtausgabe sowie das Werkverzeichnis entstanden sind, ignorierte man zunächst alle Symphonie-Entwürfe und zählte die abgeschlossenen Werke durch (Nr. 1–7). Die *Unvollendete* reihte man als Nr. 8 am Schluss an. Die englische Musikwelt des späten 19. Jahrhunderts, in der die Symphonien Schuberts sehr viel stärker im Konzertsaal präsent waren als hierzulande, nummerierte streng chronologisch und schloss zunächst auch die nur im Partiturentwurf vorliegende Symphonie in E-Dur mit ein. Sie wurde im Auftrag der Londoner Konzertgesellschaft vervollständigt und in dieser Fassung in den frühen 1880er-Jahren zur Uraufführung gebracht. Dadurch bekam die E-Dur-Symphonie die Nummer 7, die *Unvollendete* die Nummer 8 und die *Große C-Dur* die Nummer 9 zugewiesen.

Das ganze Zählsystem verschob sich erneut, als der Verdacht aufkam, Schubert hätte zwischen der *Unvollendeten* und der *Großen C-Dur* auf der Reise nach Gastein eine weitere Symphonie komponiert. Diese sagenumwobene *Gasteiner Symphonie*, die sich später als identisch mit der *Großen C-Dur* herausstellte, besetzte in England eine Zeitlang die Nummer 9 und schob damit die *Große C-Dur* auf Nummer 10. Im deutschen Raum wurde sie zwar in das Werkverzeichnis von Otto Erich Deutsch aufgenommen und mit der Werknummer 847 versehen, blieb aber ohne durchlaufende Nummernangabe.

Sowohl in der englischen als auch in der deutschen Symphoniezählung gab es im Laufe

der Zeit weitere Verwirrungen, die hier nicht noch weiter dargelegt werden sollen. Der gegenwärtige Stand hat zu einer Annäherung, aber zu keiner Konsolidierung der Nummerierung geführt. Die deutsche Zählung hat mittlerweile die *Unvollendete* als vollwertiges Werk anerkannt und reiht sie als Nummer 7 vor die *Große C-Dur* Symphonie, die nun die Nummer 8 trägt. Die englischsprachige Musikwelt fügt in die Chronologie des Schubertschen Symphonieschaffens nach wie vor die vervollständigte E-Dur-Symphonie ein. Dadurch wird die *Große C-Dur* zu einer *Neunten* und die Parallelie zum großen Vorbild Beethoven perfekt.

Um diesen nicht enden wollenden Zahlenstreit zu umgehen, könnte man die Werke nach den sechs Jugendsymphonien ganz ohne Nummerierung belassen und stattdessen, ergänzend zu den Werknummern von Otto Erich Deutsch, Beinamen verwenden. Dann wäre D 729 einfach die E-Dur-Symphonie (nämlich jene im Partiturentwurf), die h-Moll-Symphonie D 759 die *Unvollendete*, und die Symphonie D 944 die *Große C-Dur*. Ob diese Kompositionen vollständig, fragmentarisch, aufführbar oder nur in Ergänzung aufführbar sind, spielt dann keine Rolle mehr. Es ist in jedem Fall wunderbare Musik.



Franz Schubert.
Ölbildnis von Wilhelm August Rieder, 1875.
Wien, Wien Museum

opment as a composer progressed rapidly, in brief intervals passing through periods of creativity for which other composers needed much longer.

Mozart was one of the composers whose œuvre the college student analysed intensively. Schubert's young friend Josef von Spaun reported that there was not a note by Mozart, Beethoven and Haydn that Schubert did not know, and Salieri, his teacher in composition, also gave him Mozart's operas to study. Schubert enthusiastically expressed his admiration for Mozart in a diary entry dated 14 June 1816: "This will remain a bright, clear day throughout my entire life. The enchanting notes of Mozart's music still resonate through me as if from afar [...] O Mozart, immortal Mozart, how many, o how infinitely many such beneficial impressions of a clear, better life have you imprinted in our souls."

Musicologists have since found much evidence to support the belief that Mozart's music had an influence on Schubert's own compositional style. He had absorbed Mozart not only by intensive study of the scores but also by listening and memorizing. Another method of approaching and understanding the music of an admired composer was to copy out the musical notation. Schubert's legacy contained copies of the first forty-four bars of the Minuet of the 'Jupiter' Symphony, K. 551, dating from 1813, and the beginning of Beethoven's Fourth, which was not written down until after 1820. Both notational copies were important for Schubert's own symphonic creativity. It is of course not unusual for a young composer to

SCHUBERT'S SYMPHONIES

Phases of Creativity and Divergent Numbering

By Andrea Lindmayr-Brandl

Schubert was not a musical prodigy even though his extraordinary musicality at the age of ten made a deep impression on the organist at his home parish church of Lichtental. Schubert's musical aptitude began to reveal itself fully during his education in the Vienna City College, supported by musical practice as a choirboy in the imperial court chapel, and encouraged by lessons with Antonio Salieri. Such favourable circumstances meant that Schubert's devel-

PERFORMANCES OF SCHUBERT'S SYMPHONIES ALL TOOK PLACE AFTER HIS DEATH

orientate himself on models, but what is distinctly characteristic of Schubert is that he soon left his models behind him and created his own individual style. In the case of the symphonies – a genre that preoccupied him throughout his life – Schubert certainly had not only Mozart's but the orchestral music of other contemporary composers in his inner ear, through his playing in the college orchestra, as well as through arrangements for string quartet played in his own home.

From the age of sixteen Schubert annually completed a new work, in 1816 he even wrote two symphonies. At the age of twenty, having written six symphonies, Schubert broke away from the traditional style and ventured into new spheres. He may have been surprised by the fact that this did not immediately succeed, as he was used to setting down on paper even his great works in a breathtakingly short period. Many of the early symphonies were written in less than four weeks, some even in only a few days. Now he had higher aspirations, perhaps even too high because in two cases Schubert did not get beyond piano sketches of separate symphonic movements. In 1821 he changed his compositional technique and began to write down a symphony in E directly as a score and by first noting the most important instrumental parts. In this way he completed the four-movement work but nevertheless did not complete the central parts. Another attempt to approach a grand symphony in the style of Beethoven was the Symphony in B minor, nowadays known as the 'Unfinished', because, as the name suggests, it remained incomplete,

even though the two movements exist in full orchestration.

The breakthrough to a truly great symphonic œuvre which founded a new type of symphony in the 19th century came when Franz Schubert was 28. The Symphony in C major, also referred to as the 'Great C major', supersedes everything that had gone before not only in its dimensions but also with a completely new sound. Schubert intended to continue along this promising path and three years later started to outline another great symphony. His premature death prevented him from completing it.

Even before, and more so after his death, his entire symphonic œuvre was neglected. Posterity concentrated initially on the lieder with which he had indisputably made a major impact in the development of the genre. Hardly anyone knew that Schubert had also made a significant contribution to the development of the symphony. This was due to the lack of performances and thus the possibility of forming an opinion about his instrumental works. Public concert life in Vienna was primarily oriented towards chamber music. Large orchestras were to be found only in opera, for concerts they had to be rented for huge sums of money. Schubert's early symphonies were performed only in private circles, by an amateur orchestra in which he himself played the viola. By the time the 'Unfinished' and the 'Great C major' were published, this private orchestra had already been disbanded. Schubert never heard either work. Public first performances of his symphonies all took place after his death.

The Sixth Symphony was the first to be presented to the Viennese public in a commemorative concert organized by the Gesellschaft der Musikfreunde which took place a few weeks after Schubert's death. Then, at the instigation of Robert Schumann, Mendelssohn organized a performance of the 'Great C major' in Leipzig in 1839. The Fifth was performed in 1841, the Fourth in 1849 and the 'Unfinished' in 1865 in Vienna. Several years later, in the 1870s, the first three early symphonies were performed in London. The two last symphonies, the 'Unfinished' and the 'Great C major' are not uniformly numbered; the strange confusion reflects national traditions. In the German language area, where the old and the new Schubert complete editions as well as the work catalogue were published, all symphonic sketches were initially ignored and only the completed works were numbered from one to seven. The 'Unfinished' came at the end as number 8. In the English musical world in the late 19th century, where Schubert's symphonies were performed far more frequently than in Austria, the symphonies were numbered strictly chronologically and also included the sketch of the Symphony in E major. The London Concert Society commissioned its completion and it was first performed in this version in the early 1880s. Thus the Symphony in E major was number 7, the 'Unfinished' number 8, and the 'Great C major' number 9.

Current research has not managed to consolidate or clarify the numbering of the symphonies. The German numbering has in the meantime recognized the 'Unfinished' as a

complete work and designates it as number 7, before the 'Great C major' Symphony which is number 8. In the Anglo-American music world the completed Symphony in E major continues to be included in the chronology, thus making the 'Great C major' the ninth and perfecting the parallel with the great model Beethoven. Regardless of whether the symphonies are complete, fragmentary, can be performed only in a supplemented version, the music certainly remains enchanting.

English summary of the original German article:
Elizabeth Mortimer

ICH MÖCHTE DIE PRÄSENZ EINES KOMPONISTEN HINTER JEDER NOTE SPÜREN,

ZUGLEICH ERHEBEND UND GRENZENLOS BEWEGEND

Elliott Carter begegnet Wolfgang Amadé Mozart

Von Therese Muxeneder

*„Ich glaube, man wird in 100 Jahren von Carter als einem der bedeutendsten musikalischen Größen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprechen“, prophezeite Daniel Barenboim 2008 anlässlich des 100. Geburtstages eines Komponisten, der in seinem langen Leben künstlerischer Zeuge einer beispiellosen Epoche musikalischen Fortschrittes werden durfte. Als der aus einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie stammende Elliott Carter im Jahr 1908 in New York geboren wurde, erlebte die Musikwelt im fernen Europa Uraufführungen von Komponisten, die – in ganz unterschiedlicher Weise – später für ihn prägend wurden: Claude Debussy und Arnold Schönberg. Igor Strawinskis *Le Sacre du printemps*, dessen amerikanische Erstaufführung im Jahr 1924 für den 16-Jährigen zum Erweckungserlebnis werden sollte, war noch nicht komponiert. Schon früh wurde auch Carter ein ‚Europäer‘. Bereits vor Schuleintritt lernte er auf Geschäftsreisen, die seinen Vater nach Belgien, Frankreich und in die Schweiz führten, die französische Sprache. Schon früh begann er sich für zeitgenössische Literatur, Architektur und insbesondere Musik aus Deutschland, England, Frankreich und Österreich zu interessieren.*

Die Künstlerphysiognomie Elliott Carters war wie keine andere seiner Zeit von kontinuierlichen Dialogen mit der amerikanischen und europäischen Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt. Bei der Heranbildung seines Kunstverständnisses spielte das New York der 1920er-Jahre mit seinen modernistischen Strömungen eine bedeutende Rolle. Als 16-Jähriger wurde er durch seinen Musiklehrer dem Komponisten Charles Ives vorgestellt, der für ihn künftig eine Art musikalische Vaterfigur darstellen sollte und dem „ziemlich außergewöhnlichen Jungen [...] ein instinktives Interesse an Literatur und vor allem Musik, das einigermaßen ungewöhnlich ist“, attestierte. (Empfehlungsschreiben für Elliott Carter, 1926) Die vielfältigen Bildungsebenen brachten ihn an die Harvard University, wo er zunächst die Fächer Englisch, Philosophie sowie klassische Philologie belegte. Komposition folgte erst später. Bereits als Schüler besuchte Carter in New York die Konzerte der *League of Composers* und kam mit Aaron Copland und anderen Exponenten der Avantgarde persönlich in Kontakt. Aber auch die „*Ultramodernen*“ (Edgard Varèse, Henry Cowell) nahm er mit großem Interesse wahr, ehe er während seiner Zeit an der Harvard University über mehrere Jahre hindurch fast alle Konzerte des Boston Symphony Orchestra unter dessen legendären Dirigenten Serge Koussevitzky hören konnte, was seine Repertoirekenntnisse um Werke des 18. und 19. Jahrhunderts bereicherte. Nach dem Master in Harvard 1932 folgte Carter dem Beispiel seines Lehrers Walter Piston und setzte seine Kompo-

sitionsstudien bei Nadia Boulanger in Paris fort, 1935 kehrte er in die USA zurück. Während des II. Weltkrieges arbeitete er für das *Office of War Information*, nach 1945 begann seine über vier Jahrzehnte umspannende Lehrtätigkeit an amerikanischen Hochschulen und Universitäten, unter anderem an der Juilliard School of Music (1964–1984). Längere Aufenthalte führten ihn nach Rom und Berlin, im Sommer 1958 lehrte er auf Einladung des Salzburg Seminar für amerikanische Studien in Schloss Leopoldskron. Elliott Carter erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den prestigeträchtigen *Pulitzer Preis* (1960 und 1973).

Auf Carters Schaffen wirkte die europäische und amerikanische Musik gleichermaßen ein. Er vermochte beide (auch in sich) so divergenter Hemisphären in sich aufzunehmen, ohne dabei „*eine Synthese anzustreben*“ (Daniel Barenboim). Seine Ästhetik war „*kosmopolitisch amerikanisch*“ (Felix Meyer und Anne C. Shreffler, *Elliott Carter*, 2008). In einem so beispiellos langen Schaffensleben stehen Kontinuität und Brüche naturgemäß nebeneinander. Das während des II. Weltkrieges entstandene Œuvre fügte sich in die Tendenz amerikanischer Musik, wonach Musik vorrangig einen Fluchtpunkt ausbildete und keinen direkten Konnex zur Realität herstellte. Hierfür beispielgebend ist die 1942 entstandene *Symphonie No. 1*, eine idyllische Referenz an die Landschaften New Englands (siehe #19). Carter stellte sich jedoch zunehmend die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung des Künstlers, was einen Niederschlag in einigen von auf die Zeitgeschichte bezogenen Wer-

ken um und nach 1945 fand. In dieser Epoche konstituierte sich schließlich ein eigener Stil, der explizit von den technischen und klanglichen Möglichkeiten der Instrumente geprägt ist.

Ab Mitte der 1940er-Jahre befasste sich Carter mit dem Phänomen der Zeit und erprobte die daraus resultierenden Perspektiven für den formalen Diskurs von Musik. Die Sensibilisierung für temporale Geschehnisse führte zu einer analytischen und praktischen Durchdringung des Rhythmus, der in vielen seiner Kompositionen ein Struktur bestimmender Faktor ist: „*Ich war sofort von seiner rhythmischen Schreibweise fasziniert*“ (Pierre Boulez im Interview, 2001). Angeregt durch philosophische Fragestellungen zum Prozesscharakter von Ereignissen entwickelte er eine Formssprache, die Parallelen zu Boulangers „*grande ligne*“ aufweist, welche auf einem großen formalen Bogen und kontinuierlichen musikalischen Fluss beruht. *Inner Song* für Oboe solo (1992, siehe #20) exponiert diese „*grande ligne*“ in großen, fließenden melodischen Bögen. Musikalische Vorgänge setzte Carter stets in Beziehung zum „*Innenleben*“ und benützte hierzu den Begriff der „*Analogie*“: „*Die Bewegung in der Musik [...] darf nicht nur Gefühlsmuster darstellen, sondern auch Muster des logischen Denkens und des Bewusstseinsstroms. Ich habe versucht Muster zu entwickeln, die alle diese Denkweisen in jedem Werk mit einschließen*“ (Interview, 1973).

Carters quantitativer Schaffenshöhepunkt liegt in den 1980er-Jahren. Neben größeren Werken schrieb er eine Reihe von kleineren Stücken mit oft poetischen Titeln, wie etwa *En-*



Elliott Carter (1908–2013).
Foto: Pascal Perich

chanted Preludes (siehe #20) nach einem Gedicht von Wallace Stevens, in dem sich Flöte und Violoncello ihren instrumentalen Eigenschaften gemäß in einem polyrhythmischen Dialog einander immer mehr angleichen. Auch die bildende Kunst konnte als außermusikalisches Stimulans auf die Kreativität Carters einwirken, wie die vom Mozart Kinderorchester interpretierten und von Helen Frankenthalers Farbfeldmalerei inspirierten Sound Fields (2007, siehe #32) belegen: ein dynamisch lineares Eintauchen in die monochrome Klangfarbe des Streichorchesters. Einen wichtigen Bezugspunkt des Komponierens bildete auch der künstlerische Austausch mit Interpreten. Der Komponist, Dirigent und Oboenvirtuose Heinz Holliger etwa (dessen Musik bei der Mozartwoche 2011 im zeitgenössischen Dialog mit dem Genius loci stand) ist Auftraggeber, Widmungsträger und Interpret einer ganzen Reihe von Werken Carters, darunter *Inner Song*, komponiert in Erinnerung an Stefan Wolpe, sowie das heuer in Salzburg ebenso interpretierte Quintett für Kla-

vier und Bläser (siehe #20), das auf einem virtuosen Polyrhythmus der Instrumente beruht, die in formal freien Satztypen changieren: Trennung und Zusammenhalt, Konfrontation und Kooperation. Das Schreiben für bestimmte (Solo-)Instrumente wurde zum einen durch Auftraggeber oder Interpreten veranlasst, konnte aber auch Carters Interesse für bestimmte Klangfarben oder Spieltechniken entspringen. So reizte ihn bei der Arbeit am *Flute Concerto* (2008, siehe #27) insbesondere die Widerständigkeit des Flötentons gegen seine teils scharf pointierte Schreibweise, die er an die „Eigenschaften der verschiedenen Register des Instruments und dessen außergewöhnliche Beweglichkeit“ (Carter, Vorwort zur Partitur, 2008) anpassen musste.

Die Werke der 1990er-Jahre konzentrieren die inhaltlichen und formalen Wesensmerkmale seiner Musiksprache, die maßgeblich auf Einflüssen aus der ersten Jahrhunderthälfte beruht. Zeit seines Schaffens behandelte er die von Charles Ives vorgezeichneten Problemfelder: die Kombination verschiedener Instrumente und Instrumentengruppen bei unterschiedlichen Zeitabläufen. Anders als bei Ives beruht die Bündelung verschiedener Stränge im „multiple layering“ bei Carter nicht auf Zitatcollagen, sondern strebt eine stärkere Einheitlichkeit an, verschränkt sie mit kontrapunktischen Techniken, die er bei Boulanger in Paris erlernt hatte. Ist in den späteren Werken Carters ein stärkeres Miteinander der interagierenden Instrumente auszumachen, so bleibt die simultane Verwendung musikalischer Stränge dennoch bestehen.

SO WIE ES BEI DEN HERAUSRAGENDEN

Zur Musik Mozarts baute Carter, der als junger Musiker vor allem an seinen Zeitgenossen interessiert war, erst relativ spät eine Beziehung auf. Die Gespräche mit Charles Rosen im Vorfeld von dessen Buch *The Classical Style* Ende der 1950er-Jahre bewirkten bei dem Komponisten eine aus eingehender Analyse erwachsende Auseinandersetzung mit Mozart, die im 2. Streichquartett (1959) und Double Concerto (1961) erste kreative Nachwirkung fanden. Wie Carter 1991 anlässlich einer Rundfrage zum Thema „Mozart heute“ bekannte, faszinierte ihn dessen aus der Musik sprechende beseelte Individualität und Menschlichkeit, die er auch in seinem eigenen Schaffen hörbar zu machen anstrebte. Dieser Anspruch richtete sich gegen auf mechanische Wiederholung und reproduzierbare Formmodelle angelehnte zeitgenössische Musik, der Carter Mozarts „immerwährendes menschliches Bewusstsein“ in künstlerischen Belangen entgegen hielt. „Ich möchte die Präsenz eines Komponisten hinter jeder Note spüren [...], so wie es bei den herausragenden Werken Mozarts der Fall ist.“ War Carters Haltung von einem hohen künstethischen Ideal geprägt, so bewunderte er auf der Materialebene insbesondere Mozarts „Feingefühl hinsichtlich vieler Facetten bzw. gradueller Abstufungen von Kontrasten und seine Fähigkeit, diese manchmal nur kurzen Gebilde in größere und musikalisch überzeugende Einheiten zu übertragen“. (Elliott Carter, *Mozart's Human Touch*, 1991) Durch die Lektüre von Edward Dents Untersuchungen zu den Opern Mozarts angeregt, reflektierte Carter auch die kompo-

sitorischen Mittel des Musikdramas, welches seiner Auffassung nach nicht unwe sentlich von Mozarts Technik des Ineinanderspiels abgespaltener oder gleichzeitig präsentierter gegensätzlicher Gedanken mit mehrdimensionaler Wirkung geprägt war.

Für Pierre-Laurent Aimard, der bei der Mozartwoche 2015 in zwei Konzerten Werke der beiden Komponisten zusammenführt, entsteht hier wie dort „Musik mit großen Kontrasten, voller unterschiedlicher Charaktere und Situationen – und mit permanenten Brüchen, die aber dennoch in einem ständigen musikalischen Fluss bleiben“ (Gespräch mit Rainer Lepuschitz, 2014).

Anlässlich des Holland Festivals in Amsterdam wurde Carter 1987 gebeten, für ihn einflussreiche Werke zu benennen, die im Zusammenhang mit eigenen Kammermusikwerken erklingen sollten. Von Mozart wählte er explizit das Es-Dur-Quintett KV 452 (siehe #20), das dieser 1784 für eine Akademie im Wiener Burgtheater komponiert und selbst „für das beste was ich noch in meinem Leben geschrieben habe“ gehalten hatte (Brief an Leopold Mozart, 10. April 1784). Im Jahr 1987 begann auch die Auseinandersetzung mit früheren Werken Mozarts, welche durch den Kompositionsauftrag eines Violinkonzertes ange regt wurde. Carter war vom jungen Mozart sofort „fasziniert“, wie er Heinz Holliger berichtete, der in Wien gerade *Il sogno di Scipione* aufführte: „Ich habe nun die 5 Mozart-Konzerte studiert. Er wusste immens viel vom Umgang mit dieser Gattung – und das schon in so jungen Jahren! Es muss wunder-

WERKEN MOZARTS DER FALL IST...

*bar sein, bei den Proben und der Aufführung in so unmittelbarer Nähe zu Mozarts Musik zu stehen.“ (Carter an Holliger, 4. Dezember 1987) Holliger hatte noch öfter Gelegenheit, sich mit Carter über Mozart auszutauschen. So ging das 1992 von ihm uraufgeführte Quintett für Klavier und Bläser (siehe #20) auf seine Anregung zurück: „*der Gedanke an das Meisterwerk von Mozart [Es-Dur-Quintett KV 452] für die Kombination [von Instrumenten] brachte mich dazu, sie sehr ernsthaft hinsichtlich ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zu befragen*“ (Carter, Vorwort zur Partitur, 1992).*

Carter befasste sich bis ins hohe Alter mit Mozart und bewunderte an ihm vor allem dessen Vermögen, die Komplexität der musikalischen Sprache, „*insbesondere in den Klavierkonzerten*“ [...] „*mit einer Durchsichtigkeit und Leichtigkeit*“ zu übersetzen, „*die zugleich erhebend und grenzenlos bewegend ist*“ (To Be a Composer in America, 1953/94). Die beiden letzten Werke des 2012 im Alter von 103 Jahren verstorbenen Komponisten, *Instances* und *Epigrams*, werden von Pierre-Laurent Aimard folgerichtig mit den beiden letzten Klavierkonzerten Mozarts in ein Gespräch gesetzt (siehe #31). „*Die Kompositionstechnik Mozarts hat so viel anzubieten, aber hauptsächlich von einem ganz anderen Blickwinkel als jenem der reinen Schlichtheit. Denn Mozart war ein bemerkenswerter Erfinder plastischer, vielgestaltiger Phrasen, von der Gewichtung, vom Überspielen wie vom Hervorheben einiger Details. Er war ein Meister rascher Charakterabwechslungen.*“ (To Be a Composer in America, 1953/94)

Carters Idealbild der Beziehung zwischen Komponist und Hörer war bereits seit jungen Jahren ausgeprägt und als Kernpunkt seines Denkens in Opposition zu populistischen Grundströmungen seiner Zeit verankert. Seine Ästhetik zielte wesenscharakteristisch auf die „*geistige Aktivierung des Hörers durch anspruchsvolle Kompositionen*“ ab“ (Henning Eisenlohr). Die Inanspruchnahme des Hörers im Kommunikationsprozess bedingt Klarheit und Fasslichkeit. Wesentlich ist stets das Suchen nach Lösungen, um komplexe polyphone Strukturen hörbar zu machen. Die Komplexität – die er in seinen Kompositionen nie um ihres Selbstzweckes wegen anstrebt – beruht oft auf einer Montage von Momentaufnahmen, die sich im musikalischen Zeitkontinuum referenziell zu anderen und zu sich selbst verhalten. „*Wir haben so viel Erfahrung mit Nachwirkungen über das hinaus, was gerade im Moment passiert, und genau diese Situation will ich in meiner Musik ausdrücken. Das ist, glaube ich, der Grund, warum sie manchen kompliziert erscheint.*“ (Interview, 1984) Carter strebte den Beweis an, dass der Musik als Vermittlungsinstanz hohes handwerkliches Niveau innewohnen und sie gleichzeitig verständliche Botschaft sein könne. Er stellte sich daher auch die Frage, ob Mozarts Musik in ihrer Dichte im ausgehenden 18. Jahrhundert ähnlich transparent aufgefasst wurde wie 200 Jahre danach. Der Dialog dieser beiden Komponisten bei der Mozartwoche 2015 verspricht spannende Erlebnisse und individuelle Erfahrungen, die „*zugleich erhebend und grenzenlos bewegend*“ für ihre Hörer in unserer Zeit sein mögen.

I WANT TO FEEL THAT THE COMPOSER IS

AT ONCE DELIGHTFUL AND INFINITELY MOVING

Elliott Carter meets Wolfgang Amadé Mozart

By Therese Muxeneder

When Elliott Carter was born in 1908 in New York into the family of a prosperous businessman, far away in Europe the musical world was experiencing world premieres of music by composers, who, in many varied ways, were later to have an impact on him: Claude Debussy and Arnold Schoenberg. Already at an early age Carter was a ‘European’; even before he started school, he learned to speak French while on business trips with his father to Belgium, France and Switzerland. And he developed an early interest in contemporary literature, architecture and in particular for music from Germany, England, France and Austria.

New York in the 1920s with its modernist trends played an important role in evolving Carter’s understanding of the arts. At the age of sixteen he was introduced by his music teacher to the composer Charles Ives, who from then onwards became a kind of musical father figure. Ives for his part was impressed by the young Elliott Carter’s instinctive interest in literature and music.

Following his varied and broad education Elliott Carter went to Harvard University initially to study English, philosophy, as well as classical philology. Only later did he begin to study composition. While at Harvard he heard almost all concerts performed by the Boston

Symphony Orchestra under its conductor Serge Koussevitzky, thus enriching his knowledge of 18th- and 19th-century repertoire works. After graduating from Harvard with a master’s degree in 1932 Carter followed the example of his teacher Walter Piston and went to continue his studies of composition with Nadia Boulanger in Paris. He returned to the USA in 1935. After 1945 he began to teach at American colleges and universities, among others at the Juilliard School of Music (1964–1984). He also spent extensive periods in Rome and Berlin; in the summer of 1958, at the invitation of the Salzburg Seminar in American Studies, he taught at Schloss Leopoldskron in Salzburg. Elliott Carter received many awards, including the prestigious Pulitzer Prize twice, in 1960 and 1973.

From the mid-1940s Carter was preoccupied with the phenomenon of time and he investigated the resulting perspectives for the formal discourse of music. Sensitivity for temporal occurrences led to an analytical and practical pervasion of rhythm which is a determining factor in many of his compositions.

Inspired by philosophical questioning of the procedural character of occurrences he developed a form language which shows parallels to Boulanger’s *grande ligne* that rests on a large formal arc and continuous musical flow. Carter always set up a relationship between musical processes and the ‘inner life’; for this he used the concept of analogy.

In an interview in 1973 he said that for him the motion of music must present not merely the patterns of feeling, but also the

ALWAYS PRESENT BEHIND EVERY NOTE AS IS SHARPLY TRUE OF THE BEST...

patterns of logical thought and of the stream of consciousness. He said that he had tried to develop patterns which include all these ways of thinking in any given work. Carter was compositionally most productive in the 1980s. Besides more extensive works he wrote a series of smaller pieces which frequently had poetic titles, such as *Enchanted Preludes* based on a poem by Wallace Stevens. According to their instrumental properties, flute and cello increasingly approach each other in a polyrhythmic dialogue. The visual arts also acted as a non-musical stimulus to Carter's creativity, as in *Sound Fields*, which was inspired by Helen Frankenthaler's colour field painting: a dynamic linear submersion in the monochrome sound colour of the string orchestra.

Elliott Carter's works composed in the 1990s concentrate the substance and formal characteristics of his musical language which rests primarily on influences from the first half of the 20th century. Throughout his life he treated the problem fields predetermined by Charles Ives: the combination of various instruments and groups of instruments in various time sequences. Unlike Ives, the bundling of various strands in multiple layering in Carter's music does not rest on collages of citations but aspires to a stronger uniformity combined with contrapuntal techniques he had learned during his studies with Boulanger in Paris.

As a young musician Carter was mainly interested in his contemporaries and began only relatively late in his career to analyse Mozart's music. In 1991, in the context of a survey on the subject of "Mozart Nowadays", Carter

acknowledged that what fascinated him about Mozart was his emotional individuality and humanity, and Carter aspired to make this audible in his own works. Carter's attitude was characterized by a high artistic and aesthetic ideal, but on the material level he admired in particular Mozart's sensitivity to many facets and degrees of musical contrast and his ability to bring these, sometimes brief, fragments into large and convincing musical entities. Inspired by reading Edward Dent's studies of Mozart's operas, Carter also reflected on the compositional means of the music drama. In his opinion this did not differ much from Mozart's technique of intricate play of separate or contrasting ideas presented at the same time with multi-dimensional impact.

In 1987 Carter was asked by the Holland Festival in Amsterdam to name the most influential works that were to be played together with some of his own chamber music pieces. He explicitly chose Mozart's quintet in E flat major, K. 452, the work Mozart himself considered to be the best he had ever composed. In 1987 Carter began to study Mozart's early works because he had been commissioned to write a violin concerto. Carter was immediately fascinated by the young Mozart and wrote to Heinz Holliger who at the time was conducting performances of Mozart's early opera *Il sogno di Scipione*: "I have been studying the Mozart 5 concerti. He was so aware of how to deal with the medium even in those young days! It must be wonderful to be in such close contact with Mozart's music for the time it takes to rehearse and perform such a work."

Elliott Carter was preoccupied until the last years of his life with Mozart, and stated that above all he admired Mozart's ability, particularly in his piano concertos, to translate the complexity of the musical language with transparency and a facility that is both uplifting and infinitely moving. Carter's ideal image of the relationship between composer and listener was clearly defined from an early age and was anchored as a core idea in opposition to populist currents of his time. Of essential importance is the search for solutions in order to make complex polyphonic structures audible. Carter endeavoured to find proof that a high level of craftsmanship is inherent in music as an intermediary and that at the same time it can be an understandable message. He asked himself whether Mozart's music in its concentration in the late 18th century was understood in a similarly transparent way as 200 years later. The dialogue between these two composers during the Mozart Week 2015 promises to present exciting experiences that can be both "at once delightful" (Carter) and infinitely moving for listeners in our time.

English summary of the original German essay:
Elizabeth Mortimer

AUSSCHLAGGEBEND DAFÜR, DASS EIN KONZERT MIT WERKEN MOZARTS ZU EINER

FORTEPIANO DER MOZART-ZEIT ODER MODERNER KONZERTFLÜGEL?

Von Eva Badura-Skoda

Die Frage ob im modernen Konzertleben, wenn es um die Interpretation der Klavierwerke Mozarts geht, ein Fortepiano der Mozart-Zeit einem modernen Flügel vorzuziehen sei, ist nicht immer leicht zu beantworten. Wie die Wahl idealerweise ausfallen sollte, hängt vor allem vom Interpreten und seiner Erfahrung im Umgang mit historischen Instrumenten ab. Die historischen Fortepianos und ihre Kopien sind nicht gleichermaßen für jeden Pianisten geeignet. Wichtig ist, dass der Spieler den Klang und die speziellen Eigenschaften seines gewählten Hammerflügels gut kennt und liebt, und sich beim Spiel „wohlfühlt“; erst dann wird er die Vorteile des Fortepianos der Mozart-Zeit auch voll im Konzert zur Geltung bringen können, und nur dann kann ein Fortepiano das ideale Instrument für die Interpretation von Mozarts Solo-Werken sein, vorausgesetzt, dass der Konzertsaal, in dem ein Konzert stattfinden soll, eine gewisse Größe nicht übersteigt. Fortepianos (so nennt man heute allgemein die Konzertflügel der Mozart-Zeit) sind natürlich nicht so lautstark wie die modernen Konzertflügel, deshalb ist auch die Größe eines modernen Saales zu berücksichtigen. Wenn ein Interpret über ein gutes und gut gepflegtes Fortepiano verfügt und gelernt hat darauf zu spielen, dann trägt der Ton dank der vielen Obertöne allerdings gut, er ist dann

beispielsweise im Großen Saal des Mozarteums oder in der Großen Universitätsaula auch noch gut zu hören.

Auf welche Fortepianos der Mozart-Zeit sollte für die Interpretation der Mozart-Werke die Wahl eines Konzertpianisten idealerweise fallen? Am besten natürlich auf originale Walter-Flügel oder auf Kopien von Fortepianos von Anton Walter, denn Mozarts eigenes Fortepiano wurde von Walter erbaut, ist erhalten und im Besitz der Stiftung Mozarteum Salzburg. Es ist unsigniert, aber alle Details und alle Dokumente sprechen dafür, dass es von Anton Walter gebaut wurde, was auch heute von niemandem mehr in Zweifel gezogen wird. Daher haben moderne Klavierbauer Anton Walters Fortepianos der 1780er- und 1790er-Jahre allgemein als ideale Modelle für den Nachbau angesehen und gute, ja teilweise ausgezeichnete Kopien hergestellt. Mozart hat jedenfalls sicher genau gewusst, warum er in Wien 1782 ein besonders gutes Instrument von Anton Walter kaufte. Zuvor hatte er noch am meisten die Pianos von Johann Andreas Stein geschätzt, aber Walter hatte einige Verbesserungen an Steins Mechanik vorgenommen, die Mozart offenbar sehr zusagten und den Flügel lautstärker machten.

Aber ist denn, um eine Mozart-Interpretation glaubwürdig authentisch darbieten zu können, der Klang wirklich das Wichtigste? Kaum. Die Forderung nach Wiederherstellung des originalen Klangbildes lässt sich ohnehin nicht allzu weit treiben. Auch ist es wichtiger, dass ein Interpret sich in Mozarts Ausdrucks-
welt eingelebt hat und sie im Spiel wiederzu-

geben imstande ist. Viele Hörer und Zeugen einer als meisterhaft empfundenen Aufführung von Mozarts Sonaten werden sich vielleicht daran erinnern, dass ihnen während des Konzertes zwar anfangs der Klang als wichtig erschien, sie vielleicht auch überraschte, dass aber nach einer Weile ganz andere Dinge in den Vordergrund des Hörerlebnisses traten: Die Qualität der Komposition, die Themen und die Art, wie der Interpret sie gestaltete, seine lebhafte Artikulation und der dynamische Verlauf – nach einer Weile hat auch ein aufmerksamer Hörer wohl vergessen, ob es sich um ein zeitgenössisches oder ein modernes Klavier handelt, auf dem ihm Mozarts Werke vorgespielt werden. Viel wichtiger ist es für ihn, dass er das gewählte Tempo als das natürliche und „richtige“ empfindet, störende und stil-fremde Effekte oder Zusätze vermieden werden, und dass er den Persönlichkeitsstil Mozarts ebenso als glaubhaft gewahrt sieht wie den Zeitstil.

Eine Grundforderung jeder Interpretation ist es, eine möglichst tiefe, nachhaltige Wirkung auf den Hörer zu erzielen. Auch Komponisten der Vergangenheit ging es um diese Wirkung. Die Freude am Effekt ist wohl allen Komponisten gemeinsam, und auch Mozart bildete darin keine Ausnahme, begründete er doch selbst manchen Kompositionseinfall mit den Worten: „*das wird sicher guten effect machen*“. Von dieser Warte aus gesehen erscheint die Frage: „Werktreue oder Freiheit der Interpretation“ nur zunächst als sekundär. „Werktreue“ ist allerdings mehr als Notentreue. „Werktreue“ hat mit der Ehrfurcht vor der Größe

eines Werkes zu tun und der Überzeugung, dass ein Stück am besten zur Geltung kommt, wenn der Persönlichkeitsstil des Komponisten und (sekundär) auch der Zeitstil bei der Interpretation berücksichtigt werden. Mozarts Werke wirken nämlich am stärksten, wenn sie im Mozart-Stil zum Erklingen gebracht werden. (Unter Stil versteht man laut Lexikon die Gesamtheit der geistigen Erscheinungen einer Zeit, denen ein schöpferischer Künstler unterliegt, von denen er geformt wird, und die er seinerseits beeinflusst). Die Frage ist nun, ob ein „Herr Müller“ durch eine Darbietung der Werke Mozarts in einem ihm persönlich eigenen „Müller-Stil“ imstande ist, eine stärkere, tiefere und eindrucksvollere Wirkung zu erzielen als ein Interpret, der sich erfolgreich bemüht, Mozart im Einklang mit dem ihm eigenen Persönlichkeitsstil zu interpretieren. Es darf bezweifelt werden, dass Mozart im „Müller-Stil“ einen größeren Eindruck auf den Hörer hinterlässt. Gerade das Werk Mozarts besitzt eine solch unvergleichlich musikalisch-logische, organische, harmonische Geschlossenheit, ein so vollendetes Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form, dass das Hineinragen fremder Elemente seine Wirkung kaum erhöhen kann (ausgenommen Schockwirkungen, die aber niemals andauern. Ein „verjazzter“ Mozart wird somit wenig dauerhaft in der Wirkung sein).

Blieben wir also beim positiv zu werten Versuch, Mozarts Persönlichkeitsstil so gut es geht bei jeder Interpretation seiner Werke berücksichtigt sehen zu wollen. Das muss nicht unbedingt die Freiheit des Interpreten ein-

NEM UNVERGESSLICHEN ERLEBNIS WIR D, IST DIE WAHL DES INSTRUMENTES...

schränken. Die Antwort auf die Frage, ob ein Interpret das Werk eines Komponisten benutzen darf, um sich selbst und seine ‚Leidenschaften‘ darzustellen, oder ob er hinter dem Werk eher zurücktreten und seine eigene Persönlichkeit dabei in den Hintergrund drängen soll, hängt mit der Bedeutung, der Größe eines Komponisten zusammen. Die Werke der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven vertragen weniger gut fremdartige Eigenwilligkeiten eines Interpreten, etwa Zusätze von Ornamenten und Verzierungen oder auffallende Temposchwankungen, als manche ihrer Zeitgenossen, die weniger auf die Perfektion und Überlieferung ihrer Werke geachtet haben, in jedem Fall weniger als manche Romantiker der Liszt-Zeit. Eine so eigenwillige und oft von Mozarts dynamischen Vorschriften abweichende Interpretation von Mozarts Sonaten, wie sie etwa Glenn Gould auf Schallplatten einspielte, wird daher immer auf berechtigte Ablehnung stoßen. Ein Interpret romantischer Musik wird wohl stets das Improvisatorische in der Gestaltung der Dynamik und des Tempos mehr brauchen und auch besser ausnützen können als der Interpret klassischer Musik im Allgemeinen und Mozarts Musik im Besonderen; er bekam vom Komponisten vielfach Hinweise, wie er durch Einhaltung der wichtigsten Interpretationsvorschriften auch ohne improvisatorische Zusätze von Noten und vor allem ohne jede Übertreibung oder Verdrehung dynamischer Gegensätze die größte Wirkung beim Hörer erzielen kann.

Wie jede große schöpferische Persönlichkeit wusste auch Mozart alle seiner Zeit zur

Verfügung stehenden Ausdrucksmittel zu gebrauchen. Nun war aber die Art der Gefühlsäußerung damals eine viel feinere als heute und die Reaktion der Menschen auf Ausdruckselemente viel stärker. Was einer Generation noch Pfeffer ist, kann der nächsten schon Salz und der übernächsten bereits schal geworden sein. Um es mit einem Gleichnis zu sagen: Wo damals ein Anklopfen genügte, um eine Empfindung zum Ausdruck zu bringen, braucht man heute oft schon einen Hammerschlag. Harmonische Kühnheiten wie chromatisch absteigende verminderte Septakkorde und andere kühne Modulationen sind heute für manche abgestumpften Ohren meist ohne besondere Wirkung. „*Welch göttliche Harmonie!*“ hören wir manchmal nach einem Konzert, selbst wenn der Zuhörer eines der unheimlichsten und zerklüftetsten Werke wie das c-Moll-Klavierkonzert KV 491 gehört hat. Und sprach nicht schon Schumann von der „*griechisch schwelbenden Grazie*“ der g-Moll-Symphonie? Diese Änderung im ästhetischen Verhalten des Publikums bleibt natürlich nicht ohne Folgen für die Interpretation der Werke Mozarts. Es scheint notwendig, dass man der ‚dickeren Haut‘ des heutigen Durchschnittshörers zuliebe oft Affekte unterstreichen und die seelischen Konturen vor allem in den ernsteren, bekenntnishaften Werken stärker hervorheben muss. Wie weit man hier gehen kann und gehen darf, ist letzten Endes ebenso eine Frage der Persönlichkeit des Interpreten wie des guten Geschmacks. Man wird der Musik Mozarts durch ‚stärkeres Auftragen‘ solange keine Gewalt antun, als man

auf die ihr innenwohnenden Grenzen Rücksicht nimmt, als man ihre Klarheit und Schönheit, ihre Architektur und vor allem ihre Würde voll zur Geltung bringen kann. Mozart ist ein großer Komponist, und man scheue sich nicht, ihn groß wiederzugeben. Verniedlichte, puppenhafte Aufführungen stammen aus einer falsch verstandenen historischen Sicht und werden ihm sicher nicht gerecht.

Der Grund, warum heutzutage viele Interpreten es schwierig finden, Mozarts Werke zu spielen, ist der Sinn für das richtige Maß, diese messerscharfe Grenze zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig bei der Verwendung von Ausdrucksmitteln. Mozart hat wie kaum ein anderer Komponist die Kunst der Mitte und des Maßes beherrscht, jede Übertreibung war ihm zuwider, er hatte ein unglaublich feines Empfinden für das Natürliche; sein Werk ist deshalb geradezu ein Prüfstein des guten Geschmacks. Den Charme der Musik Mozarts darzustellen ist besonders unerlässlich in allen heiteren, humorvollen und doch anmutigen, graziösen Werken, wo gerade dieser unerlässliche Charme zu bezauen vermag und den Wert einer Interpretation ausschlaggebend bestimmt. Das, was sich ja so besonders schwer lehren lässt und am wenigsten durch geschriebene Worte erklärt werden kann, ist dieser Charme und die Gabe des Lächeln-Könnens selbst in der hoffnungslosesten Situation, sie ist weit entfernt von Pathos, aber auch von Oberflächlichkeit der Empfindung.

Zurück zur Frage im Titel: So wichtig es ist, dass der vom Interpreten gewählte Flügel

ein gutes Instrument und der Klang als solcher schön ist, so wichtig ist es auch für den Künstler selbst, ihn als befriedigend zu empfinden. Aber das Instrument ist nur ein Mittler des Klanges. Ausschlaggebend dafür, dass ein Konzert mit Werken Mozarts zu einem großen, unvergesslichen Erlebnis wird, ist die Wahl des Instrumentes letztendlich wohl doch nicht. Ausschlaggebend ist dagegen, dass die musikalischen Ausdrucksmittel vom Künstler so eingesetzt werden, dass er ebenso wie das Publikum nach einer Weile vergessen, welches Instrument er gewählt hatte.

AUTHENTICITY IS RELATED TO RESPECT FOR THE GRANDEUR OF A WORK...

FORTEPIANO FROM MOZART'S TIME OR A MODERN GRAND?

By Eva Badura-Skoda

It is not always easy to answer the question whether it is preferable to use a fortepiano from Mozart's time or a modern grand for the interpretation of Mozart's piano works. Historic fortepianos and their copies are not equally suitable for every pianist. It is important that the player is well acquainted with the sound and special qualities of his or her chosen fortepiano and feels 'comfortable' when performing. Only then can the advantages of the fortepiano from Mozart's time be fully realized in the concert performance, and only then can a fortepiano be the ideal instrument for the interpretation of Mozart's solo works as long as the venue is not too large – fortepianos are naturally not as loud as a modern concert grand.

Original instruments built by Anton Walter are of course the best. Mozart's own fortepiano was built by Walter, is in good condition and owned by the Salzburg Mozarteum Foundation. Modern piano builders consider Anton Walter's fortepianos from the 1780s and 1790s to be ideal models for making excellent copies. Mozart was certainly aware of the outstanding quality of the instrument he bought from Anton Walter in Vienna in 1782, which due to the improved mechanism, was louder than the pianos he had performed on previously.

A basic requirement of every interpretation is to achieve the greatest possible lasting im-

pact on the listener. Mozart often justified some of his compositional ideas by saying that they would certainly create a good effect. Authenticity is related to respect for the grandeur of a work and the conviction that a piece is most effective if for the interpretation the style of the composer and the style of the period are taken into consideration. Mozart's œuvre has such an incomparable musical and logical, organic and harmonic homogeneity, such perfect equilibrium between content and form that the introduction of alien elements can hardly intensify its effect. Jazzed-up Mozart does not have a sustainable impact.

Works by the Viennese Classical composers Haydn, Mozart and Beethoven are less tolerant of a performer's idiosyncrasies, for instance ornamentation, appoggiatura and noticeable fluctuations in tempo, than some of their contemporaries who paid less attention to perfection and to the tradition of their works; this is certainly true of some of the Romantics of the Liszt era. An individual interpretation of Mozart's sonatas, frequently deviating from his dynamic markings, such as for instance recorded by Glenn Gould, will therefore always be confronted with justifiable rejection. A performer of Romantic music will certainly always need an improvisational aspect in modelling the articulation and tempi, and also be better able to exploit it than the performer of Classical music in general, and Mozart's music in particular. The composer provides many indications as to how, by adhering to the most important rules of interpretation, even without improvising

and adding notes, and especially without exaggerating dynamic contrasts, the performer can make the greatest impact on the audience.

Like every great creative personality Mozart well knew how to use the expressive means at his disposal. In those days the kind of emotional expression was more refined than nowadays and audience reaction to expressive elements was much stronger. It seems to be necessary for today's average listener that accentuations have to be more incisive, and greater emphasis has to be given to emotional contours, especially in the more serious confessional works. How far one can and may go is ultimately a question of the personality of the performer and of good taste. Mozart is a great composer and one should not shy away from performing him with grandeur. Trivialized, toy-like performances are based on a false understanding of historical style and certainly do not do him justice.

The reason why, nowadays, many performers find it difficult to play Mozart's works is the sense of proportion, this acute borderline between too much and too little in the use of expressive means. More so than any other composer Mozart was an artist with a sense of measure and proportion – he rejected any kind of exaggeration, he had an incredibly refined sense of naturalness; his works are a touchstone of good style. It is particularly important to present the charm of Mozart's music in all cheerful, humorous and graceful works where this essential charm has the power to enchant and determines the worth of an interpretation. What is particularly hard to teach

and can least be explained by the written word is this charm and the gift of being able to smile even in the most hopeless situation. This is far removed from pathos or emotional superficiality.

English summary of the original German essay:
Elizabeth Mortimer

INSTRUMENTE, DIE MOZART SELBST BESSEN HAT, HELFEN UNS IN BESONDERER

MOZARTS INSTRUMENTE

Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2015

Von Ulrich Leisinger

Was wäre ein Musiker ohne seine Instrumente? Bei Mozart dürfte es seit seiner Kinderzeit kaum einen Tag gegeben haben, an dem er nicht aktiv musiziert hätte; glücklicherweise sind einige der Instrumente, auf denen er gespielt hat, bis heute erhalten geblieben. Zwar hat jeder Gegenstand, den Mozart auch nur ein einziges Mal berührt hat, in den Augen der Nachwelt eine besondere Aura, aber die Instrumente, die er selbst besessen und über Jahre verwendet hat, helfen uns in besonderer Weise, seine Musik zu verstehen: Mozart hat seine Kompositionen nämlich genau auf die klanglichen Besonderheiten dieser Instrumente abgestimmt. Sie können uns somit heute viel über seine Klangvorstellungen verraten. Diese Hörerfahrungen sind auch für die Interpreten und das Publikum bei Aufführungen mit modernem Instrumentarium aufschlussreich.

Mozarts Hammerklavier

Das 223 cm lange und nur 100 cm breite Instrument ist unsigniert, kann aber mit großer Sicherheit dem „*Orgelbauer und Instrumentmacher*“ Anton Gabriel Walter (1752–1826) in

Wien zugeschrieben werden. Der Flügel gehört zu den ältesten erhaltenen Instrumenten Walters und dürfte um 1782 entstanden sein. Er zeichnet sich durch einen obertonreichen, silbrigen Klang und – im Vergleich mit dem modernen Konzertflügel – durch überraschend deutliche Bassstöne aus. Das Instrument stammt nachweislich aus dem Besitz von Mozart. Dieser hat es schon vor 1785 als Konzertinstrument erworben und regelmäßig bei seinen Akademien in verschiedenen Wiener Konzertsälen eingesetzt. Die meisten der etwa zehn Sonaten, fast zwanzig Klavierkonzerte, die zwei Quartette und sechs Trios mit obligatem Klavier sowie ungefähr zehn, zum Teil fragmentarische Violinsonaten und die zahlreichen Variationszyklen und Einzelstücke aus Mozarts Wiener Zeit dürften an diesem Instrument entworfen oder zum ersten Mal gespielt worden sein. Der Umfang von Mozarts Walter-Flügel beträgt, wie bei Hammerklavieren dieser Zeit üblich, fünf Oktaven (61 Tasten, chromatisch von F₁–f³). Der Korpus des Instrumentes, das nur etwa 85 Kilogramm wiegt, besteht aus Nussbaum; die Untertasten sind – abweichend vom modernen Instrument – schwarz und bestehen aus Ebenholz, die – weißen – Obertasten sind mit Bein belegt. Die Dämpfung wird nicht mit einem Pedal, sondern mit zwei Kniehebeln angehoben. Als Constanze Mozart 1810 von Wien nach Kopenhagen übersiedelte, ließ sie das Instrument in der Werkstatt von Walter überholen, ehe es zu ihrem ältesten Sohn Carl Thomas nach Mailand geschickt wurde. Anlässlich des 100. Geburtstages seines Vaters machte Carl Thomas Mozart das Instrument

1856 dem damaligen Dommusik-Verein und Mozarteum, dem unmittelbaren Vorläufer der Stiftung Mozarteum, zum Geschenk.

Mozarts Salzburger Konzertvioline

Das Instrument, das heute als Mozarts Konzertvioline gilt, weist einen Zettel mit der Aufschrift „*Jacobus Stainer in Absam / prope Oenipontum 1659*“ auf. Das Instrument ist aber nur nach Stainers Vorbild gebaut und stammt in Wirklichkeit aus dem frühen 18. Jahrhundert. Es wurde allem Anschein nach von einem Mitglied der Geigenbauerfamilie Klotz in Mittenwald angefertigt.

Die Oberseite der Violine besteht aus Fichtenholz, der Boden aus geflammtem Ahorn; das Griffbrett aus Fichtenholz ist mit Grenaill belegt. Da das Instrument schon früh wie eine Reliquie behandelt wurde, blieb ihm das Schicksal der meisten alten Meistergeigen erspart; diese wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts umgebaut, um einen größeren Klang zu erzielen und auch das neuere Violinrepertoire seit Beethoven und Paganini spielen zu können. Das Klotz-Instrument befindet sich somit in allen wesentlichen Teilen in seinem ursprünglichen Zustand. Mozart dürfte die Geige in den 1770er-Jahren als sein Konzertinstrument verwendet haben. Für dieses offen und hell klingende Instrument hat er seine Violinkonzerte, aber auch die Sätze mit Solovioline in den Serenaden der Salzburger Zeit komponiert. Die Geige ist über Mozarts Schwester überliefert, die sie um 1820 als Übeinstrument für den Violinunterricht an eine befreundete

Familie verkauft. Zum Mozart-Jahr 1956 konnte das Instrument durch die Stiftung Mozarteum Salzburg von einer Apothekerfamilie in Schwanenstadt käuflich erworben werden.

Mozarts Costa-Violine

Im Herbst 2013 hat die Stiftung Mozarteum Salzburg von Frau Nicola Leibinger-Kammüller (Stuttgart) überraschend eine Violine von Pietro Antonio Dalla Costa aus dem Jahr 1764, die Mozart offenbar in seiner Wiener Zeit gespielt hat, als Geschenk erhalten. Die Frage, warum Mozart außer seiner Salzburger Konzert-Violine überhaupt noch eine weitere Geige besessen haben soll, lässt sich damit erklären, dass das Instrument, das ihm als Konzertmeister in Salzburg gedient hatte, dort zurückblieb, als er 1781 von München nach Wien reiste, ohne seine Vaterstadt noch einmal zu berühren. Schon bald nach seiner Ankunft in Wien muss er sich nach einem Ersatzinstrument umgesehen haben, denn er komponierte dort für sich und seine Braut Constanze Weber mehrere Sonaten für Violine und Klavier, bei denen sie den Klavierpart übernehmen sollte.

Von Pietro Antonio Dalla Costa, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, sind vor allem Violinen erhalten, die laut den zugehörigen Zetteln aus den Jahren 1733 bis 1768 stammen und ausnahmslos in Treviso, 30 Kilometer nördlich von Venedig, gefertigt wurden. Dalla Costa hat sich vornehmlich an den Instrumenten der Geigenbauerdynastie Amati orientiert. Typisch sind kräftige gelbbraune, gelb-

rote und rote Lacke. Auffällig sind auch die ausgeprägten, etwas zurückgeneigten Schnecken. Die Decke besteht wie üblich aus Fichten-, der Boden aus auffällig schön gemasertem Ahornholz. Die Länge des Halses (240 mm mit Schnecke) zeigt, dass das Instrument – wie die meisten alten italienischen Meistergeigen – nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten geblieben ist. Der Umbau dürfte schon im 19. Jahrhundert erfolgt sein. Die Instrumente Dalla Costas haben einen großen, tragenden Klang und sind daher heute als Konzertinstrumente gesucht. Constanze Mozart hatte das Instrument offenbar bereits 1799 mit dem musikalischen Nachlass ihres Mannes an den Verleger und Geiger Johann Anton André in Offenbach verkauft. Kurz vor seinem Tod gab dieser das Instrument angeblich mit den Worten „Diese Violine stammt aus Mozarts Nachlass und Mozart hat sie immer gespielt. Ich habe sie von Mozarts Witwe gekauft“ an Heinrich Henkel weiter, der in seinem Verlag ausgebildet wurde. Aus dem Besitz der Familie Henkel kam das Instrument im Jahr 1909 an die Geigenbauerfirma William E. Hill in London und galt seit der Auflösung der Firma Anfang der 1980er-Jahre als verschollen.

Garser Flügel

Die Stiftung Mozarteum Salzburg gehört zu den wenigen Einrichtungen, die gleich zwei Instrumente von Anton Walter ihr Eigen nennen. In den späten 1950er-Jahren erhielt sie ein zweites Instrument von einer Familie

Mauckner aus Gars am Kamp, weswegen es zur Unterscheidung vom ‚Mozart-Flügel‘ als ‚Garser Flügel‘ bezeichnet wird. Somit können heute sowohl im Mozart-Wohnhaus als auch in Mozarts Geburtshaus Klavierwerke im ‚Originalklang‘ gehört werden – mit der Einschränkung, dass Mozart den ‚Garser Flügel‘ nicht gekannt haben dürfte. Eine alte Porzellan-Plakette gibt über den Erbauer Aufschluss: „Anton Walter / in Wien“. Das Kirschholz-Instrument scheint ursprünglich um 1782 von Walter gebaut worden zu sein, wurde aber später in seiner Werkstatt überholt und dürfte damit technisch etwa auf dem Stand von 1804 sein. Es weist einen um einen Ganzton größeren Umfang als Mozarts Hammerklavier (F₁–g³) auf. Trotz massiver Eingriffe im 19. Jahrhundert ist das Instrument ansonsten in vielen Teilen, insbesondere in der eigentlichen Mechanik, noch weitgehend im Original erhalten.

MOZART'S INSTRUMENTS

The Salzburg Mozarteum Foundation's collection of historic musical instruments used in the concerts at the Mozart Week 2015

By Ulrich Leisinger

What would a musician do without his instruments? Right from his childhood probably hardly a day went by for Mozart without him actively making music. Fortunately some of the instruments he played have been preserved until today. It is perhaps true to say that in the eyes of posterity every object Mozart touched even only once evokes a special aura, but the instruments he himself owned and used for years help us in particular to understand his music. Mozart finely tuned his compositions to the special sound qualities of these instruments. Thus they can reveal much to us nowadays about his ideas of the sound he wanted to create.

Mozart's Fortepiano

The instrument is 223 cm long and only 100 cm wide. It is unsigned but can be ascribed with absolute certainty to Anton Gabriel Walter (1752–1826), ‚organ builder and instrument maker‘ in Vienna. The piano is one of Walter's oldest preserved instruments and was probably made around 1782. A distinctive feature is its silvery sound rich in overtones and – in comparison with the modern concert grand – it has surprisingly clear bass tones. The instru-

ment provably belonged to Mozart. He bought it before 1785 as a concert instrument and used it regularly in his academy concerts in various concert halls in Vienna. As was usual for forte-pianos from this period, the range of Mozart's Walter piano encompasses five octaves (61 keys, chromatic from F₁ – f³). On the 100th anniversary of his father's birth in 1856, Carl Thomas Mozart (1784–1858) donated the instrument to what was at the time known as the Cathedral Music Association and Mozarteum, the direct predecessor of the Mozarteum Foundation.

Mozart's Concert Violin used in Salzburg

The instrument, regarded nowadays as Mozart's concert violin, contains a note on which is written ‚Jacobus Stainer in Absam / prope Oenipontum 1659‘. However, the instrument is based only on a model by Stainer and in actual fact dates from the early 18th century. It was apparently made by a member of the Klotz family of violin makers in Mittenwald. The instrument is in its original condition in all the essential parts. Mozart probably used the violin in the 1770s as his concert instrument. When he was living in Salzburg he composed his violin concertos and also the movements for solo violin in the serenades for which the open and bright sound of this instrument was particularly suitable. In the Mozart anniversary year 1956 the instrument was bought by the International Mozarteum Foundation in Salzburg from a pharmacist family in Schwanenstadt (Upper Austria).

BEEN PRESERVED UNTIL TODAY...

Mozart's Costa Violin

In autumn 2013, the Salzburg Mozarteum Foundation was surprisingly given a violin made by Pietro Antonio Dalla Costa dating from 1764 as a present from Mrs Nicola Leibinger-Kammüller (Stuttgart). It is not known when exactly Pietro Antonio Dalla Costa lived but he worked from 1733 to 1768 in Treviso, 20 kilometres north of Venice, and he orientated himself primarily towards the instruments made by the Amati dynasty of violin makers. Like most Italian master violins the neck of the instrument was replaced in the 19th century by a larger one so that the instrument could also be used for the newer music repertoire. Mozart apparently used the violin when he was living in Vienna. Dalla Costa's instruments have a full, sustained sound and are therefore highly sought after nowadays as concert instruments. Constanze Mozart evidently sold the instrument in 1799 with the musical legacy of her husband to Johann Anton André in Offenbach. With the words "this violin is from Mozart's estate and Mozart always played it. I bought it from Mozart's widow," André, shortly before his death, passed on the violin to Heinrich Henkel, who had received his training in André's publishing house. In 1909 the Costa Violin was bought by the company of violin makers W. E. Hill & Sons in London from the Henkel Family but since the dissolution of the company at the beginning of the 1980s the instrument was believed to be lost.

'Gars fortepiano'

The Salzburg Mozarteum Foundation is one of the few institutions that owns two instruments by Anton Walter. In the late 1950s it received a second instrument from the Maucker Family in Gars am Kamp (Lower Austria) which is why it is known as the 'Gars fortepiano', to distinguish it from the Mozart fortepiano. An old china plaque provides some information about the maker: 'Anton Walter / in Vienna'. It seems that the cherry wood instrument was originally built by Walter around 1782, but was overhauled later in his atelier and technically corresponds to the style of pianos around 1804. The range is a whole tone larger (F₁ – g³) than Mozart's fortepiano.

English translation: Elizabeth Mortimer

DO 22.01 #01 PREMIERE SO 25.01 #10 FR 30.01 #26
19.30 Felsenreitschule

DAVIDE PENITENTE

REGIE BARTABAS
PFERDE UND REITER DER
ACADEMIE ÉQUESTRE DE VERSAILLES

DIRIGENT MARC MINKOWSKI
LES MUSICIENS DU LOUVRE GRENOBLE
SALZBURGER BACHCHOR
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER
BERTRAND COUDERC LICHT

CHRISTIANE KARG SOPRAN
MARIANNE CREBASSA MEZZOSOPRAN
STANISLAS DE BARBEYRAC TENOR

REITER BARTABAS, LAURE GUILLAUME, EMMANUELLE SANTINI, EMMANUEL
DARDENNE, ANNA KOZLOVSKAYA, ÉMILIE TALLET, CHARLOTTE TURA DUBOIS, ADRIEN
SAMSON, SÉVERINE DEPERROIS, MAÏLYS FROUGNEUX, CÉCILE LOMBARD, ZOÉ SAN MARTIN

PFERDE LE CARAVAGE, QUILATE, CHAGALL, UCCELLO, LE CURIEUX, LE DORMEUR,
LE FOURBE, LE GRINCHEUX, L'INQUIET, L'INTRÉPIDÉ, LE NERVEUX, LE RUSÉ

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt
DR. THILO MANNHARDT
für die großzügige Unterstützung dieser Produktion.

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Adagio und Fuge c-Moll KV 546

(Komponiert 1788)

Adagio
Fuga. Allegro

„Maurerische Trauermusik“ KV 477

(Datiert: Wien, Juli 1785)

Adagio

„Davide penitente“. Kantate KV 469

Text nach Saverio Mattei

(Komponiert beziehungsweise bearbeitet: Wien, März 1785)

Coro „Alzai le flebili voci al Signor“

Coro „Cantiam le glorie“

Aria (Mezzosoprano) „Lungi le cure ingrate“

Coro „Sii pur sempre benigno, oh Dio“

Duetto (Soprano – Mezzosoprano) „Sorgi, o Signore, e spargi“

Aria (Tenor) „A te, fra tanti affanni“

Coro „Se vuoi, puniscimi“

Symphonie C-Dur KV 96

(Komponiert: angeblich Mailand, Oktober/November 1771)

Andante

„Davide penitente“ KV 469

Aria (Soprano) „Tra l'oscuri ombre funeste“

Terzetto (Soprano – Mezzosoprano – Tenor) „Tutte le mie speranze“

Coro „Chi in Dio sol spera“ – „Di tali pericoli non ha timor“

Keine Pause

MUSIKALISCHE ASSISTENZ JULIEN VANHOUTTE

PRODUKTIONSSISTENZ DANIELÈ HAAS

INSPIZIENZ DANIELA GASSNER

LICHTINSPIZIENZ INGE MATTHIESEN

TECHNISCHE LEITUNG BARTABAS, STÉPHANE CARGNINO

KOSTÜME SOPHIE MANACH

ASSISTENZ ELEONORA ROSSI

DIE BÜHNE WURDE VON DEN WERKSTÄTTEN DER SALZBURGER FESTSPIELE EINGERICHTET:

ANDREAS ZECHNER TECHNISCHER DIREKTOR

BÜHNENTECHNISCHE VORSTÄNDE

HELmut SCHAUER BÜHNE

HEINZ ILSANKER BELEUCHTUNG

EDWIN PFANZAGL AKUSTIK

VORSTÄNDE DER DEKORATIONSWERKSTÄTten

WOLFGANG POSANI SCHLOSSEREI

JOSEF REHRL TISCHLEREI

HORST JUNGER MALERSAAL

GÜNTHER SCHWEIGHOFER ELEKTROTECHNIK

PETER GRAML & MANFRED JIRAK BÜHNENTECHNIK

HUBERT SCHWAIGER BELEUCHTUNG

WERNER HEIDRICH AKUSTIK

Die Ausstattung wurde von den Salzburger Festspielen und Horsedeluxe event GmbH hergestellt.

In Kooperation mit der Académie équestre de Versailles

DAVIDE PENITENTE wird als Koproduktion von ORF, arte und BFMI in Zusammenarbeit mit der Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit der Académie équestre de Versailles, Mozartwoche 2015 aufgezeichnet. Ausführender Produzent ist Bernhard Fleischer, für die Bildregie zeichnet Andy Sommer verantwortlich. Die Produktion wird im Februar 2015 auf ORF 2 und im Juni 2015 auf arte ausgestrahlt.

SA 24.01

10.00 Felsenreitschule

BARTABAS IMPROVISATION

BARTABAS, LE CARAVAGE SEIN PFERD, JÉRÔME PERNOO VIOOLONCELLO

Vincent Huguet sprach mit Marc Minkowski und Bartabas über „Davide penitente“ bei der Mozartwoche 2015.

MARC MINKOWSKI: HINTER DEN KULISSEN EINER AUFERWECKUNG

Was beschäftigt einen Dirigenten, wenn er nicht gerade dabei ist zu dirigieren oder an ein neues Projekt zu denken? Für Marc Minkowski ist die Antwort eindeutig: die Pferde! Seit einigen Jahren wird er parallel zur Musik von dieser Leidenschaft übermannt, sodass er nicht zögert, lange Reisen nach Deutschland, England oder sogar viel weiter zu unternehmen, weil er von einem Pferd gehört hat, das er unbedingt „treffen“ muss. Anlässlich des von ihm gegründeten „Ré Majeure“-Festivals auf der Île de Ré hat er zum ersten Mal im Mai 2014 seine zwei großen Leidenschaften zusammengeführt und mit der Hilfe des Pferdespezialisten Manu Bigarnet eine Veranstaltung mit Pferden und Voltige-Tänzern nach Musik von Jimi Hendrix, Samuel Barber und John Adams in einem Zelt zustande gebracht – unter dem Titel „Tactus“... Es war der erste Versuch dieses „Reiter-Musikers“ und er wird es nicht dabei belassen. Für die Mozartwoche 2015 hat er sich etwas Neues einfallen lassen, mit Bartabas, dem „Pferde-Gott“ in Frankreich. Er spricht über die Vorgeschichte.

„Seit einigen Jahren verfolge ich die Arbeit von Bartabas mit seiner Truppe „Zingaro“ und an der Académie équestre in Versailles. Seine

Inszenierung *Le Chevalier de Saint-George*, die er 2004 beim Neptun-Brunnen im Schlosspark präsentiert hat, oder *Voyage aux Indes galantes* (2005) und *La Voie de l'écuyer* (2014), die mich begeistert haben, sind Vorstellungen, die dieses Projekt inspiriert haben. Nicht nur, weil ich von seiner Arbeit mit Pferden sehr beeindruckt bin, sondern auch, weil mich sein Umgang mit der Musik anspricht. Bartabas sagt gerne, dass er die inszenierte Oper nicht mag, dass es sie sogar „hasst“, aber dass er die Musik liebt, vor allem Bach; er hat im Jahr 2000 sogar ein Stück auf die Bühne gebracht, *Triptyk*, mit zwei Werken Igor Stravinskys – *Sacre du printemps* und *Psalmensymphonie* –, die vom *Dialogue de l'ombre double* von Pierre Boulez umrahmt wurden. Mit Bartabas treffe ich mich seit einem Jahr regelmäßig und habe ihm dieses Projekt für Salzburg mit Mozarts Musik angeboten. Für ihn ist es sozusagen eine Premiere, etwas sehr Ungewöhnliches, weil er normalerweise alles selbst ausdenkt, entwirft und realisiert.

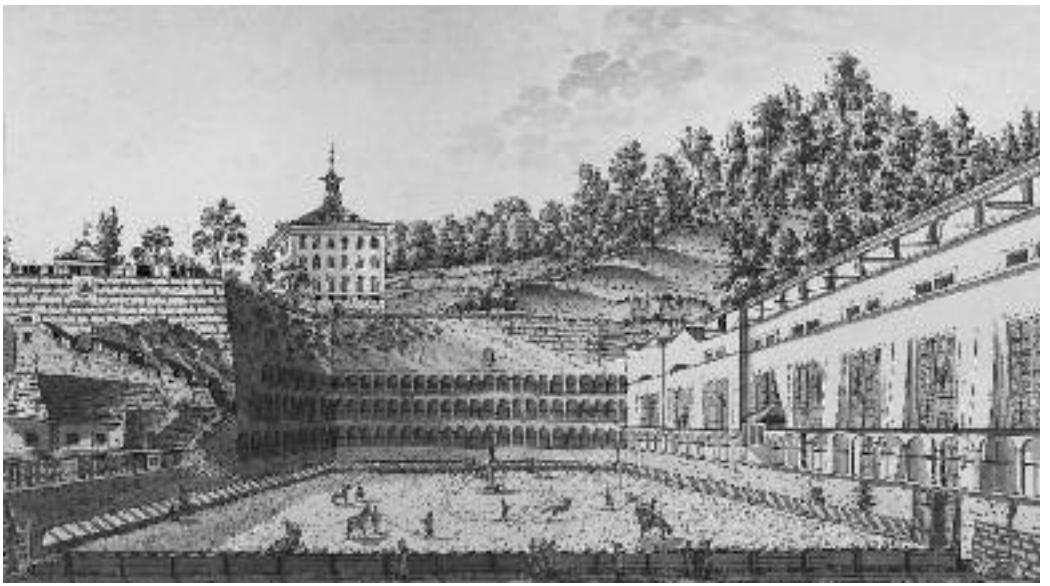
Da ich seine Arbeit und seine Welt gut kenne, habe ich weniger bekannte Werke in Aussicht gestellt, die auch abstrakt genug sind, um Bartabas keine allzu präzise Dramaturgie aufzuzwingen, ihm im Gegenteil viel Freiheit lassen und seiner Vorliebe für eine gewisse Abstraktion gerecht wird. Diese Musik ist nicht narrativ, lässt ihm also viel Raum zur Verwirklichung. Ich habe *Davide penitente* KV 469 ausgesucht, ein 1785 komponiertes, rares Werk, das, soviel ich weiß, noch nie in Szene gesetzt wurde. Ich finde es interessant, selten aufgeführte Werke von Mozart zu präsentieren, wie

wir es zum Beispiel mit *Lucio Silla* vor zwei Jahren gemacht haben. Außerdem kenne ich die c-Moll-Messe sehr gut, deren Musik größtenteils für *Davide penitente* verwendet wurde. Andererseits weiß ich, dass Bartabas geistliche Musik liebt – mehr wegen ihrer Abstraktion als des Sakralen. Ich gab ihm das Stück zum Hören und er hat es sofort angenommen. Er kannte die c-Moll-Messe noch nicht besonders gut, wollte ursprünglich mit mir die *Petite messe solennelle* von Rossini machen, und so entsprach *Davide penitente* einigermaßen diesem Wunsch. Das Werk dauert circa 45 Minuten. Da eine Pferdevorführung etwas kürzer als eine traditionelle Oper sein muss – einerseits wegen der Anforderungen an Pferde und Reiter und andererseits, weil die Variationsmöglichkeiten nicht unbegrenzt sind –, habe ich mich entschlossen, zwei kurze Werke hinzuzufügen: *Adagio* und *Fuge KV 546* – zwei kurze, strenge und grandiose Sätze, die als Einleitung dienen werden sowie die *Maurerische Trauermusik KV 477*, die ich ausgesucht habe, weil sie ziemlich düster ist, was dem Ort und dem Geschmack von Bartabas für eine etwas meditative Musik entspricht; zu diesem Stück wird er auch ein Solo machen.

Das Außergewöhnliche an diesem Projekt besteht darin, dass wir Pferde in die Felsenreitschule zurückführen. Dieser Ort war ursprünglich eine Reitschule, in der Vorführungen der Reitkunst stattfanden und dient heute als Theaterbühne. Wir bringen mindestens zwölf Pferde mit: cremefarbene Lusitanos und argentinische Criollos – zwei Pferderassen, mit

denen Bartabas in Versailles intensiv arbeitet. Das Unternehmen ist natürlich nicht leicht, vor allem wegen der Sicherheitsvorschriften und der Notwendigkeit, genug Raum zu haben. Man hätte das Orchester im Orchestergraben platzieren können, aber wir werden eher diesen Graben als Vorbühne nutzen, um mehr Tiefe zu bekommen. Ich werde auch etwas noch nie Gewagtes machen: Die Musiker werden in den Arkaden Platz nehmen. Im Jänner letzten Jahres, als ich *Orfeo* probte, haben wir zuerst mit dem Chor einige Versuche gemacht, und es war eine erste Überraschung: die Töne reflektierten von Wand zu Wand und wanderten im ganzen Raum. Nach diesem sehr überzeugenden ersten Versuch mit dem Chor habe ich das Orchester gebeten, sich auf die verschiedenen Ebenen in den Arkaden aufzustellen und wir haben das *Kyrie* sowie das *Gloria* der c-Moll-Messe probiert. Wir haben die gleiche akustische Überraschung erlebt. Das ist sicher nicht einfach und verlangt einige Anpassungen, damit man sich gegenseitig auch hören kann – aber ich glaube fest an diese Herausforderung.

Für mich ist dieses Projekt sehr wichtig, weil ich überzeugt bin, dass man dadurch die Musik anders beleuchten und verstehen wird. Das Pferd gehört seit jeher zur Kulturgeschichte, zur Kunst und zur musikalischen Bildung. Die Hochburgen der Pferdekunst im 17., 18. und 19. Jahrhundert wurden sehr oft von musikbegeisterten Architekten entworfen. Sie waren alle vielseitig und man konnte dort sowohl Konzerte als auch Bühnenaufführungen geben – oft mit Pferden, wie zum Beispiel im



Die Sommerreitschule (Felsenreitschule) in Salzburg. Kupferstich von August Franz Heinrich Naumann (1749–1795). Salzburg, Universitätsbibliothek

Cirque Olympique oder im Cirque d'Hiver in Paris, oder im Concertgebouw in Amsterdam, dessen Architekt auch die Holländische Reitschule entworfen hat. Man sollte nicht vergessen, dass die Spanische Hofreitschule in Wien von der Schlosskapelle in Versailles inspiriert wurde. In diesen Stätten herrscht Beständigkeit und manchmal auch eine enge Verbindung von Musik und Reitkunst. Aus diesem Grund freut es mich besonders, mit unserem Projekt die Felsenreitschule zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückführen zu können.“

BARTABAS: DIE KUNST DES KONTRAPUNKTES

Seit beinahe dreißig Jahren begeistert ‚Zingaro‘, die 1985 von Bartabas gegründete Truppe, die sich in der Festung von Aubervilliers in der Nähe von Paris niedergelassen hat, das Publikum in der ganzen Welt. Seit fast dreißig Jahren beweist Bartabas mit der Académie équestre de Versailles, dass die Reitkunst, verbunden mit Tanz, Kampfkunst und allen Arten von Musik oder Poesie, ein Gesamtkunstwerk sein kann. Im Jahr 2003 kam ein neues Abenteuer hinzu: die Grün-

dung einer Akademie der Reitkunst in Versailles, welche die Großen Stallungen des Schlosses, die seit zwei Jahrhunderten von den Pferden verlassen waren, wieder zum Leben erweckt hat. Im Jänner 2015 wird ein anderer, genauso glanzvoller Ort, seinerseits das Pulsieren der Pferde wieder erleben: die Felsenreitschule in Salzburg.

„Es ist das erste Mal, dass mir jemand ein Projekt vorschlägt, dass man bei mir etwas ‚bestellt‘. Aber, um ehrlich zu sein, dies wäre mit ‚Zingaro‘ praktisch unmöglich gewesen, während die Akademie der Reitkunst in Versailles für eine solche Zusammenarbeit viel besser geeignet ist: Sie ist nämlich eine Art ‚Ensemble-mit-Schule‘, das wie ein Ballettkorps für Projekte benutzt werden kann. Ich betrachte die Reitkunst als hohe Kunst, die man wie andere Kunstparten ganz und gar lehren kann – wie Tanz oder Theater. Um gut reiten zu können, muss man nämlich auch einigermaßen Gesang, Kunstfechten oder traditionelles japanisches Bogenschießen beherrschen. Es geht nicht um Automaten, die technisch alle Kunststücke beim Reiten ausführen können, sondern darum, Gefühle zu erwecken. Es ist eigentlich nichts Neues – in den USA werden seit langer Zeit die Schauspieler so ausgebildet, auch Maurice Béjart ließ seine Tänzer in diesem Sinn arbeiten. So sind die Mitglieder unserer Akademie besonders gut darauf vorbereitet, an einem Projekt wie dem, das wir in Salzburg präsentieren werden, teilzunehmen. Dass mir diese Einladung besonders gefallen hat röhrt vielleicht daher, dass ich bis jetzt von dem Genre Oper nicht wirklich begeistert war. Für mich verliert nämlich die Musik an Glaubwürdigkeit, wenn eine Oper inszeniert wird. Sänger oder Tänzer berühren mich zutiefst, wenn sie in einem Studio proben; wenn ich sie aber auf der Bühne sehe, mit Bühnenbildern und Lichteffekten, bewegen sie mich überhaupt nicht mehr. Das Oratorium zieht mich mehr an, da man auf den Gesichtern der Sänger, sogar in ihrer Haltung, eine Interpretation ablesen kann, die keiner Effekte oder großer Gesten bedarf. Ich fühle mich generell in der sakralen Musik wohler, ohne genau zu wissen, warum. Vielleicht, weil es mit den Pferden eine Dimension gibt, die über die reine Illustration hinausgeht. So hat mir Marc Minkowskis Vorschlag von *Davide penitente* gefallen, weil es ein Werk ist, in dem ich eine Fantasiewelt entwickeln kann, ohne durch eine Dramaturgie oder die physische Präsenz der Sänger eingeengt zu werden. Sie stehen nämlich getrennt von den Pferden und den Reitern in den Arkaden, sodass das Ballett die visuelle Transposition dieser Musik abgeben wird. Ich war von der Wiedergabe der Oper *Orpheus und Eurydike* durch Pina Bausch sehr beeindruckt, weil die Sänger durch Tänzer verkörpert waren; ich habe diese Idee auf die drei Solisten übertragen, die durch zwei Reiterinnen und einen Reiter verkörpert werden. Der Chor wird durch acht Reiterinnen interpretiert, die zu einem gewissen Zeitpunkt auch singen werden. Diese Verschiebung interessiert und reizt mich mehr, als Sänger und Pferde zu vermischen, weil die Verbindung der Menschen, die auf dem Boden

stehen, zu den Pferden immer sehr schwer herzustellen ist. Ein Reiter steht außerdem in der kodifizierten Sprache, im kollektiven Unterbewusstsein, immer auch als Zeichen eines gewissen Machtanspruchs.

Die Bedingungen in der Felsenreitschule erschweren die Arbeitsbedingungen für die Pferde vor allem, weil die Bühne sehr breit ist, jedoch wenig Tiefe bietet, was mich vor ernste technische Probleme stellt. Andererseits gibt es keine Kulissen, sodass die Pferde immer präsent sind, schon ab dem Zeitpunkt, wenn das Publikum eingelassen wird. Sie sind immer zu sehen. Das ist eine große Herausforderung, aber ich mag das sehr und finde eigentlich, dass ohne Mühe kein starkes Werk entstehen kann, dass man sich erst durch die Überwindung von Zwängen ausdrücken kann. Daher röhrt die Idee eines einleitenden Musikstücks, bei dem sich die Pferde im Dunkeln aufwärmen können. Dann kommt die *Maureatische Trauermusik*, zu der ich ein Solo reiten werde – eine Art Improvisation, bei der ich der Musik und dem Pferd lausche und mir einen gewissen Freiraum schaffe. Schließlich kommt die Kantate *Davide penitente*, für die der Kontrapunkt als Leitfaden meiner Choreographie dient. Der Kontrapunkt ist kein typisches Merkmal von Mozart, aber das ist es gerade, was mich an diesem Werk interessiert – mit seinem Repetierfaktor samt Variationen. Dies wird nicht vordergründig auffallen, aber die Mozart-Kenner werden vielleicht verstehen, warum ich gerade diesen für Mozart ungewöhnlichen Aspekt unterstreichen wollte. Es ist ein Leitfaden, man sollte sich jedoch

keine starren Bilder erwarten: Unsere Arbeit ist offen. Ich schlage Tableaus vor, auf denen jeder seine eigene Geschichte aufbauen kann. Die einzige Idee meiner Interpretation, die ich offenbaren möchte, ist die des Kontrapunktes. Der Rest bleibt der Vorstellungskraft des Einzelnen vorbehalten. Ich kann noch etwas hinzufügen: Ich gehe von der Struktur der Musik aus und werde gerne darüber aufgeklärt, wie sie aufgebaut ist, warum... Als ich mit Pierre Boulez gearbeitet habe, staunte er, dass ich fast wie ein Komponist vorgehe, viel mehr auf der Suche nach einer rhythmischen Gesamtstruktur als nach dem ‚Sinn‘.

Hinzu kommen die Auflagen wegen der Pferde, die Besonderheit Ortes. Es gibt also keine Dramaturgie im psychologischen Sinn. Aus diesem Grund fühle ich mich bei dieser Kantate zu Hause: Man könnte sagen, sie hat die Dramaturgie einer Messe, aber nicht mehr. Ich erzähle keine Geschichte, ich gebe Rhythmen, Augenblicke vor – einen Sturm rhythmus, ein Blitz oder langsamere Momente zum Durchatmen und um Details zu erfassen. Die Menschen werden darin individuell unterschiedliche Bilder finden, die in ihnen vielleicht Erinnerungen oder sehr persönliche Empfindungen entstehen lassen, an die ich selbst nie gedacht hätte. Das ist genau das, was ich mag: Dass Jeder seinen eigenen und persönlichen Sinn in unseren Darbietungen wiederfindet.“

Deutsche Übersetzung:
Geneviève Geffray

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Nur wenige Menschen können sich rühmen, jede Note, die uns von Mozart erhalten geblieben ist, zu kennen, aber den Ehrgeiz, wenigstens mit den großen Werken der Wiener Zeit vertraut zu sein, teilen viele Besucher der Mozartwoche. *Davide penitente KV 469* bildet hierbei oftmals einen weißen Fleck. Außerhalb der Mozartwoche, in der die Kantate kaum mehr als einmal in jedem Jahrzehnt auf dem Programm steht, ist das Werk selten im Konzert zu hören; selbst Mozart-Lexika verschweigen die Komposition ganz oder gehen mit wenigen, im Ton zurückhaltenden Sätzen über knappe 50 Minuten Mozartscher Musik hinweg. Die Berechtigung hierfür scheint auf der Hand zu liegen, denn *Davide penitente* geht bekanntlich auf Mozarts c-Moll-Messe KV 427 zurück, der für Aufführungen der Wiener Tonkünstler-Societät italienische Texte unterlegt wurden. Dass Mozart selbst das Werk nicht sonderlich geschätzt hat, glaubte man aus dem Eintrag im eigenhändigen Werkverzeichnis ablesen zu können, in dem überhaupt nur die beiden neu komponierten Arien „*A te, fra tanti affani*“ und „*Tra l'oscure ombre funeste*“ als Beiträge zur „*SocietätsMusique*“ unter dem 6. März vermerkt sind, das Gesamtwerk aber gar nicht erwähnt wird. Ja selbst Leopold Mozart, der sich zur Zeit der Uraufführung in Wien aufhielt, kündigt seiner Tochter Nannerl am 12. März 1785 nur an: „*Morgen ist das Akademie Concert für die Wittwen*“, ohne sich hinterher über das Konzert auszulassen.

Dass sich diese Einschätzung nicht mit der Sicht Mozarts und seiner Zeitgenossen deckt, gehört vielleicht zu den großen Überraschungen in unserem Mozart-Bild. Die Tatsache, dass Mozart auf ein vorliegendes Werk zurückgegriffen und frühzeitig von einer vollständigen Neukomposition abgesehen hat, hat mehrere Gründe: Die Tonkünstler-Societät hatte Mozart zwar im Sommer 1784 mit einer Komposition für die kommende Fastenzeit beauftragt; da es sich um eine Benefiz-Veranstaltung handelte, war von einer Honorierung jedoch nicht die Rede – im Gegenzug genügte es vollständig, wenn das Werk in Wien noch unbekannt war. Mozart erwog daher anfangs sein Oratorium *Betulia liberata KV 118*, das 1771 für Padua komponiert worden war, dann aber wegen akuter Geldprobleme des Auftraggebers nicht zur Aufführung kam, anzubieten. Am 21. Juli 1784 bat er seine Schwester um Zusendung der Partitur von *Betulia liberata*. Doch rasch müssen ihm Zweifel gekommen sein, ob das Jugendwerk hierfür wirklich geeignet war. Denn auch wenn der Auftrag finanziell nichts einbrachte, waren die Konzerte der 1771 als Witwen- und Waisenfonds gegründeten Tonkünstler-Societät musikalische Ereignisse von besonderem Format: Es wirkten an den vier Konzerten – je zwei vor Weihnachten und zwei vor Ostern – die besten Musiker, darunter die Mitglieder der Hofkapelle, mit. Mozart konnte mit gut 60 Sängern und mindestens 80 Instrumentalisten rechnen: Das Beste war für diese Truppe und diesen Anlass gerade gut genug! Mozart wurde im Februar 1785 bei der Societät vorstellig, die

in ihren Protokollen festhielt, dass der Komponist nur eine Psalmvertonung anbieten könne, die die Hälfte des vorgesehenen Programms abdecken werde.

Mozart nahm sich nun die c-Moll-Messe vor, an der er spätestens seit der Abreise aus Salzburg im Oktober 1783 nicht mehr gearbeitet hatte, und unterlegte den Teilsätzen des *Kyrie* und *Gloria* neue Texte. Lange nahm man an, dass die Verse eilends in Wien als Dichtungen im Stile der Psalmen zusammengestellt worden waren. Im Zuge ihrer Forschungen 2009 glückte Irene Brandenburg der Nachweis, dass Mozart keine neuen Texte erhalten hatte, sondern auf die Sammlung *I libri poetici della Bibbia* zurückgegriffen hat, die der Lehrer für orientalische Sprachen Saverio Mattei am Liceo del Salvatore in Neapel in sechs Bänden zwischen 1766 und 1774 herausgegeben hatte. Dass die Texte nicht schon früher identifiziert wurden, liegt unter anderem daran, dass Mattei seine Übertragung aus dem Hebräischen vornahm und seine Übersetzungen so einrichtete, dass sie sich unmittelbar zur Vertonung eigneten, sodass die aus der *Vulgata* bekannten Bilder und Worte in seiner freien Dichtung kaum Widerhall finden. Während neapolitanische Komponisten gerne auf Matteis Psalmtexte zurückgriffen, ist eine Verwendung in Wien nur durch Mozart belegt, obwohl die Dichtungen allein bis 1785 mindestens zehn Mal gedruckt wurden.

Während die c-Moll-Messe als Fragment ursprünglich überhaupt keine Verbreitung fand und sich erst im frühen 20. Jahrhundert langsam einen Platz im Repertoire eroberte, gehörte *Davide penitente* im 19. Jahrhundert zu

Mozarts beliebtesten Kompositionen. Mehr als 20 Abschriften des Werkes in Partitur und Stimmen sind erhalten geblieben. Die Omnipräsenz der c-Moll-Messe hat heute die von Mozart autorisierte Kantate völlig in den Hintergrund gerückt. Wie 1785 erweist sich das Werk auch 2015 nicht als abendfüllend; standen damals Symphonien und Konzerte von anderen Komponisten als Ergänzung auf dem Programm. Für die Veranstaltung in der Felsenreitschule wird *Davide penitente* diesmal von zwei instrumentale c-Moll-Kompositionen Mozarts eingeleitet, **Adagio und Fuge KV 546** und die ***Maurerische Trauermusik KV 477***. Im Vergleich zum dämonischen d-Moll, dem melancholischen g-Moll und dem todesnahen a-Moll ist c-Moll bei Mozart aber nur scheinbar eine neutrale Tonart. Vielmehr symbolisiert c-Moll offenbar die Verbindung zur Tradition, wie nicht nur die an Händel und Bach orientierte Messe, die der Kantate zugrunde liegt, oder Adagio und Fuge, sondern beispielsweise auch die unvollendete Klaviersonate KV 399 zeigen.

Die Auseinandersetzung mit *Davide penitente* bei der Mozartwoche 2015 ist ein Ereignis für alle Sinne: Durch die Verbindung von Salzburger Mozart-Tradition und zeitgenössischer Kultur mit der Académie équestre de Versailles unter Bartabas an einem außergewöhnlichen und doch naheliegenden Ort, der Felsenreitschule, bietet sie neue und überraschende Perspektiven für das nur scheinbar durch und durch bekannte Schaffen Wolfgang Amadé Mozarts.

Ulrich Leisinger

Vincent Huguet spoke to Marc Minkowski and Bartabas about the project *Davide penitente* with the Académie équestre de Versailles, Les Musiciens du Louvre Grenoble and the Salzburg Bach Choir.

MARC MINKOWSKI: BEHIND THE SCENES OF A RESURRECTION

What preoccupies a conductor when he is not conducting or thinking about a new project? For Marc Minkowski the answer is clear: horses! For a few years now he has been so captivated by this fascination, parallel to music, that he does not hesitate to undertake long trips to Germany, England or even further afield because he has heard about a horse that he has to 'meet' at all costs. For the first time in May 2014, during the Ré Majeure Festival on the Île de Ré, he brought together two of his great passions, and with the horse specialist Manu Bigarnet organized a performance with horses and vaulting dancers to music by Jimi Hendrix, Samuel Barber, John Adams in a tent and entitled Tactus.... It was the first attempt by this 'Equestrian-Musician' and it will not be the last. He has dreamed up a completely new spectacular show for the Mozart Week, with Bartabas, the 'Horse God' in France.

"I've been following the work of Bartabas and his troupe Zingaro and at the Académie équestre in Versailles for a few years now. His show *Le Chevalier de Saint-George*, which he presented in 2004 by the Neptune Fountain in the

palace gardens, or *Voyage aux Indes galantes* (2005) and *La Voie de l'écuyer* (2014), which I found magnificent, were performances that made me want to consider doing a project with him. Not only because I am very impressed by his work with horses but because his very interesting approach to music appeals to me. Bartabas says quite frankly that he does not like staged opera, he even hates it, but he loves music, especially Bach. I have met Bartabas regularly over the past year and I offered him a new project for Salzburg with music by Mozart. For him it is also a sort of premiere, something very unusual because normally he devises everything himself, does all the planning and realization.

As I know his work and his world very well, I planned less familiar works which are also abstract enough so as not to impose a precise dramatic concept. On the contrary, Bartabas has enough freedom and can do justice to his preference for a certain abstraction. This music is not narrative and allows him a huge range of possibilities. I chose *Davide penitente*, K. 469, a rare work dating from 1785, which, as far as I know, has never been staged. On the one hand I find it interesting to present rarely performed works by Mozart, as we did two years ago with *Lucio Silla*. I know the Mass in C minor very well and much of the music from that was used for *Davide penitente*. Another reason for making this choice is that I know Bartabas loves sacred music, but more because of its abstraction than from reverence. I gave him the piece to listen to and he immediately accepted. He did not know

the Mass in C minor very well, and although he originally wanted to do Rossini's *Petite messe solennelle* with me, *Davide penitente* more or less corresponded to what he had in mind. The work lasts about 45 minutes. As an equestrian performance has to be somewhat shorter than a traditional opera, on the one hand because of the demands made of the horses and riders, and on the other because there are not infinite possibilities of variation, I decided to add two brief works: Adagio and Fugue, K. 546, extremely austere and grand, which will be played as a prelude, and with the *Masonic Funeral Music*, K. 477. I chose this because it is rather solemn corresponds to the location and to Bartabas' inclination for meditative music. He will also perform a solo to this piece.

The unusual thing about this project is that we are bringing horses back into the Felsenreitschule. As the name suggests, this was originally a riding school in which equestrian performances took place; nowadays it is used for opera, concerts and plays. We are bringing at least twelve horses: cream-coloured Lusitanos and Argentine Criollos – two breeds with which Bartabas works intensively in Versailles. Of course it is not an easy project, especially because of the safety regulations and the necessity to have enough space. We would have been able to have the orchestra in the pit but we are probably going to use this pit as an apron stage so as to have greater depth. I am also going to do something I believe has never been tried before: the musicians will be positioned in the arcades. Last year in January, when I was rehearsing *Orfeo ed Euridice*, we

experimented a little, first with the choir and then came the first surprise: the sound reflected from wall to wall and travelled around the entire auditorium. After this very convincing first attempt with the choir, I asked the orchestra to take up position on different levels in the arcades, and we tried out the *Kyrie* and the *Gloria* from the Mass in C minor. We experienced the same acoustic surprise. It is certainly not easy and demands some adjustments so that the musicians and singers can hear each other but I firmly believe it is a challenge we can meet.

This project is very important for me because I am convinced that we can shed new light on the music and gain a new understanding. Horses have been part of cultural history, art and musical education since time immemorial. Architects who were enthusiastic about music frequently designed the centres of equestrian art in the 17th, 18th and 19th centuries. All these places were versatile, and concerts as well as plays could be performed there – often with horses, as for example in the Cirque Olympique or in the Cirque d'Hiver in Paris, or in the Concertgebouw Amsterdam, whose architect also designed the Dutch Riding School. It should also not be forgotten that the Spanish Riding School in Vienna was inspired by the palace chapel in Versailles. In these places a continuity and sometimes also a twin relationship prevails between music and equestrianism. Therefore I am especially pleased to be able, with this project, to revive something of the original purpose of the Felsenreitschule."

BARTABAS: THE ART OF COUNTERPOINT

Zingaro, the company founded in 1985 by Bartabas and based on the Fortress of Aubervilliers, near Paris, has fascinated audiences throughout the world for almost thirty years now. And Bartabas has been demonstrating for almost thirty years that equestrianism, combined with dance, martial arts and almost all kinds of music or poetry can be a synthesis of all the arts. In 2003 a new adventure began: the founding of an academy of equestrianism in Versailles, where the great stables of the palace have been imbued with new life after having been abandoned by the horses for two centuries. In January 2015 in another equally prestigious location, the Felsenreitschule in Salzburg, the quivering movements of the horses can again be experienced when Bartabas and Marc Minkowski present a new kind of spectacle.

"It's the first time that someone has suggested a project or 'commissioned' something from me. But to be quite honest, it would have been almost impossible with Zingaro, whereas the Académie équestre in Versailles is much more appropriate for this kind of collaboration because it is a 'schooling company' which can be used for projects rather like a ballet company can. I consider equestrianism to be a high art which can be taught just like other artistic disciplines such as dance or theatre. In order to be able to ride well, you also have to know how to sing, dance, fence artistically or have a command of traditional Japanese archery,

not like robots performing all sorts of tricks on horseback, but so as to arouse emotions.

Actually this is nothing new – in the USA there is a long tradition of training actors like this and Maurice Béjart also made his company work along these lines. The members of our academy are particularly well prepared to take part in a project like the one we are presenting in Salzburg. What is especially attractive about this invitation is that I personally have never really been enthusiastic about opera. I find that when operas are staged, the music loses authenticity. I am moved by singers or dancers when they are rehearsing in a studio but when I see them on stage, with stage sets and lighting effects, I am no longer touched by them. I am more attracted by oratorios because from the faces of the singers, even in their body language you can see an interpretation that does not need special effects or grand gestures. In general I feel more at ease in sacred music, without knowing exactly why. Perhaps it's because with the horses it has a dimension that goes beyond illustration. That's why I was happy about Marc Minkowski's suggestion to do *Davide penitente*, because it is a work in which I can evolve a fantasy world without the constrictions of a dramatic concept or the physical presence of the singers. They stand apart from the horses and the riders in the arcades so that the ballet can convey a kind of vision of this music.

I was very impressed by what Pina Bausch did in her interpretation of the opera *Orpheus und Eurydice* because the singers were embodied by dancers. I have taken over this idea

with the three soloists who will be embodied by two female riders and one male rider, and the choir will be embodied by eight female riders, who at a certain moment will also sing. I find this transposition interesting and it seems to me to be more stimulating than if I try to merge the singers and the horses, because the bond between human beings standing on the ground with horses is always very difficult to create, more so than between a rider on horseback – that is already a coded language, in the collective subconscious it is always a sign of a certain claim to power.

The way the Felsenreitschule is built makes the working conditions for the horses more difficult, mainly because on the one hand the stage is very wide but has little depth, this poses real technical problems; on the other hand there is no scenery, so that the horses are always present, even when the public is admitted, and they can always be seen. These are real constraints but I like that very much, and in fact I believe that no strong work can come about without constraints, and it is by finding solutions that one can express oneself. That's why we had the idea of presenting a first piece of music to which the horses can warm up in the dark. Then comes the *Masonic Funeral Music* to which I will do a solo, slightly improvised, in which I listen to the music and the horse, and in which I allow myself a certain freedom. Finally comes the oratorio *Davide penitente*, for which counterpoint serves as the guideline of my choreography. Counterpoint is not a typical characteristic of Mozart but that is precisely what

interests me in this work – with its repetitive factor together with variations. This will not be obvious to everyone but the Mozart connoisseurs will perhaps understand why I have chosen to accentuate precisely this unusual aspect for Mozart.

It is a guideline but no conclusive images should be expected; our work is open, I suggest tableaus from which everyone can make up their own story. The only aspect of my interpretation that I would like to reveal is the idea of counterpoint, the rest remains in the imagination of the individual. I can add something else: I take the structure of the music as my starting point and I like it very much when people explain to me how it is constructed, why etc.... Pierre Boulez was astonished to see that I work almost like a composer, to a certain extent searching for an overall rhythmic structure more so than a meaning. There is no dramatic concept in a psychological sense and that is the reason why I feel at ease in this cantata: you could say that it has the structure of a mass but nothing more. I do not relate a story, I present rhythms, instants: a rhythm of a storm, a flash of lightning, contrasted by slower moments to catch the breath and observe details... The audience will see extremely different things which will sometimes arouse in them memories or very personal emotions which I might never have suspected. That is exactly what I like: that each and every person finds their own interpretation in what we perform."

English translation: Elizabeth Mortimer

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Only few people can claim to know every note that Mozart left behind for us, but many visitors to the Mozart Week share the ambition of being really knowledgeable about the great works of his Viennese period. *Davide penitente*, K. 469, is, however, something of a blank space. Apart from the Mozart Week, when the cantata has hardly been on the programme more than once in a decade, it is rarely to be heard in a concert. The composition is also seldom mentioned in Mozart encyclopaedia, and if so, then with great reserve, more or less ignoring 50 minutes of Mozart's music. The justification for this seems to be obvious because it is well known that *Davide penitente* goes back to Mozart's Mass in C minor, K. 427, which was given Italian texts for performances by the Vienna *Tonkünstler-Societät*. It was believed that Mozart himself did not consider the work particularly highly from the entry he made in the handwritten catalogue of all his works, in which only the two newly composed arias, 'A te, fra tanti affani' and 'Tra l'oscure ombre funeste' as contributions to the *SocietätsMusique* are noted under 6 March, but the complete work is not mentioned at all. Indeed even Leopold Mozart, who was in Vienna at the time of the first performance, announced to his daughter Nannerl on 12 March 1785 only that "Tomorrow is the academy concert for the widows", without commenting further on the concert.

There are several reasons why Mozart resorted to an existing work and at an early stage

refrained from writing a completely new piece of music: in the summer of 1784 the *Tonkünstler-Societät* had commissioned Mozart to compose a piece for the next season of Lent, but as it was a benefit concert there was no mention of a fee. Conversely it was perfectly all right if the work was still unknown in Vienna. Therefore Mozart initially considered offering his oratorio *Betulia liberata*, K. 118, which he had composed in 1771 for Padua but which was not performed due to severe financial constraints of the person who had commissioned it. In a letter written on 21 July 1784 he asked his sister to send the score of *Betulia liberata*: "I have to write this oratorio for the society here – perhaps I could take a few pieces from it here and there and use some of it." However, he must soon have had doubts about whether the piece he wrote in his youth was really suitable. Even if the commission did not bring him any financial reward, the concerts of the *Tonkünstler-Societät* – founded in 1771 as a fund for widows and orphans – were musical events with a special standing. As for the annual concerts of the Cecilia Congregation, which existed until 1782 and perhaps commissioned the Mass in C minor, the best musicians, including members of the court orchestra, played in the four concerts, two before Christmas and two before Easter. Mozart knew that he would have about 60 singers and at least 80 instrumentalists: nothing but the best was expected for this ensemble and this occasion! Of course from a present-day perspective Mozart had probably taken on rather too much in the spring of 1785; Leopold's let-

ter dated 12 March to his daughter also contains the famous sentence, "Your brother's fortepiano has been taken out of the house to the theatre or to another house at least 12 times since I arrived here." Mozart therefore made an appointment in February 1785 at the *Societät*, which noted in its minutes that the composer could only offer the musical setting of a psalm which would take up half the planned programme of the concert.

Mozart then took the Mass in C minor, on which he had not worked since departing from Salzburg in October 1783, and put new texts to the partial movements of the *Kyrie* and *Gloria*. When Irene Brandenburg was doing research for her article in the almanac for the Mozart Week 2009 she succeeded in finding evidence that Mozart had not received any new texts but had referred to the collection *I libri poetici della Bibbia*, which Saverio Mattei, teacher of oriental languages at the Liceo del Salvatore in Naples, had published in six volumes between 1766 and 1774. That the texts were not identified earlier is due among other things to the fact that Mattei made a translation from Hebrew and arranged it in such a way that it was directly suitable for setting to music, so that the images and words familiar from the Vulgate hardly met with any response in his free interpretation. Neapolitan composers liked to refer to Mattei's psalm texts, but use of them in Vienna is documented only for Mozart, although the poems were printed at least ten times up until 1785.

Whereas the Mass in C minor as a fragment was originally not at all widely known

and only in the early 20th century gradually acquired a place in the repertoire, in the 19th century *Davide penitente* was one of Mozart's most popular compositions. Over 20 copies of the work are extant as a score and in parts. Nowadays the omnipresence of the Mass in C minor has completely overshadowed the cantata which Mozart himself authorized. In 1785 the work was not considered long enough to stand alone on a concert programme and it was supplemented by symphonies and concertos by other composers. Similarly in 2015 for the performance in the Felsenreitschule, *Davide penitente* will be heard after two instrumental compositions in C minor by Mozart: the **Adagio and Fugue in C minor, K. 546**, and the **Masonic Funeral Music, K. 477**.

The presentation of *Davide penitente* at the Mozart Week 2015 is an event for all the senses: by bringing together the Salzburg Mozart tradition and contemporary culture with the Académie équestre de Versailles under Bartabas in an unusual and yet obvious location – the Felsenreitschule – new and surprising perspectives are offered for what is only seemingly to be the thoroughly known œuvre of Wolfgang Amadé Mozart.

Ulrich Leisinger

Abridged and translated by Elizabeth Mortimer

WOLFGANG AMADEUS MOZART
DAVIDE PENITENTE. KANTATE FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER KV 469

Kontrafaktur der Missa c-Moll, entstanden 1783, komponiert und eingerichtet in Wien, März 1785.
Text von Saverio Mattei (1742–1795)

Nº 1 Coro e Soprano I

(Ps. 119,1 „Ad Dominum cum tribularer, clamavi“)
Alzai le flebili voci al Signor, || alzai le flebili voci a Dio, || da' mali oppresso.

Nr. 1 Chor und Sopran I

Ich erhab die klagende Stimme zum Herrn, || ich erhab die klagende Stimme zu Gott, || von Leiden bedrückt.

Nº 2 Coro

(Ps. 33,1 „Benedicam Dominum in omni tempore“)
Cantiam le glorie, cantiam le lodi, || del Signore amabilissimo, || e replichamole in cento e cento modi.

Nr. 2 Chor

Lasst uns singen zum Ruhme, lasst uns singen zum Lobe || des allerliebenswertesten Herrn, || und lasst uns den Gesang auf hundertfache Weise wiederholen.

Nº 3 Aria Soprano II

(Ps. 99,1 „Jubilate Domino omnis terra“)
Lungi le cure ingrate, || ah respirate omai. || S'è palpitato assai, || è tempo di goder.

Nr. 3 Arie Sopran II

Fernab der undankbaren Sorgen, || ach, atmet endlich auf. || Nach so heftigem Herzklopfen || ist es Zeit, sich zu freuen.

Nº 4 Coro

(Ps. 4,2 „Miserere mei, & exaudi“)
Sii pur sempre benigno, o Dio, e le preghiere || ti muovano a pietà.

Nr. 4 Chor

Sei allzeit gütig, oh Gott, und mögen die Gebete || dich zum Erbarmen bewegen.

Nº 5 Duetto Soprano I e II

(Ps. 67,1 „Exsurgat Deus“)
Sorgi, o Signore, e spargi i tuoi nemici, || sorgi, o Signore, e dissipà i tuoi nemici. || Fugga ognun che t'odia, || fuga da te.

Nr. 5 Duett Sopran I und II

Erhebe dich, oh Herr, und vertreibe deine Feinde, || Erhebe dich, oh Herr, und zerstreue deine Feinde. || Jeder fliehe, der dich hasst, || fliehe vor dir.

Nº 6 Aria Tenore

(Ps. 4,1 „Cum invocarem, exaudivit me Deus“)
A te, fra tanti affanni || pietà cercai, Signore, || che vedi il mio bel core, || che mi conoscei almen.
Udisti i voti miei, || e già godea quest'alma || per te l'usata calma || delle tempeste in sen.

Nr. 6 Arie Tenor

*Bei dir, inmitten so vieler Qualen, || suchte ich Erbarmen, oh Herr, || der du mein gutes Herz siehst || und mich doch kennst.
Du hörtest mein Gelübde, || und schon freute sich diese Seele, || durch dich besänftigen zu können || die Stürme des Herzens.*

FR 23.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #02

N° 7 Coro I e II

(Ps. 6,1-2 „Domine, ne in furore tuo arguas me“)

Se vuoi, puniscimi, ma pria, Signore, || lascia che almeno sfoghi, che almeno pria si moderi || il tuo sdegno, il tuo furore. Vedi la mia pallida || guancia inferma? Signore, deh sanami, || deh porgimi soccorso, aita, || Signor, tu puoi, porgimi aita, porgimi soccorso, aita.

N° 8 Aria Soprano I

(Ps. 96,12-13 „Lux orta est justo“)

Tra l'oscuri ombre funeste, || splende al giusto il ciel sereno, || serba ancor nelle tempeste || la sua pace un fido cor. Alme belle, ah sì godete! || Né alcun fia che turbi audace || quella gioia e quella pace, || di cui solo è Dio l'autor.

N° 9 Terzetto Soprano I, II e Tenore

(Ps. 7,1 „Domine Deus meus, in te speravi“)

Tutte le mie speranze || ho tutte riposte in te. Salvami, o Dio, || dal nemico feroce || che m'insegue e che m'incalza.

N° 10 Coro e Soli

(Ps. 33,22 „Redimet Dominus animas servorum“)

Chi in Dio sol spera, || di tai pericoli non ha timor.

Nr. 7 Chor I und II

Wenn du willst, bestrafe mich; doch erst, oh Herr, || möge sich besänftigen, möge sich mildern, || deine Empörung, deine Wut. Siehst du meine bleiche, || kranke Wange? Herr, ach, heile mich, || ach, hilf mir, steh mir bei, || Herr, du kannst es, hilf mir, steh mir bei.

Nr. 8 Arie Sopran I

Durch die düsteren, dunklen Wolken || bricht für den Gerechten der heitere Himmel, || noch in den Stürmen bewahrt || seinen Frieden ein treues Herz. Schöne Seelen, ach ja, freut euch! || Keiner wage es, kühn || diese Freude und diesen Frieden zu stören, || deren Quelle Gott allein ist.

Nr. 9 Terzett Soprano I und II, Tenor

All meine Hoffnungen || ruhen in dir. Rette mich, oh Herr, || vor dem wilden Feind, || der mich verfolgt und bedrängt.

Nr. 10 Chor und Soli

Wer auf Gott allein vertraut, || fürchtet sich nicht vor solchen Gefahren.

Deutsche Übersetzung: Iacopo Cividini

SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM

DIRIGENT AINARS RUBIKIS

LUISA IMORDE KLAVIER

RICHARD PUTZ SCHLAGZEUG

FRANZ SCHUBERT 1797-1828

Ouvertüre zum Melodram „Die Zauberharfe“ D 644

„Rosamunden-Ouvertüre“

(Komponiert 1820)

ELLIOTT CARTER 1908-2012

„Dialogues II“ für Klavier und Kammerorchester

(Komponiert 2012)

Österreichische Erstaufführung

„Two Controversies and a Conversation“ für Klavier, Schlagzeug und Kammerorchester

(Komponiert 2010/11)

Österreichische Erstaufführung

Controversy I

Controversy II

Conversation

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie D-Dur KV 385

„Haffner-Symphonie“

(Datiert: Wien, Juli 1782)

Allegro con spirito

Andante

Menuetto – Trio

Presto

ORF-Sendung: Freitag, 30. Jänner 2015, 10.05 Uhr, Ö1 (Intrada)

FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert erhielt im Jahr 1820 seinen ersten Auftrag zur Musik für ein abendfüllendes Theaterstück. Das Theater an der Wien wandte sich an den jungen Komponisten (Schubert war damals 23 Jahre alt), er möge zum Zauber-Spiel *Die Zauberharfe* von Georg Ernst von Hofmann eine Schauspielmusik komponieren. Zauberstücke mit magischen Bühneneffekten und Requisiten hatten in Wien seit der Barockzeit Tradition. In der *Zauberharfe* – die Ähnlichkeit des Titels mit Mozarts/Schikaneders *Zauberflöte* war sicher nicht zufällig – kämpft das Gute in Person der Fee Melinde gegen das Böse, verkörpert durch den herrsüchtigen Arnulf, den von Melinde getrennt lebenden Ehemann. Ihr gemeinsamer Sohn, der Troubadour Palmerin, beschützt durch das Spiel auf seiner Zauberharfe die Mutter vor dem bösen Feuergeist Surur. Am Ende freit Palmerin die Prinzessin Ida.

Die Schauspielmusik umfasst eine Ouvertüre, ein Vorspiel zum dritten Akt, sieben Chöre, sechs Melodramen für Sprechstimmen mit Orchesterbegleitung und eine Romanze für Tenor mit Begleitung durch Oboe und Harfe für Palmerin. Mit welch großer Ambition Schubert den Auftrag erfüllte, zeigen sowohl die mit symphonischer Geste gestalteten Melodramen und die gewichtigen Instrumentalstücke, als auch die motivischen Vernetzungen zwischen einzelnen Kompositionen, mit denen er offensichtlich die dominante Bedeutung der Musik in der inhaltlichen Durchdringung gegenüber dem Theaterwort betonen wollte – „*prima la musica e poi le parole*“ (erst die Musik und dann die Worte).

So tauchen die geheimnisvoll-feierlichen Einleitungsakkorde der Ouvertüre wie ein Motto auch in zwei Melodramen – zur Auseinandersetzung zwischen der Fee und dem Feuergeist sowie zu einem Auftritt der Fee mit ihren Geistern – und ebenso im Vorspiel zum dritten Akt auf. Auch das lieblich-schwungvolle *Allegro*-Hauptthema der Ouvertüre verwoh Schubert mit nachfolgender Schauspielmusik, wo es gewissermaßen als Leitmotiv des jungen Paars in einem Melodram von Prinzessin Ida und in der Romanze des Palmerin eingesetzt wird.

Durch weitere Zusammenhänge zwischen einzelnen Stücken der Schauspielmusik thematischer und harmonischer Natur zog Schubert eine starke musikdramatische Linie durch das Theaterstück. Gleichzeitig betonte er in der Ouvertüre auch nachdrücklich deren Funktion als autonomes Musikstück, welches das Publikum nicht nur auf einen Theaterabend einstimmen, sondern auch als Kunstwerk per se überzeugen will. Schubert griff auf bereits erprobtes einschlägiges Musikmaterial zurück, Melodien und Themenabschnitte aus seiner 1817 komponierten *Ouvertüre im italienischen Stile* D 590, um es aber in der *Ouvertüre zur Zauberharfe* D 644 noch differenzierter und tiefgreifender auszuarbeiten. Zudem erzielte er mit überraschenden Modulationen und formbildender Harmonik grandiose orchestrale Wirkungen, wie man sie auch aus den Jahren später komponierten, letzten beiden Symphonien kennt. Auf dem in der Bibliothèque nationale in Paris befindlichen Autograph der Ouvertüre zur *Zauberharfe* findet sich

von fremder Hand der Zusatz *Rosamunde op. 26*. Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen dann tatsächlich Druckausgaben der *Zauberharfe*-Ouvertüre als *Rosamunde*-Ouvertüre. Schubert selbst hatte seiner 1823 im Theater an der Wien aufgeführten Musik zum Schauspiel *Rosamunde* allerdings seine Ouvertüre zu der damals noch nicht aufgeführten Oper *Alfonso und Estrella* vorangestellt.

ELLIOTT CARTER

Elliott Carter, der 1960 mit einem Pulitzer-Preis für sein bahnbrechendes Streichquartett schaffen ausgezeichnet wurde, komponierte damals und in den darauffolgenden zwei Jahrzehnten hochkomplexe Werke, aufwendige Partituren, an denen er lange arbeitete, und die auch für die ausführenden Musiker lange Erarbeitungsprozesse bedeuteten. 15 Werke entstanden bis 1980, „diese Stücke ließen mich bestimmte Ideen über Musik herausarbeiten“. Diese Ideen wurden „Teil meines Lebens“, und so musste Carter fortan „nicht jedes Mal in ähnlicher Weise über sie nachdenken“. In den nächsten 20 Jahren konnten so nun viel mehr Werke entstehen, 50 an der Zahl, und ab der Jahrtausendwende folgten in noch kürzeren Abständen weitere neue Kompositionen. Der Schweizer Komponist, Dirigent und Oboist Heinz Holliger sprach von Carters Spätwerk als einem „Wunder“ und bestaunte daran vor allem, dass dem Amerikaner als einem der ganz wenigen Komponisten „das doch so natürliche Gleichgewicht zwischen Horizontale und Vertikale“ gelänge und er „mit im-

mer erstaunlicherer innerer Gelöstheit und Freiheit Werke“ schaffe, deren „Komplexität fast in Mozartschem Sinne mit dem Werk eins wird und sich in völliger Einfachheit und Natürlichkeit dem offenen Ohr des Zuhörers“ offenbare.

Der Vergleich mit Mozart kommt nicht von ungefähr. Elliott Carters Klassizismus erschließt sich dem Hörer in einer nie versiegenden melodischen Klarheit und in erfrischender Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Carters Musik ist stets für überraschende Wendungen, vitale Entwicklungen und ‚szenisch‘ anmutende Verläufe gut. Seine vollkommen frei über das harmonische, melodische und rhythmische Reservoir verfügende Tonsprache hat immer etwas zu erzählen und hält durch unvorhergesehene Wendungen die Spannung aufrecht. In den musikalischen Gestalten erkennt man Individuen, die sich miteinander befassen, aufeinander reagieren und dennoch ihre Individualität behalten. In Carters kommunikativer Tonsprache werden viele Dialoge geführt.

Zwei Werke tragen den Titel *Dialogues. Dialogues II für Klavier und Kammerorchester* schrieb Elliott Carter, der gerne kompositorische Glückwünsche überbrachte, zum 70. Geburtstag von Daniel Barenboim, der das Werk im Oktober 2012, elf Tage vor dem Tod des Komponisten, in der Mailänder Scala uraufführte. In *Dialogues II* präsentiert sich das Klavier mit seinem ersten Statement als starke Gestalt und Persönlichkeit. Danach kann auch die andere Seite, das Orchester, zu Wort kommen. Dies geschieht zunächst noch etwas ver-

Adelswappen von Sigmund Haffner von Imbachhausen.
Salzburg, Salzburg Museum

halten, die Blechbläser äußern sich vorerst mit Dämpfer, wenngleich mit einer dynamischen, marschartigen Bewegung. Das Klavier lässt sich nicht darauf ein, sondern reagiert losgelöst mit einer neuen, eigenständigen Bewegung. Das Orchester setzt stille, liegende Streicherakkorde dagegen, aus denen eine Kantilene in der Violine aufsteigt. Diese Kantilene nimmt das Klavier nun auf und überführt sie ins Figurale. Die lange ausgehaltenen Orchester-Akkorde werden zu einer Instanz. Im Verhältnis zu diesen statischen Klangflächen wird die dynamische Geschäftigkeit des Klaviers zwischenzeitlich zum Ausdruck von Einsamkeit. Doch wenn sich die Musik am Tasteninstrument in virtuose Passagen steigert, reagiert das Orchester mit azentuierten Einsätzen nun doch wieder. Dann eine letzte, lange Akkordfläche des Kollektivs, mit der sich Unendlichkeit ausbreitet. Das Klavier setzt noch zu einem Schlusswort an, bricht aber mitten in der Floskel ab. Ein Dialog von zwei eigenständigen, voneinander unabhängigen Kräften ist abrupt zu Ende. Carter „hat die unterschiedlichsten Welten zusammengebracht, ohne eine Synthese zu suchen“, schrieb der Widmungsträger von *Dialogues II*, Barenboim, in einem Nachruf auf seinen Freund.

Nach der Uraufführung von *Conversation* 2010 beim Aldeburgh Festival schlug der Dirigent und Komponist Oliver Knussen eine Erweiterung des Werkes vor. 2011 fügte Carter zwei Teile hinzu, *Two Controversies*, die er der Konversation voranstellte. In *Conversation* verwinkelte Carter das Soloklavier und das tonangebende Perkussionsinstrument Marimbaphon in eine Kette von Äußerungen. Wie in einem Ritual löst dabei eine Äußerung des einen Gesprächspartners eine Äußerung des anderen aus und so fort. Die kleinteiligen, manchmal filigranen Passagen von Klavier und Marimbaphon werden regelmäßig durch Gongschläge unterbrochen, wodurch der rituelle Charakter betont wird: die Konversation gleichsam als gemeinsame Meditation. Dem Orchester kommen klangflächige und pulsierende Einsätze zu, manchmal mischen sich einzelne Instrumente – wie die Bassklarinette – in die Konversation ein. Anders die Situation in den *Controversies*, in denen Klavier und Perkussion „nicht so freundlich“ (Carter) miteinander umgehen. In *Controversy I* gibt zwischen Tasteninstrument und Stabspielinstrument (Marimbaphon) ein Wort das andere. Dominiert hier das Perkussionsinstrument, führt





Mozart. Symphonie D-Dur KV 385, „Haffner-Symphonie“. Autograph der ersten Seite mit den hinzugefügten Flöten und Klarinetten. New York, The Pierpont Morgan Library – Cary

im zweiten Satz das Klavier die Kontroverse an und bekommt aus dem Perkussionsensemble nun Tempelblocks als Widerpart. In beiden *Controversies* sorgen Tremolos im Orchester für eine beunruhigende Stimmung.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart verschaffte durch zwei Kompositionen dem Namen Haffner einen Platz in der Musikgeschichte. Der aus Jenbach in Tirol stammende Sigmund Haffner hatte sich in Salzburg als Großkaufmann angesiedelt, stieg zum reichs-

ten Bürger der Stadt auf, der er vier Jahre lang, bis zu seinem Tod 1772, als Bürgermeister stand. Er hinterließ vier Töchter, darunter Marie Elisabeth, und einen Sohn, den im selben Jahr wie Mozart geborenen Sigmund den Jüngeren. Wolfgang und Sigmund kannten einander gut von Kindheitstagen an. So war es nahe liegend, dass Haffner jun. bei Mozart jun. für Feste und Feiern der Familie Unterhaltungsmusiken in Auftrag gab. Elisabeth erhielt zu ihrer Hochzeit 1776 eine nicht weniger als acht Sätze umfassende Serenade (D-Dur, KV 250) plus einen Marsch (KV 249). Sechs Jahre später wurde Sig-

mund Haffner der Jüngere in den Adelsstand erhoben und bestellte bei dem mittlerweile nach Wien übersiedelten Mozart neuerlich eine Serenade. Diesen erreichte der Auftrag ziemlich kurzfristig, doch innerhalb von nicht einmal 20 Tagen komponierte Mozart ein *Allegro*, zwei *Menuette*, ein *Andante*, ein *Finale* und einen *Marsch*, insgesamt also sechs Stücke. Brieflich sandte Mozart auch noch Interpretationswünsche nach Salzburg: „das Erste Allegro muß recht feuerig gehen. – das letzte – so geschwind als es möglich ist.“ Die Grundtonart der Komposition ist neuerlich D-Dur.

Doch aus der sechssätzigen Serenade wurde letztlich eine viersätzige **Symphonie D-Dur KV 385**. Für eine Akademie im März 1783 in Wien bat Mozart seinen Vater, eine Reihe von „*Sinfonien*“ (unter diesem Sammelbegriff fasste er auch andere Orchesterwerke zusammen) nach Wien zu schicken, darunter auch „*die Sinfonie von der letzten hafner-Musique in Wien verfertiget*“. Bei der Wiener Akademie wurden dann der *Marsch* und ein *Menuetto* weggelassen (der *Marsch* ist unter der KV-Nr. 408/2 erhalten, das *Menuetto* hingegen nicht). Da das Orchester der Wiener Akademie auch Flöten und Klarinetten in der Besetzung hatte, die einem Serenadenensemble in Salzburg nicht zur Verfügung standen, fügte Mozart in den Ecksätzen noch Stimmen für Paare dieser Instrumente hinzu.

Die Thematik des Werkes und viele kompositorische Details weisen ohnedies weit über einen Seradencharakter hinaus. Symphonisch imposant ist allein schon das EröffnungstHEMA des ersten, vom Komponisten „feuerig“

gewünschten *Allegros*: Mit den Intervallsprüngen von zwei Oktaven nach oben und zwei Oktaven nach unten im Unisono des ganzen Orchesters sprengt es die Façon von Unterhaltungsmusik. Ein mächtiges Signal, das in verschiedenen Verarbeitungen den ganzen Satz dominiert. Durch den einmal fallenden und einmal steigenden Halbton in der Fortführung des Hauptthemas entstehen spannende und dramatische Situationen. Die klanglich fein gewobene Melodik des folgenden *Andante* entspricht dem Serenadenton, aber in einem kurzen Mittelteil führen synkopische Geigen- und Bratschen-Einsätze und viele Triller zu einer erregten, ja musikdramatischen Stimmung. In der Ferne ziehen schon die Geharnischten der *Zauberflöte* vorüber und pochen die Herzen von Liebenden. Das Thema des *Menuettos* umspannt in seinem ersten Teil wieder die zwei ausgreifenden Oktaven vom Hauptthema des ersten Satzes. Das *Trio* hingegen ist ein beschaulicher Ländler. Symphonischen Zuschnitt hat auch das Finale. Acht Allabreve-Takte lang verharrt das *Presto* in geduckter Spannung, dann setzt es zu Forte-Sprüngen an, denen energievolle figurative Fortführungen folgen, unterstützt von Paukenwirbeln und festlichen Punktierungen der Blechbläser. Ständig wechseln erregtes *Piano* und virtuos *Forte*. Gebannt schaut man während des wirbelnden Satzes auf einen imaginären Theatervorhang – wer hat bei dieser Musik nicht schon eine Vorahnung auf die Ouvertüre zu *Le nozze di Figaro*?

Rainer Lepuschitz

FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert is best known as a composer of lieder, chamber music, and symphonies. His dramatic music, with the exception of some overtures, is less often performed. Schubert's **Overture to the melodrama *The Magic Harp*, D 644**, 'Rosamunde' was apparently one of the composer's favourites. The overture was originally written as incidental music for the 1820 play *The Magic Harp*. In 1823 Schubert composed incidental music for another play *Rosamunde, Princess of Cyprus*. The play was written by Helmina von Chézy, who had also provided the libretto for Carl Maria von Weber's opera *Euryanthe*. Rosamunde is a princess whose accession to power is blocked by a corrupt governor. She is saved by a mysterious stranger who is later revealed to be her long-lost fiancé. After their marriage, they rule Cyprus as king and queen.

Even though the play was a commercial flop, Schubert published his music for *Rosamunde*. In the theatrical version, the overture was borrowed from Schubert's opera *Alfonso and Estrella*. In the published version, he replaced it with the overture to *The Magic Harp*, which then became known as the 'Rosamunda' Overture. Schubert also reworked other excerpts from *Rosamunde*, borrowing the main theme for a string quartet and the Impromptu, op. 142, no. 3, for solo piano.

The overture begins with a triple metre *Andante* featuring rising unison arpeggios in the key of C minor. A lyrical theme is introduced by the clarinet and oboe. After the slow intro-

duction the overture proceeds to a lively *Vivace* in sonata form.

ELLIOTT CARTER

Elliott Carter was one of the most important American composers of the twentieth century. His death at the age of one hundred and three in 2012 was deeply mourned by aficionados of modern concert music. Known for his unique brand of atonality and rhythmic complexity, Carter remained highly productive in the final decade of his life. His most recent compositions are celebrated this year in several concerts at the Salzburg Mozart Week.

Carter's ***Dialogues II* for piano and chamber orchestra** was dedicated to the Israeli-Argentine pianist and conductor Daniel Barenboim for his 70th birthday. Barenboim was the piano soloist when the work was premiered on 25 October 2012. He was accompanied by the Orchestra of La Scala Milan conducted by Gustavo Dudamel. This was the last premiere during the composer's lifetime. Carter supplied the following note in the score published by Boosey and Hawkes: "The dynamo of enthusiasm that propels his extraordinary musical skills; performing, conducting, and imagining new ideas and his views on many varied conceptions make Daniel Barenboim a model and an exciting stimulus for us all. I hope a little of that reveals itself in this 70th birthday present." The texture of this short piece alternates between rapid pointillistic outbursts by the soloist and brief legato phrases in the orchestra. Elliott Carter's ***Two Controversies and a Con-***

versation for piano, percussion and chamber orchestra was premiered at the Metropolitan Museum of Art in New York on 8 June 2012. It was his third commission by the New York Philharmonic since 1970. In an interview Carter explained that the piece began as a study of the game of conversation. Perhaps inspired by the format of Charles Ives's *The Unanswered Question*, instruments make suggestions that are often refuted by other instruments in the ensemble. In a programme note from his publisher, the composer explained how he expanded the piece into its final form as a three-movement work: "After the premiere of *Conversations* at the Aldeburgh Festival in June of 2011, Oliver Knussen suggested that I expand this piece. I decided to add two more movements, which became the two controversies. The first of the two controversies has the percussion in the leading role and the second features the piano which ends the movement in a flourish."

The controversies are different in character from the conversation. In the controversies Carter quipped, "The piano and the percussion are not so friendly." While the two instruments have the same general pattern, they play in different tempi, and the piano always slows down. Meanwhile the percussion plays faster, confusing the sense of pulse.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's **Symphony in D major, K. 385, 'Haffner'** was composed in June 1782 as a commission celebrating the ennoblement of Salzburg resident Sigmund Haffner. The movements of

this symphony were selected by Mozart from a longer orchestral serenade, which is now partly lost. The symphony may have been performed in the presence of the emperor during a concert at the Burgtheater in March 1783.

The primary theme of the symphony is a series of descending octave leaps, punctuated by dotted rhythms in the first violins. Listen for blistering sixteenth note runs in the violins at the end of the exposition and a descending sequence of harmonic suspensions in the development. The second movement is a tranquil *Andante* in the key of G major, structured in binary form. Listen for the Alberti bass accompaniment in the second violin part. The B section modulates to the dominant key of D major. An unaccompanied moment for the first violins announces the return to the tonic key. As the first violins repeat a high F sharp, listen for a charming duet between the second violins and violas. The third movement is a frivolous *Minuet* in D major featuring an ascending arpeggio figure for the brass. The *Trio* modulates to the key of A major. The main theme of the final *Presto* is introduced by the strings at a piano dynamic and is echoed by tutti orchestra at forte. Listen for call and response between the first and second violins throughout the movement. The cadential theme (Sol-Sol-Mi, Fa-Fa-Re) resembles the antecedent phrase of the theme from the second movement of Haydn's Symphony No. 94 in G major, 'Surprise.'

Matthew Thomas

Al mio caro Amico Haydn

Un Padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran
Mondo, stimò doverli affidare alla protezione, e condotta
d'un Uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte,
era di più il suo migliore Amico. — Eccoti dunque del pari,
Uomo celebre, ed Amico mio carissimo i sei miei figli. — Essi sono,
è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza
fattomi da più Amici di vederla almeno in parte compiuta,
m'incoraggia, e mi lusinga, che questi parti siano per darmi
un giorno di qualche consolazione. Tu stesso Amico carissimo,
nell'ultimo tuo soggiorno in questa Capitale, me ne dimostrasti
la tua soddisfazione. — Questo tuo suffragio mi anima sopra
tutto, perché io te li raccomando, e mi fa sperare, che non ti
sembreranno del tutto indegni del tuo favore. — Ricciati dunque
accoglierli benignamente; ed eperi loro Padre, Guida, ed Amico!
Da questo momento, io ti cedo i miei diritti sopra di essi: tu
supplica però di guardare con indulgenza i difetti, che l'ostio
parziale di Padre mi può aver celati, e di continuare loro
malgrado, la generosa tua Amicizia a chi tanto l'apprezza,
mentre sono di tutto Cuore.

Amico Carissimo
Vienna il p^{ro} Settembre 1785.

il tuo Sincerrissimo Amico
W. A. Mozart

Mozart. Widmungsseite des Erstdruckes der Sechs Streichquartette an Joseph Haydn, Wien, Artaria [1785].
(Siehe deutsche Übersetzung aus der Mozart-Biographie von Georg Nikolaus Nissen auf S. 85–86).

Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

FR 23.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #03

HAGEN QUARTETT

LUKAS HAGEN UND RAINER SCHMIDT VIOLINE
VERONIKA HAGEN VIOLA, CLEMENS HAGEN VIOLONCELLO

Mozarts Streichquartette

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Streichquartett G-Dur KV 387

(Datiert: Wien, 31. Dezember 1782)

Allegro vivace assai
Menuetto. Allegro – Trio
Andante cantabile
Molto Allegro

Streichquartett d-Moll KV 421

(Komponiert: Wien, 17. Juni 1783)

Allegro moderato
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegretto ma non troppo – Più allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Streichquartett Es-Dur KV 428

(Komponiert: Wien, Juni–Juli 1783)

Allegro non troppo
Andante con moto
Menuetto. Allegro – Trio
Allegro vivace

MOZARTS STREICHQUARTETTE

Mozarts Streichquartette sind mit Ausnahme des frühen G-Dur-Versuches KV 80 und des sogenannten *Hoffmeister-Quartetts* KV 499 nicht als Einzelwerke entstanden, sondern ähnlich den Streichquintetten im Gruppenzusammenhang. Dabei sollten jeweils sechs Werke ein Opus bilden. Nur bei der allerletzten Gruppe genügten auch drei Quartette für eine Gruppe.

Die Namen sind sprechend und verraten etwas von Entstehungsanlass oder -ort. Das erste Quartett, das Mozart eher zufällig in einem Brief acht Jahre später am 24. März 1778 erwähnt, war jenes, „welches ich zu Lodi abends im wirthshaus gemacht habe“ – das *Lodi-Quartett* KV 80. Es war also während des ersten Italien-Aufenthaltes entstanden. Die *Mailänder Quartette* (KV 155–160) fallen in die Zeit der Komposition und Einstudierung des *Lucio Silla* KV 135. Dass Mozart hier nebenbei wirklich mit Quartetten zu tun hatte, bestätigt ein Brief des Vaters vom 6. Februar 1773 mit der Bemerkung: „der Wolf: schreibt ein *Quartetto*“; das erste, vermutlich KV 155, war schon auf der Hinreise in Bozen „für die lange Weile“ entstanden. Es ist überraschend, dass Mozart gerade in Italien, das nach der großen Epoche von Corelli und Vivaldi dabei war, das Interesse an Instrumentalmusik zu verlieren, mit einer Gattung beginnt, die nördlich der Alpen im Laufe von zwei Jahrzehnten einen so bedeutsamen Aufstieg erleben sollte. Erkennbar italienisches Merkmal der *Mailänder Quartette* ist das Fehlen von Menuetten.

Doch vielleicht dachte Mozart gar nicht an das italienische Publikum, sondern an ein Repertoire, das sich leicht zum Druck bringen ließe. Ein Jahr zuvor hatte Leopold Mozart dem Verleger Breitkopf in Leipzig Verschiedenes an Instrumentalmusik angetragen, darunter eben auch Streichquartette. Die Gattung war trotz der Werke Joseph Haydns noch wenig gefestigt, so dass Leopold Mozart eine Präzisierung nötig schien: „*quartetten, das ist mit 2 Violinen, einer Viola und Violoncello*“ (Brief vom 7. Februar 1772).

Die sechs *Wiener Quartette* KV 168–173 sind noch von dem ‘Salzburger Mozart’ geschrieben worden, allerdings in einer Zeit, die er besuchsweise in Wien verbrachte. Nach der Rückkehr aus Italien hatte es ihn nicht lange in der Heimatstadt gehalten. Vom 16. Juli bis 24. September 1773 waren Vater und Sohn im Zentrum des Habsburgerreiches auf der Suche nach ihrem Glück gewesen. Von großen Erfolgen der Wiener Monate ist nichts bekannt, ersatzweise sind die Quartette zum eigentlichen Ereignis hochstilisiert worden. Das Haus am Tiefen Graben, in dem Mozart damals wohnte, existiert noch und seine Fassade ist von einer feierlichen Gedenktafel geziert: „... Das Erleben der Musik Wiens entschied hier seinen Weg zum Meister deutscher Kunst“. Die Würdigung steht im Zeichen des 19. Jahrhunderts, als im Kontext der Wortprägung von den Wiener Klassikern das Streichquartett zum Muster für Komposition schlechthin geworden war: zum Muster deutscher Komposition, wie Giuseppe Verdi bestätigte, wenn er im Gegenzug Palestina und die Vokalmusik als Grund-

lage aller italienischen Musik verstanden wissen wollte. Wenigstens dürften die *Wiener Quartette* in Wien aufgeführt worden sein, auch wenn von einem nachhaltigen Echo nichts bekannt ist. Immerhin erschien am 7. September 1785 in der *Wiener Zeitung* eine Anzeige des Verlegers Torricella, der die Quartette als Alternativprodukt zu Artarias neuester Quartettserie Mozarts anbot: Der Komponist wurde ahnungslos sein eigener Konkurrent.

Die „großen“ Quartette beginnen in einer Zeit, als Mozart sich selbstständig in Wien niedergelassen hatte. Einen unmittelbaren Anlass gab ihm die Veröffentlichung von Joseph Haydns Quartetten opus 33 im Jahr 1782. Ihnen nachzueifern musste jedem Komponisten ein besonderes Anliegen sein. Es dauerte aber beträchtliche Zeit, vom Dezember 1782 bis zum Jänner 1785, bis Mozart sechs Werke fertig hatte, die seinen Ansprüchen genügten, die sogenannten sechs *Haydn-Quartette* KV 387, 421, 428, 458, 464, 465. Veröffentlicht wurden sie 1785 im gleichen Verlag Artaria, in dem auch Haydns Vorbildwerke erschienen waren. Diese eine Parallel war Mozart aber nicht genug. Er verdeutlichte den Zusammenhang mit einer Widmung an Joseph Haydn und der berühmten Vorrede „Al mio caro Amico Haydn“, „An meinen lieben Freund Haydn“. Vom „Freund“ ist dann nicht weniger als neun Mal die Rede. Auf die Idee, sich im Lichte des berühmten Haydn zu sonnen, war schon Ignaz Pleyel gekommen; es sollten noch andere folgen. Im Fall Mozarts hat Haydn die Widmung aber mit einer besonderen Geste angenommen: Er hat die Quartette zusammen

mit Mozart aufgeführt. Über die prominente Besetzung mit lauter Komponisten berichtet der Sänger Michael Kelly – 1. Geige: Haydn, 2. Geige: Dittersdorf, Bratsche: Mozart, Violoncello: Vanhal. Leopold Mozart, der einer früheren Aufführung beigewohnt hatte, schrieb am 16. Februar 1785 an seine Tochter Nanerl: „am Samstag war abends H: Joseph Haydn und die 2 Baron Tindi bey uns, es wurden die neuen quartetten gemacht, aber nur die 3 neuen die er zu den anderen 3, die wir haben, gemacht hat, sie sind zwar ein bisschen leichter, aber vortrefflich componiert: H. Haydn sagte mir: ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositiōnswissenschaft.“ In *Wissenschaft* und *Geschmack* verbirgt sich das klassisch antithetische Paar von *ars* und *ingenium*, in ihm zudem die rhetorisch-grammatischen Kategorien des *recte* und *bene*. Höher kann man nicht loben. Mozarts Werke tragen insofern den Namen *Haydn-Quartette* mit allem Recht. Von Haydns Quartetten sind die neuen Mozarts trotz aller Bindungen dennoch erstaunlich weit entfernt, nicht nur im Punkt der sehr viel größeren Ausdehnung aller Sätze, sondern auch in der kontrapunktischen Verdichtung und vor allem in der ständigen Chromatisierung. Sie führt konsequent auch zu einer Komplizierung der Harmonik schon in der Exposition einzelner Sätze.

Das *Hoffmeister-Quartett* KV 499 trägt seinen Namen nach dem Verleger, dem fast gleichaltrigen Franz Anton Hoffmeister, der

aus dem vorderösterreichischen Rottenburg nahe Stuttgart nach Wien gekommen war und sich dort auch als Komponist einen Namen machen konnte. Für die Beziehung zu Mozart fehlen nähere Dokumente, so dass auch Details zur Veröffentlichung des D-Dur-Quartetts, das am 19. August 1786 fertig geworden war, im Dunkeln bleiben. Vielleicht handelte es sich um das Pilotprojekt einer größeren Serie.

Die drei *Preußischen Quartette* KV 575, 589, 590 verdanken ihre Entstehung einer Reise Mozarts nach Berlin, wo er auf König Friedrich Wilhelm II. traf, der überaus gekonnt Violoncello spielte und in seinen Diensten einen der besten Violoncello-Virtuosen seiner Zeit hatte, nämlich Jean-Pierre Duport. Die Begegnung gab den Anlass für einen neuen Typus von Streichquartett, in dem das Violoncello solistischer Gegenspieler zur ersten Violine wird. Das Berliner Erlebnis spiegelt sich noch im Eintrag des ersten der drei Quartette, KV 575, im eigenhändigen Werkverzeichnis Mozarts: „ein Quartett für 2 violin, viola et violoncello für Seine Mayestätt dem könig in Preussen“. Die geplante Widmung an den König verhinderte Mozarts desolat werden-de finanzielle Lage. Er war gezwungen, seine „Quartetten (diese mühsame Arbeit) um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinen Umständen Geld in die Hände zu bekommen“ (Brief vom 12. Juni 1790 an Michael Puchberg). Die drei Quartette sind weitgehend noch auf der Rückreise von Berlin nach Wien im Frühsommer 1789 entstanden, die beiden späteren KV 589 und 590 aber erst im Mai und Juni 1790 als fertig ins eigene Werkverzeich-

nis eingetragen worden. Warum Mozart die Serie nicht schon 1789 auf die geplante Sechszahl gebracht hat (Brief vom 12. Juli 1789), was zu berechtigten Hoffnungen auf eine königliche Bezahlung Anlass hätte geben können, bleibt eines der Rätsel in der Biographie von Mozart.

Das Streichquartett war ursprünglich eine Untergattung des Divertimentos gewesen. Einzelne Werke oder Werkgruppen waren also populärer Unterhaltung zugeschrieben. Den Titel *Divertimento* führen Joseph Haydns Streichquartette von Opus 1 um 1755 bis hin zu Opus 20 aus dem Jahr 1772, wenn auch zuletzt eher aus Gewohnheit und Bequemlichkeit. Denn im Satzverständnis waren vor allem Haydns Werke im Lauf von knapp zwei Jahrzehnten starken Veränderungen unterzogen worden. Sie hatten sich auf dem Weg zu einem intimen Duktus bis hin zu einer fast gekräuselten Stimmführung von flächig orchesterlichen Techniken ganz gelöst. Die Unterstimme kommt generell ohne Oktavverstärkung aus. Die Bratsche geht in Trennung vom Bass eigene Wege. Die erste Violine schließlich kann in einer solistischen Faktur regelrecht konzertante Züge annehmen.

Verschiebungen waren auch beim Publikum eingetreten. Das Quartett diente nur noch nebenbei höfischer Abendunterhaltung. Zu den eigentlichen Hörern wurden die Spieler selbst, die kritisch der Könnerschaft des Autors lauschten. Solche Musik für Musiker wurde im Extremfall gar zur Musik für Komponisten, wie der Fall von Mozarts *Haydn-Quartetten* wirklich bezeugt. Damit einher

geht ein Wechsel von der ehemals funktionalen Benennung *Divertimento* hin zur technischen Benennung *Quartetto*, in der die Stimmenzahl zum Hauptkriterium wird, weil jede Stimme ihre eigene, individuelle Aufgabe im Verbund bekommen hat. Ein Rest an *Divertimento* blieb immerhin erhalten, nämlich im Tanzsatz des Menuetts, auch wenn es in Haydns Opus 33 hin zu einem *Scherzo* verändert wird. Der Platz des Menuetts wird in der Wiener Zeit variabel. Es kann sowohl *nach* als auch *vor* dem langsamsten Satz stehen.

Der Prozess schrittweiser ‚Verküstlichung‘ hat unvermeidlich Kritiker gefunden. Carl Ditters von Dittersdorf wollte Mozarts Quartetten zwar den Beifall bei den „*Theoretiquern*“ nicht bestreiten, fühlte sich aber geötigt, in einem Brief an den Verleger Artaria vom 18. August 1788 zu bemerken, dass die „*allzugroße darinne beständig herrschende Kunst*“ nicht jedermanns Sache sei. In Cramers *Magazin der Musik* hatte es im Jahr zuvor geheißen: „*Nur schade, daß er sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobey freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen, seine neuen Quartetten für zwei Violin, Viole und Baß, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt – und welcher Gaum kann das lange aushalten.*“

Mozart dürfte die Veränderungen in den Gattungsnormen früh beobachtet haben. Das Werk Haydns war schon vor dessen Opus 33 ein Maßstab, gekannt hat Mozart verlässlich die Serie Opus 17 von 1771, denn es haben

sich in einem Teil des Nachlasses der Familie Mozart – heute in Augsburg verwahrt – Stimmenkopien dieser Quartette von Haydn erhalten, versehen mit Einträgen zur Dynamik von Mozarts eigener Hand, vermutlich aus den späteren Siebzigerjahren. Zu den Merkmalen des Haydnschen Typus gehört die Gruppierung in Sechserfolgen unterschiedlicher Tonart. Bei den *Mailänder Quartetten* folgt Mozart konsequent einer schlichten Quintenreihe an Dur-Tonarten: D–G–C–F–B–Es. Bei den *Wiener Quartetten* betont er in einer überwiegenden Terzenfolge F–A–C–Es–B–d dagegen stärker den Kontrast zwischen den einzelnen Nummern. In den *Haydn-Quartetten* bildet er innerhalb der Reihe G–d–B–Es–A–C ineinander verschachtelte Quintbeziehungen G→C, d→A, B→Es. Damit folgt er der Konzeption von Pleyels Opera 1 und 2. Die Grenzen sind von Mozart generell bei Tonarten mit drei b oder drei # gesetzt. Weiter geht er nicht im Gegensatz zu den sehr viel ausgreifenderen Tonartexperimenten von Haydn. Zu einer Gruppe gehört gewöhnlich ein Quartett in Moll. Bei den *Wiener Quartetten* steht es am Ende, bei den *Haydn-Quartetten* noch vor der Mitte. Beide Male hat Mozart sich dabei für d-Moll entschieden. Dass die Reihe der *Preußischen Quartette* nicht wirklich abgeschlossen ist, zeigt sich nebenbei am Fehlen eines Moll-Stückes.

Über die wachsenden Ansprüche an die Gattung hat Mozart selbst reflektiert. Im Vorwort der *Haydn-Quartette* ist von besonderer Anstrengung und Mühe die Rede: „*sono, è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica*“ – sie seien wahrhaft die Frucht einer langen

und arbeitsamen Mühe. Von der „*mühsamen Arbeit*“ spricht Mozart auch noch bei den *Preußischen Quartetten*. Die filigrane Arbeit im Detail war nichts, was sich nebenbei bewältigen ließe. Das zeigt sich auch am Schriftbild: Die Partituren sind dicht und konzentriert geschrieben, bei weitem nicht so locker wie bei Vokalmusik. Zudem sind sie voll von Bögen und dynamischen Bezeichnungen zur Regulierung eines enorm anspruchsvollen Vortrags. Die Quartette sind etwas geworden, das neben höchsten technischen Ansprüchen in der Ausführung auch alle kompositorischen Fähigkeiten im Extrem beansprucht. Sie werden in der Folge zum Muster an Komposition überhaupt und damit etwas, das der Komponist und Dirigent Ferdinand Hiller 1877 in Leipzig geradezu exemplarisch als Fundament wahrer Musik beschreibt: „*Seit einiger Zeit beginne ich mein Tagewerk mit einem reizenden Morgenseggen, – ich lese täglich ein Quartett von Haydn – dem frömmsten Christen kann ein Capitel aus der Bibel nicht wohler tun*“. Nicht zufällig hatte Verdi neben seinem Bett in der Villa Sant’Agata Taschenpartituren der Quartette von Haydn und Mozart stehen. Gleichermaßen waren sie für Schumann und Brahms das Maß aller Dinge in Fragen von Stimmführung und musikalischem Satz. Franz Xaver Niemetschek hatte es in seiner Prager Mozart-Biographie 1808 schon richtig getroffen: „*Gewiß, Mozart hätte mit keinem Werke einen Joseph Haydn besser ehren können, als mit diesen Quartetten, die ein Schatz der schönsten Gedanken, und das Muster und eine Schule der Komposition sind. In den Au-*

gen des Kenners ist dies Werk eben so viel werth, als jede Opernkomposition Mozarts. Alles darinn ist durchdacht, und vollendet! – Man sieht es diesen Quartetten an, daß er sich die Mühe gab Haydens Beyfall zu verdienen.“

Deutsche Übersetzung von Georg Nikolaus Nissen, 1828, von der italienischen Widmung im Erstdruck 1785. Legende zur Abbildung auf S. 78:

Meinem theuren Freunde Haydn!
Ein Vater, der bestimmt hatte, seine Kinder in die grosse Welt zu schicken, glaubte sie vertrauen zu müssen dem Schutze und der Leitung eines damals sehr berühmten Mannes, der glücklicher Weise noch dazu sein bester Freund war. Sieh hier, berühmter Mann und theuerster Freund, meine sechs Kinder. Sie sind, es ist wahr, die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit; doch die Hoffnung, welche mehre Freunde mir geben, diese Arbeit zum Theil wenigstens vergolten zu sehen, giebt mir Muth und schmeichelt mir, dass diese Kinder einst mir zu einigem Troste gereichen. Du selbst, theuerster Freund, hast mir bey Deinem letzten Aufenthalt in dieser Hauptstadt, Deine Zufriedenheit bezeugt. Dieser Dein Beyfall ermutigter mich vor Allem, sie Dir zu empfehlen, und lässt mich hoffen, dass sie Deiner Gunst nicht ganz unwürdig seyn werden. Es möge Dir daher gefallen, sie gütig aufzunehmen und ihr Vater, Führer und Freund zu seyn. Von diesem Augenblicke an trete ich Dir meine Rechte über sie ab, bitte Dich aber, mit Nachsicht die Fehler zu be-



Mozart. Titelblatt der Erstausgabe der Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette, Wien, Artaria [1785]. Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

trachten, welche das partheiische Auge des Vaters mir verborgen haben kann, und ungeachtet derselben Deine edle Freundschaft dem zu erhalten, der sie so sehr schätzt. In dessen bin ich von ganzem Herzen etc.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das erste Werk einer Serie hat gewöhnlich etwas wie Signalcharakter auch für alle anderen Nummern. Da ist es schon erstaunlich, dass Mozart trotz des langen Entstehungszeitraums des Ganzen für den Anfang beim chronologisch ersten Werk geblieben ist. Das Streichquartett G-Dur KV 387 hat aber in der Tat alle Ingredienzien des neuen Quartett-

stils: die intensive Chromatisierung vor allem der Mittelstimmen gleich im ersten Satz, die kontrapunktische Verdichtung beim zweiten Durchgang des Hauptthemas, die Emanzipierung der einzelnen Stimmen mit der Eröffnung des Seitensatzes durch die zweite Violine und das solistische Hervortreten der Viola in der Durchführung. Das in der Länge extrem ausgedehnte *Menuetto* wiederum spielt mit fast manieristischen Gegenakzenten der Dynamik und einem geradezu bedrohlichen Crescendo-Abschnitt des Moll-Trios. Mit dem *Andante cantabile* folgt Mozart einer betont schlichten Satzform, die jedoch durch harmonische Ausweichungen noch vor dem Seitensatz und vor allem in der Reprise, zu der üblicherweise eine tonale Einebnung gehört, unglaublich dramatische Züge annimmt, Züge allerdings einer ganz nach innen gewendeten ‚stillen‘ Dramatik ohne alle Bühnen-Theatralik. Das Finale kombiniert virtuos Fuge und Sonatensatz, der sich mit einem spielerisch gesangvollen Seitenthema sein Recht verschafft. Die Durchführung in der Kombination von Modulation und motivisch-chromatischer Engführung war kompliziert vorgesehen, dass der Komponist mehrere Anläufe nötig hatte, um die zwingend richtige Lösung zu finden.

Im Streichquartett d-Moll KV 421 bietet der erste Satz *Allegro moderato* nur einen ganz schmalen Raum in der Tempowahl, weil unter der einen Takt-Bezeichnung zwei verschiedene Bewegungsmuster miteinander konkurrieren. Haupt- und Seitensatz sind nicht nur im Charakter, sondern auch dem inneren Tem-

po nach grundverschieden. Der Anfang hat den Gestus einer großen Klage, so dass Jérôme-Joseph de Momigny in seinem *Cours complet d'harmonie et de composition* 1803–1806 versuchsweise den *Lamento der Dido* aus Vergils *Aeneis* als Text unterlegt haben wollte. Extrem ist der Beginn der Durchführung mit einem es-Moll, das quer gegen alle Stufentraditionen tonaler Ausweitung steht. Das *Andante*, das sich anfangs so naiv gibt, erweist sich als ein zweidimensional dreiteiliger Satz, bei dem erst der zentrale Mittelteil denjenigen Takt bringen wird, der schon anfangs verheißen ist, einen weitschwingenden ‚echten‘ 6/8-Takt. Das *Menuetto* gerät im zweiten Teil zunehmend in den Sog einer crescendierenden Chromatik, die das völlige Gegenbild zum geklärt diatonischen *Trio* liefert, das am Ende mit seinen Oktaven von erster Violine und Bratsche einen geradezu populären Anstrich bekommt. Sehon bis dahin sind die exponierten Charaktere von einer bemerkenswerten Vielfalt. Das Ziel ständiger Charakterwechsel wird zuletzt Ziel der Form selbst, wenn Mozart für das Finale Variationen wählt. Unter ihnen sticht die Dur-Variation licht heraus, ohne wie sonst üblich, eine Wendung im Satz herbeiführen zu können. Die Coda geht unter Beschleunigung in das fahle Moll zurück.

Mit dem Streichquartett Es-Dur KV 428 entdet die erste Dreiergruppe innerhalb des Werkganzen, für die bezeichnend ist, dass die ersten Sätze im Tempo sehr moderat, dafür aber ungewöhnlich dicht in der Verarbeitung sind. Der Kopfsatz des Quartetts provoziert den

Hörer mit einem Unisono, das im Tritonusprung ein ‚falsches‘ a und in Folge noch weitere alterierte Töne liefert. Erst die Harmonisierung des Themas beim Forte ‚domestiziert‘ diese Töne, freilich im Sinne einer extravaganten Harmonik, die schon das Hauptthema erfasst. Man darf hier an die hübsche, in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1799 kolportierten Geschichte denken, wonach Fürst Grassalkowitz in Ungarn seinen bestellten Quartettisten mehrfach zugrufen haben soll: „Sie spielen nicht recht! Und als man ihn vom Gegentheile überzeugte, zerriss er die Noten auf der Stelle“. Dafür hätte auch der langsame Satz mit seiner exzentrischen Rückleitung in die Reprise Anlass geben können – vom *Menuetto* gar nicht zu reden, das über einem durchgehaltenen Es des Violoncellos unter Fortissimo das ganze Taktgefüge ins Wanken zu bringen droht. Das *Trio* steht dann gleich in zwei verschiedenen Tonarten: g-Moll und B-Dur. Erst das Finale versöhnt irritierte Spieler mit einem ohne Umwege dahineilenden *Rondo*, das sich dafür originell von seinen Hörern verabschiedet: zunächst im Piano, dann sich selbst korrigierend im Forte.

Manfred Hermann Schmid

MOZART'S STRING QUARTETS

Mozart wrote 23 string quartets between the years 1770 and 1790, or 26 if the three *divertimenti* from early 1772 (K. 136–38) scored for solo strings are included. They do not quite rival Mozart's concerto and symphonic output in quantity, but certainly match them in quality. Early works in the genre, K. 80 (1770) and K. 155–160 (1772–73) were associated with trips the young Mozart took to Italy with his father Leopold for the premieres of his operas *Mitridate, re di Ponto* (December 1770), *Ascanio in Alba* (October 1771) and *Lucio Silla* (December 1772). K. 80 reveals the influence of Giovanni Battista Sammartini, whom the precocious Mozart had met and impressed at Count Karl Joseph Firmian's residence in Milan in February 1770, in spite of comprising four movements rather than the three more common in Italianate works. K. 155–160 (each in three movements) reflect Italian practices more generally, including textural simplicity, straightforward tonal organization and symmetrical phrasing.

Mozart's six quartets K. 168–173, written in Vienna in August 1773, followed hot on the heels of K. 155–160. His reason for composing them is unclear. It may have been Leopold's idea for his son to write with publication in mind, although the works did not ultimately appear in print until 1785. K. 168–173 build stylistically on the achievements of the earlier set: large quantities of intricate contrapuntal writing, for example, culminate in fugal finales for K. 168 and 173. While Joseph Haydn's influence on K. 168–173 has often been proposed, it is more likely that Mozart absorbed Viennese music available to him at that time; the American musicologist A. Peter Brown has revealed precedents for Mozart's musical materials and processes in the works of Vienna-based composers such as Florian Leopold Gassmann and Carlo d'Ordoñez.

Haydn's influence, especially his op. 20 and op. 33 sets of quartets, is undoubtedly felt in Mozart's first six string quartets of the 1780s. Written in Vienna over a period of slightly more than two years (late 1782 – early 1785), K. 387, 421, 428, 458, 464 and 465 were glowingly and personally dedicated by Mozart to his compositional elder: "A father who had decided to send out his sons into the great world, thought it his duty to entrust them to the protection and guidance of a man [Haydn] who was very celebrated at the time and who, moreover, happened to be his best friend ... They are, indeed, the fruit of a long and laborious study ... During your last stay in this capital you yourself, my very dear friend, expressed to me your approval of these compositions. Your good opinion encourages me to offer them to you and leads me to hope that you will not consider them wholly unworthy of your favour." Mozart may have thought to dedicate his quartets to Haydn only late in the compositional process, perhaps when witnessing Ignaz Pleyel do so in his op. 2 set (1784). But Mozart certainly intended a set of six quartets for publication right from the start, offering them to the Parisian publisher J. G. Sieber in a letter of 26 April 1783,

even though he had completed only one work (K. 387) at that stage. When the Viennese publisher Artaria finally bought them from Mozart for the high price of 100 ducats in early 1785, they informed potential purchasers: "Mozart's works need no praise, so giving some would be completely unnecessary; one can only affirm that here is a masterpiece. ... In view of this, the publishers have also spared no costs to put this work in the hands of amateurs and connoisseurs beautifully and clearly engraved both in paper and in print, confident that the fixed price will not be considered too high when the quartets come to 150 pages." After reissuing Mozart's 'Haydn' quartets in 1787 and 1789, Artaria had to re-engage the plates in 1791 as the originals had worn out: the works thus appear to have sold well during Mozart's lifetime.

Mozart composed only four string quartets after the 'Haydn' set: K. 499 in D, 'Hoffmeister' (1786), and the three 'Prussian' quartets, K. 575 in D, K. 589 in B flat and K. 590 in F (June 1789, May 1790 and June 1790 respectively). The circumstances surrounding the composition of K. 499, named after its Viennese publisher Hoffmeister, are unclear; it is possible that Mozart offered the work to the Viennese publisher Hoffmeister in compensation for his commercially ill-fated piano quartets. The 'Prussian' quartets originated with Mozart's trip to Berlin and Potsdam during a tour of northern Germany in spring 1789. He probably played for Friedrich Wilhelm II of Prussia at that time, subsequently listing K. 575 in his Thematic Catalogue as "a quar-

tet ... for his Majesty" and writing prominent cello parts to accommodate the cello-playing monarch. He ultimately sold the quartets to Artaria, who published them in late 1791 as among "the most estimable ... of the composer Mozart ... [displaying] all that musical interest in respect of art, beauty and taste which must awaken pleasure and admiration not only in the amateur, but in the true connoisseur." In addition, a death notice for Mozart published in Frankfurt on 7 December 1791 explained that the composer of the 'Prussian' quartets "nearly surpassed himself in art, modulation and intensity of expression."

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's *String Quartet in G, K. 387*, completed on 31 December 1782 and the first of the six dedicated to Haydn, is a bold, ambitious quartet. After a tightly-worked, thematically-integrated first movement, Mozart wrote an expansive minuet and trio that intimates sonata form. Instead of the usual 8- or 16-bar first section, Mozart gives us 40, including both a mid-section modulation to the dominant and a secondary theme. Dramatic, crotchet-by-crotchet oscillations of *forte* and *piano* dynamics in the first section are also expanded in the reprise. An austere, contrasting trio in G minor is coloured by a leisurely passage in E flat major and a richly chromatic series of chords towards the end. The elegant *Andante cantabile* situates instrumental virtuosity and harmonic sophistication in the context of a slightly melancholy movement. Mozart's vi-

FR 23.01

19.00 Haus für Mozart #04

brant finale then integrates elements of fugal writing into a sonata-form structure, combining the worlds of *galant* and learned style. In a particularly memorable passage in the recapitulation, a side-step to E flat coincides with a climactic rendition of the main theme in the first violin and a new accompanying rhythm in the second violin, viola and cello.

According to Mozart's wife, Constanze, parts of the **String Quartet in D minor, K. 421**, were written while she was in labour for the birth of her first child, Raimund Leopold (born 17 June 1783). Alongside the piano concertos K. 466 and K. 491, the string quintet K. 516 and the symphony K. 550, it is one of Mozart's greatest minor-mode instrumental works, rich in expressive and dramatic content. The dark first movement contains a particularly striking development section that moves swiftly into E flat major and, in the run-up to the re-transition, foreshadows one of the luxurious progressions from the famous slow introduction to the 'Dissonance', K. 465. The slow movement offers temporary respite, before the minuet re-aligns minor-mode intensity with plush harmonic progression. The finale, a theme and variations, takes the last movement of Haydn's string quartet op. 33 no. 5 as its thematic, textural and formal model, but moves well beyond it in richness of expression. Melodic, textural and contrapuntal intensification characterize the first three variations, while the fourth variation and the conclusion of the coda exploit the movement's continual chromatic interplay by moving to the major.

The **String Quartet in E flat, K. 428** (June–July 1783) is a profound work, harmonically, texturally and structurally. The bald unison opening immediately sets up an opposition of A natural and A flat that is exploited harmonically later in the first movement. The suave *Andante con moto* is followed by a minuet and trio that moves in the direction of sonata form, as in the corresponding movement of K. 387, albeit on a less grand scale. The Trio in C minor is also adventurous in beginning its second section with a kind of transposition of the first section rather than contrasting material and then blending almost imperceptibly into the reprise. The finale, a bright sonata rondo, perhaps takes a leaf out of witty Haydn's book: the last return is tonally 'over-prepared', the instrumentalists apparently biding time with repeated elaborations, a *ralentando* and general pauses before arriving at their destination; and the ending, *pp* for the violins then *f* for the full group is a surprise. These humorous passages are not of the knee-slapping variety favoured by Haydn at the end of his own famous quartet in E flat major, op. 33 no. 2 ('Joke'), but perhaps drew inspiration from the older compositional master.

Simon P. Keefe

**MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG
SALZBURGER BACHCHOR**
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER
DIRIGENT ANTONELLO MANACORDA

MOJCA ERDMANN	ESTRELLA
TOBY SPENCE	ALFONSO
MARKUS WERBA	FROILA
MICHAEL NAGY	MAUREGATO
ALASTAIR MILES	ADOLFO
BENJAMIN HULETT	ANFÜHRER DER KÖNIGLICHEN LEIBWACHE UND EIN JÜNGLING
MAYUMI SAWADA	EIN MÄDCHEN

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

„Alfonso und Estrella“ D 732

Oper in drei Akten. Libretto von Franz von Schober
(Komponiert 1821/22)

Konzertante Aufführung

Pause nach dem 2. Akt

ORF-Sendung: Samstag, 7. Februar 2015, 19.30 Uhr, Ö1

FRANZ SCHUBERT

Im Herbst 1821 zogen sich die Freunde Franz von Schober und Franz Schubert ins Schloss Ochsenburg nahe Sankt Pölten zurück, um dort in engster Zusammenarbeit eine Oper zu schreiben: *Alfonso und Estrella*. Schubert „hat fast 2 Akte, ich bin im letzten. [...] es ist wunderbar, wie reich und blühend er wieder Gedanken hingegossen hat [...]. Abends referierten wir immer einander, was des Tages geschehen war, ließen uns dann Bier holen, rauchten unsere Pfeife und lasen dazu...“, berichtete Schober nach der Rückkehr an Josef von Spaun. Wenig später, im Februar 1822, war auch der 3. Akt bereits vollendet. Nun begannen vielfältige Bemühungen, die Oper, die Schubert selbst hoch schätzte, auf die Bühne zu bringen. Gedacht war natürlich zunächst an die Wiener Hofoper. Doch weder dort noch in Dresden, Berlin und Graz hatte er Erfolg. Erst lange nach seinem Tod fand im Juni 1854 in Weimar unter der Leitung von Franz Liszt die Uraufführung statt. Schober war eine Zeit lang Liszts Sekretär und hatte den Boden bereitet.

Für Liszt indes war die Aufführung mehr „ein Act der Pietät“, „die Erledigung einer Ehrenschuld“ als ein künstlerisches Anliegen. Die Oper sei „im vollsten Sinn ein Singspiel; sie besteht aus einer Folge von leicht, schön und breit melodisch gehaltenen Gesangsstücken. Alles trägt den Stempel von Schuberts Lyrik und Manches dürfte unter das Beste seiner Liedersammlungen aufgenommen werden [...]. Aber der Mangel an scenischer Er-

fahrung und dramatischer Auffassung wird jeden Augenblick bemerklich und die musikalische Wirkung ist an keiner Stelle mächtig genug, um etwa durch symphonische Vorzüge die Mängel zu vergüten.“ Daher meinte Liszt, das Stück heftig bearbeiten zu müssen. Die Hälfte der Musik wurde gestrichen und neue Einleitungen und Übergänge ergänzt. Doch die Resonanz blieb aus. Wie hätte man zu dieser Zeit, mehr als 30 Jahre nach der Entstehung, einen Zugang zu einem so eigenartigen Werk finden können, das weder klassisch wie Mozarts Opern geworden war, noch aktuell wie Wagner oder Berlioz, in deren Nachbarschaft es nun erschien?

Ein Singspiel, melodisch leicht, schön und breit, aber es mangelt an dramatischer Auffassung – Liszts eloquent vorgebrachte Kritik hat die Rezeption nicht nur des 19. Jahrhunderts geprägt; sie wirkt bis heute nach. Zwei weitere Umarbeitungen hatten zwar vorübergehende Erfolge. Die erste (Johann Nepomuk Fuchs, 1881) stellte die Gesangsnummern um und bezog andere Kompositionen Schuberts ein, während die zweite (Kurt Honolka, *Die Wunderinsel*, 1958) einen komplett neuen Text unterlegte. Alle drei – Liszt, Fuchs und Honolka – sind davon ausgegangen, dass die Oper entweder gar nicht oder nur zu „retten“ sei, wenn man sie völlig umgestaltet, sie quasi vor sich selbst schützt. Die erste szenische Aufführung der Originalfassung fand erst 1977 in englischer Sprache an der Universität Reading, die erste deutschsprachige 1991 im Stadttheater Graz statt – 170 Jahre nach der Entstehung.

Die Handlung ist schnell erzählt: Zwei Königs-kinder, Alfonso und Estrella, begegnen sich zufällig, verlieben sich in einander, überwinden die Feindschaft ihrer Väter, des entthron-ten alten Königs Froila und des Usurpators Mauregato, und werden vereint. Das Sujet hat zwar einen historischen Kern – tatsächlich regierten im 8. Jahrhundert im spanischen Königreich León (Asturien) erst ein Fruela, dann ein Mauregato und schließlich ein Alfonso – doch hat Schober die Handlung erfunden, und zwar gerade nicht als historisierendes Drama, sondern als eine Art romantisches Märchen, dessen Personen nicht in einer be-stimmten Zeit oder einem sozialen Gefüge verortet werden. Sie haben keine Herkunft, doch haben sie viele Verwandte, mit denen sie eine Art Großfamilie bilden. Froila erinnert an Sarastro, Alfonso steht etwa in der Mitte zwischen dem „Re pastore“ Aminta und Siegmund, zwischen den Königskindern, die nicht wissen, „wess‘ Nam und wess‘ Geschlecht“ sie sind. Estrella hingegen hat einiges mit Pa-mina gemein: sie weiß um ihre Herkunft, die die Verbindung mit ihrem mysteriösen Ge-liebten behindert. Wie Pamina (Monostatos) hat sie einen Verehrer (Adolfo), dem sie ver-sprochen ist. Er will sie zur Liebe zwingen und wird, abgewiesen, zum Todfeind, den der Geliebte besiegen muss. – In diese Familie las-sen sich unendliche viele Opernfiguren ein-beziehen. Klare Stammbäume gibt es selbst-verständlich nicht.

Auch die Handlungsräume werden nicht konkretisiert. Liszt hatte eine ausführliche In-haltsübersicht gegeben, aus der die Bilder sei-

ner Aufführung zu entnehmen sind. Danach hat sich (zu Beginn) Froila „in eine Bergschlucht zurückgezogen“; in der Mitte des 1. Aktes ver-wandelt sich die Szene in den Palast Maure-gatos; im 2. Akt „sehen wir Estrella sich wäh-rend einer Jagd in Froilas Gebirge verirren“; zu Adolfo’s Offensive versammeln sich die Verschworenen nachts in Ruinen. Das Finale des 2. Aktes spielt selbstverständlich wieder in Mauregatos Palast. Der 3. Akt führt „in eine Froilas Gebirge nahegelegene Gegend“. Mög-licherweise hatte Liszt die Angaben zu diesen Szenenbildern, die seine Aufführungspartitur ebenso wenig enthält wie Schuberts Auto-graph, direkt von Schober. Einige weitere sze-nische Vorstellungen lassen sich auch aus den Gesangstexten erschließen. Doch über die isolierten Bilder hinaus bleiben die Orte unbe-stimmt. Wie weit ist etwa das abgeschiedene Tal, in dem der weise Froila mit Alfonso lebt, von Mauregatos Königshof entfernt? Wieso kann Froilas Einsiedelei dort unentdeckt blei-ben, Estrella sich aber während eines Jagd-ausflugs dorthin verirren und dann allein zu-rück zum Schloss finden? Es sind imaginäre Räume, in denen sich die Personen bewegen – wie die sieben Berge, über die Schneewittchen zu den sieben Zwergen gelangt.

Mit der Stoffwahl wurden die Beziehun-ge zwischen Handlung und Musik, die Auf-gaben und das Gewicht der musikalischen Darstellung, die Charakterisierung der Rollen und nicht zuletzt die Möglichkeiten zur Abstraktion in höchst eigenwilliger Weise gefasst. Zur Zeitlosigkeit der Handlung korrespondiert eine gewisse Sprachlosigkeit der Personen. Es

OXENBVRG



gibt keine Dialoge – keine gesprochenen und auch nur wenig gesungene Rezitative. Über- spitzt gesagt: die Personen sprechen nicht mit einander, sondern sie tragen Gesänge vor. Sie brauchen auch keine realistische Begründung für ihr Singen. Nur einmal, am Anfang des 2. Aktes, fordert Alfonso den Vater auf, ein Lied zu singen: „*das schöne Lied vom Wolkenmädchen*“. Aber obwohl Schubert mehrfach von liedhaften, strophisch gegliederten For-

men Gebrauch macht, ist gerade Froilas gleich- nishafte Erzählung vom Wolkenmädchen kein Lied, auch keine Arie, sondern eine ‚sprechende‘ Ballade mit mehrfachem Wechsel des Ge- sangsduktus.

Andererseits scheint die Ebene der Dia- loge strukturell zu fehlen. Der Bereich der Handlung, der Aktion, der Bezug der Perso- nen zu einander wird dadurch verkürzt. Dar- über hinaus fehlt auch musikalisch ein Ele-

Schloss Ochsenburg an der Traisen (Niederösterreich), in dem Schubert Teile von „Alfonso und Estrella“ komponierte. Stich von Georg Matthäus Vischer (1628–1696). Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bildarchiv

ment des Wechsels, der musikalischen Sim- plizität, der Prosa zwischen den Gesängen.

Indes hat der weitgehende Verzicht auf Dialoge beziehungsweise Rezitative Schubert zu ganz eigenartigen musikalischen Struktu- ren geführt, die mit keiner anderen Oper ver- gleichbar sind. Zur Zeit der Konzeption und Komposition von *Alfonso und Estrella* vollzogen die traditionellen Operngattungen in ih- ren dramaturgischen Gestaltungsformen einen tiefgreifenden Wandel. Nicht einmal die Tren- nung der ernsten und heiteren Genres blieb davon unberührt. Was sich dagegen nur lang- sam, mehr von den musikalischen Entwick- lungen als von reformatorischen Erwägungen ausgehend, veränderte, waren die problemati- schen Zeitstrukturen der Oper. Die Verschrän- kung der verschiedenen Zeit-Verläufe war in der italienischen Oper, in der Unterscheidung zwischen handlungsgesprägten rezitativischen Abschnitten und eher kontemplativen Arien und Ensembles, geregelt. Auf diese Regelung schwenkte schließlich auch die französische Oper ein, prägte ihrerseits aber der italieni- schen Schwester ihre ganz andere szenische, tableau-artige Struktur auf, indem sie anstelle der stereotypen Arienfolgen umfangreiche mu- sikalisch-dramatisch geformte Abschnitte er- zeugte.

Die Verknüpfung von italienischer und französischer Oper, die gleichsam in der Luft lag, haben Schober und Schubert offensicht- lich aufgenommen – allerdings in eigener, dif- ferenzierender Weise. Die Handlung ist nicht in kurze Szenen mit beständigen Auf- und Ab- tritten gegliedert, sondern tableau-artig in

wenige große Zusammenhänge. Die musikalischen Formungen sind dagegen ganz eigen- willige, die nicht allein aus der Tableau-Struk- tur entwickelt sind, sondern auch andere Grundlagen haben. Vielfach wurden die mu- sikalischen Nummern durch fehlende Schlüs- se beziehungsweise auskomponierte Übergänge miteinander verbunden. Andererseits hat Schubert den Verlauf aber konventionell in Arien, Duette und Ensembles gegliedert und diese offenbar auch selbst nummeriert, d. h. als Nummern gekennzeichnet. Die szenisch-tableau-artige und die musikalische Nummern- folge stehen sich also gegenüber.

Jenseits der zahlreichen dramatischen Einflüsse und Anregungen, die Schubert um- gaben und die sich heute nur noch unvollstän- dig und eher zufällig aufspüren lassen, liegen der musikalisch dramaturgischen Konzeption der Oper offenkundig eigene, eigenwillige Vor- stellungen zugrunde. Schubert gestaltet den musikalischen Plan für jede einzelne Num- mer neu – mit Blick auf Text und Situation und auf ihre Position im Ganzen. Er stellt drama- tische, agogische, motivische, klangliche und tonartliche Verbindungen zwischen den Num- mern her, wo immer er kann. Die Nummern werden zwar auf den Gesamtablauf bezogen, behalten aber dennoch ihre musikalische und strukturelle Autonomie. Die wenigen Rezita- tive werden kaum für den dramatischen Dia- log, sondern vor allem als musikalische Über- leitungen benötigt.

Die Ideen zu dieser Strategie scheinen von zwei sehr gewichtigen, aber keineswegs konformen musikalischen Konzepten ausge-

Porträt von Franz von Schober, dem Librettisten von „Alfonso und Estrella“. Wien, Wien Museum – Berlin, akg-images

gängen zu sein: von der offenen, vielfältigen, bei Schubert (in unterschiedlicher Gestalt) immer wiederkehrenden Vorstellung zyklischer Verbindung einerseits und von der vergleichsweise geschlossenen und musikalisch erprobten Konzeption des Opernfinals andererseits. Dass die Nummern einer Oper eine Art musikalisch-dramatischen Zyklus bilden sollten, ist als Vorstellung schon in der Oper des 18. Jahrhunderts erkennbar und hatte seitdem sowohl unter musikalischen als auch unter dramatischen Prämissen immer stärkere Konturen gewonnen. Bei *Alfonso und Estrella* kommen dazu aber vor allem Schuberts besondere Erfahrungen mit den Zyklen der Instrumentalmusik und mit den diversen Verbindungen zwischen Liedern und innerhalb großer Vokalkompositionen.

Keine reihenden Zyklen, sondern große zusammenhängende Komplexe, allerdings fast ohne regelhafte formale Festlegung, stellen die Finali der *Opera buffa* und des Wiener Singspiels dar. Ein struktureller Bezug zu Schuberts Oper besteht zunächst darin, dass auch sie weitgehend ohne Rezitative auskommen; die musikalisch-dramatische Gliederung folgt anderen Intentionen. Sie bildet eine Abfolge mal mehr, mal weniger bewegter Personen- und Gruppenbilder. Nicht durch Dialoge, sondern durch diese kurzen Szenen in einheitlicher musikalischer Bewegung, durch ihre Abfolge muss Handlung erzählt und dramatische Spannung erzeugt werden. In den Finali, deren Meister bekanntlich Mozart war, stellt sich ein sehr vielfältiges und dennoch ganz spezifisches Verhältnis zwischen Drama und Musik

her. In der *Zauberflöte* etwa spielt sich mehr als die Hälfte der Musik in den beiden Finali ab. Nimmt man dort noch die beiden anderen großen Ensembles: die Introduktion und das erste Quintett hinzu, dann besteht die Oper zu zwei Dritteln aus umfangreichen musikalischen Komplexen, zwischen denen ein paar versprengte kurze Arien und Ensembles gesungen werden und allerdings lange, gattungsbestimmende Sprechtexte stehen.

Mit der *Zauberflöte* ist jedoch eine Grenze erreicht, denn das Prinzip ließ sich nicht weiterführen. Schubert hat daher auch nicht versucht, die Finali weiter zu verlängern (was zu einer Art durchkomponierter Oper geführt hätte), sondern er hat sie gewissermaßen von innen heraus erweitert, indem er ihre einzelnen Abschnitte dehnte und zu größerer musikalischer und formaler Selbständigkeit ausbaute. Diese Vorstellung von einem aufgeblähten Finale, aus dem die musikalischen Strukturprinzipien eines ganzen Opernakuets entstehen, scheint konstruiert. Indes bestehen zwischen den großen Finali und Schuberts *Alfonso und Estrella* in den Verbindungen von dramatischer Darstellung und den Funktionen der Musik klare Entsprechungen.

Freilich lassen sich die Rätsel, die dieses großartige und ganz vereinzelt dastehende Werk aufgibt, nicht leicht lösen. Sie sind seine gerechte Forderung für die sträfliche Vernachlässigung und die Fülle willkürlicher Missverständnisse, die ihm widerfuhren.

Helga Lühning

FRANZ SCHUBERT

Early in 1821 things looked promising for Schubert the aspiring opera composer. In the previous two years his one-act opera *Die Zwillingsbrüder* and the play-with-music *Die Zauberharfe* had scored modest successes in Vienna. Working briefly as a *répétiteur* in the Kärntnertortheater, he was commissioned to write additional numbers for a German adaptation of Hérod's Arabian Nights opera *La Clochette*. Buoyed by their favourable reception in June 1821 and the encouragement of the famous baritone Johann Michael Vogl, Schubert spent the autumn in the rural surroundings of St Pölten, west of Vienna, with his wealthy dilettante friend Franz von Schober drafting a three-act 'heroic romantic' opera,

Alfonso und Estrella: by far his most ambitious operatic project to date, and the work with which he hoped to clinch his Viennese reputation as a composer for the stage. Set in eighth-century Spain, Schober's plot mixes medieval chivalry with Romantic idealism. It also owes an obvious debt to *As You Like It*: a usurped king, Froila, living in sylvan tranquillity with his son, Alfonso; Alfonso falling in love with Estrella, daughter of the usurper Mauregato; and a final reconciliation between former enemies, with Froila abdicating the throne returned to him by Mauregato in favour of Alfonso and his betrothed Estrella. Even the treacherous Adolfo, intent on overthrowing Mauregato and forcing his hand on Estrella, finally repents and vows his allegiance to the young pair. The high bari-

tone role of Froila was composed for Vogl, while Estrella was intended for the renowned soprano Anna Milder-Hauptmann, who had sung Leonore in all three versions of Beethoven's *Fidelio*.

Schubert finished *Alfonso und Estrella* in February 1822 and submitted it first to the Kärntnertortheater and then to the Theater an der Wien. Both rejected it as untheatrical. In any case Schubert's timing was unlucky. By the early 1820s a new German opera stood little chance with a Viennese public in the grip of Rossini-mania. The premiere of *Alfonso und Estrella*, albeit with cuts, took place in Weimar in 1854, with Franz Liszt conducting. Doubtless Liszt had been persuaded to mount the opera by Schober, whose erratic career included a spell as chamberlain and legation councillor at the Weimar Court.

To Schubert's chagrin, both Vogl and Milder-Hauptmann shared the Viennese theatres' lukewarm response to *Alfonso*. Three decades later Liszt also had serious reservations, remarking that "Schubert's delicate



and interesting music is virtually crushed by the weight of the text.” Schober’s libretto is indeed clunky and slow-moving, with a dubious command of dramatic pacing. Much of the time-span is taken up by long, static scenes, by turn pastoral (including two hunting choruses) and heraldic-military. Numbers such as Alfonso’s ‘Schon, wenn es beginnt zu tagen’, with its ravishing shifts of key, sound like orchestrated Schubert lieder. Yet the quality of invention, melodic, harmonic and orchestral, is often glorious. Much of the Act One finale (with, at its centre, a canonic trio influenced by ‘Mir ist so wunderbar’ from *Fidelio*), and the furtive conspirators’ ensemble in Act Two reveal a control of theatrical tension that makes it all the more frustrating that Schubert never set a really satisfactory libretto.

The saintly Froila’s two big solos are set within pastoral tableaux that, however redundant dramatically, inspired Schubert’s most beguiling vein of lyricism. After the nocturnal introduction to Act One, ‘Sei mir gegrüßt, o Sonne’ moves from a hymn-like paean to the sun, full of delicate woodwind colouring, through a gently lilting 6/8 movement, to an exultant Allegro where Froila looks forward to the day when Alfonso will be king. At the opening of Act Two Froila sings, at Alfonso’s request, the ‘ballad of the cloud maiden’, ‘Der Jäger ruhete hingegossen’. As the mysterious phantom lures the huntsman towards the rocky summit (‘Er folgte ihrer Stimme Ruf’), Schubert introduces an insouciant new tune that he later borrowed to evoke the phantom,

flickering light in ‘Täuschung’ from *Winterreise*.

The admittedly over-protracted scene in Act Two where Alfonso and Estrella meet and fall in love (shades here both of *As You Like it* and of Ferdinand and Miranda in *The Tempest*) inspires a delectable series of lyrical duets and solos in singspiel vein: from the agitated ‘Von Fels und Wald umrungen’, with its yodelling clarinet, via Alfonso’s gracefully Mozartian declaration of love, ‘Wenn ich dich Holde sehe’ and Estrella’s rapt ‘Könnt ich ewig hier verweilen’, hovering between minor and major, to the jubilant duet ‘Lass dir als Erinnerungszeichen’.

Franz Schubert’s music for the villain Adolfo is predominantly martial in tone, with swaggering dotted rhythms. He has two memorable duets with Estrella, the first by turns imploring and menacing, the second, powerfully scored with trombones, tracing a crescendo of tension before the last-second arrival of Alfonso. But perhaps the most arresting music of all is the *scena* for the conscience-stricken Mauregato before the final dénouement (‘Wo find ich nur den Ort’). With its tortuously expressive cello melody against shuddering violins, and its bold chains of diminished seventh harmonies as Mauregato imagines he is seeing Froila’s ghost, this magnificent scene is another tantalizing pointer to what Schubert might have achieved in opera had he been able to collaborate with a first-rate librettist.

Richard Wigmore

CAPPELLA ANDREA BARCA DIRIGENT UND SOLIST SIR ANDRÁS SCHIFF KLAVIER

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Konzert Nr. 1 C-Dur für Klavier und Orchester op. 15
(Komponiert 1795–1801)

Allegro con brio
Largo
Rondo. Allegro scherzando

Kadenz im ersten Satz von Ludwig van Beethoven

FRANZ SCHUBERT 1797–1828
Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485
(Komponiert 1816)

Allegro
Andante con moto
Menuetto. Allegro molto – Trio
Allegro vivace

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester KV 482

(Datiert: Wien, 16. Dezember 1785)

Allegro

Andante

Allegro – Andantino cantabile – Allegro

Kadenzen und Eingang im dritten Satz von Sir András Schiff

Flügel: C. Bechstein (Gebr. Bachmann, Wetzikon)

Das heutige Programm spielt Sir András Schiff auf einem Bechstein-Flügel aus dem Jahr 1921.

Auf diesem Instrument spielte Wilhelm Backhaus viele seiner Schallplatten ein und gab unzählige Konzerte.

Das Programm dieses Konzertes umfasst drei Kompositionen, die alle in Wien entstanden sind, und zwar in einem Zeitraum von etwas mehr als dreißig Jahren. Zudem handelt es sich um Werke junger Komponisten: Wolfgang Amadé Mozart war mit 29 Jahren sogar der älteste unter ihnen, als er im Dezember 1785 sein Klavierkonzert in Es-Dur KV 482 vollendete. Weniger als ein Jahrzehnt später – und nur gut drei Jahre nach Mozarts Tod – präsentierte der 24-jährige Ludwig van Beethoven im März 1795 der Wiener Öffentlichkeit sein C-Dur-Klavierkonzert. Franz Schubert schließlich brachte als Neunzehnjähriger im September und Oktober 1816 seine Symphonie in B-Dur D 485 zu Papier. Da sowohl Beethoven als auch Schubert in ihren hier erklingenden Kompositionen unmittelbar an Mozart anknüpften, wird man mit einigem Recht von einem auf feinsinnige Weise zusammengestellten Konzertprogramm sprechen dürfen.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Die Anfänge von Beethovens Beschäftigung mit der Gattung des Konzertes für Klavier und Orchester reichen zurück bis in die Zeit um 1788, als er noch Mitglied der Bonner Hofkapelle des Kurfürsten Maximilian Franz war. Dieser hatte seinen jungen Musiker bereits 1787 auf eine Reise nach Wien geschickt, die der Sechzehnjährige allerdings nach wenigen Wochen abbrechen musste, da seine Mutter in Bonn im Sterben lag. Dass es während Beethovens Aufenthalt in der österreichischen Hauptstadt zu einer Begegnung mit Mozart ge-

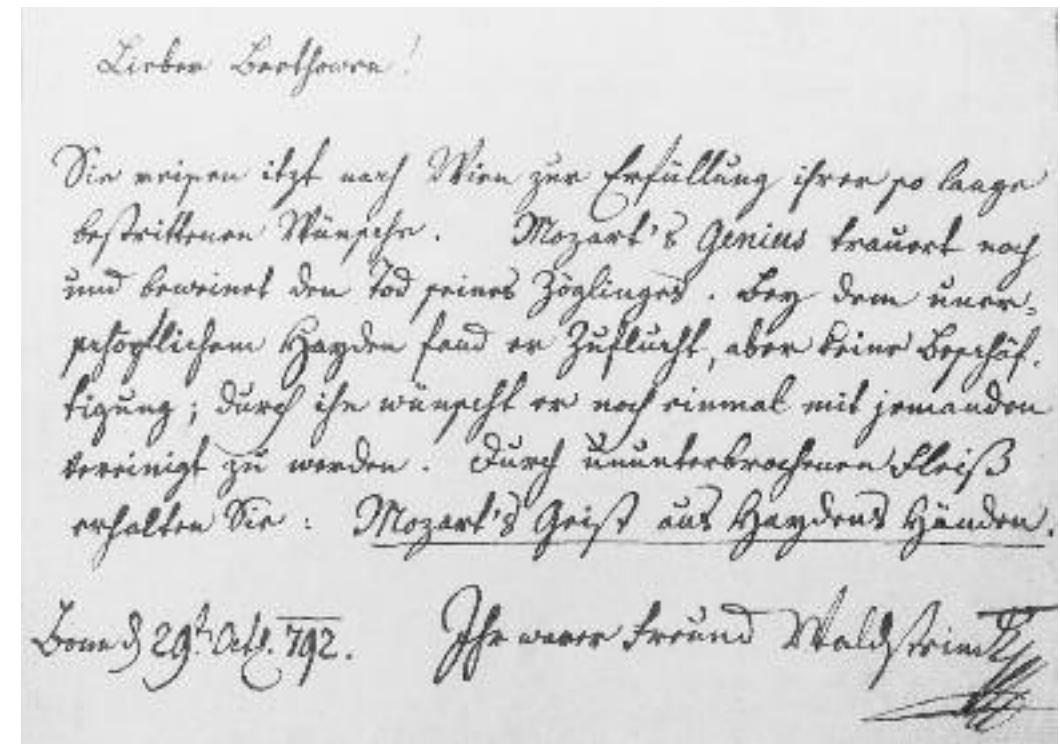
kommen ist, lässt sich zwar mit guten Grüünden vermuten, jedoch bislang nicht nachweisen. Fünf Jahre später sorgte einer seiner wichtigsten Bonner Förderer, Ferdinand Graf von Waldstein, dafür, dass Beethoven zur Fortsetzung seiner Ausbildung erneut nach Wien geschickt wurde, und zwar zu keinem Geringeren als Joseph Haydn, der auf der Rückreise aus London im Juli 1792 Bonn besucht und dem Vorhaben offenbar zugestimmt hatte. Am 29. Oktober trug Waldstein in Beethovens Stammbuch seine berühmt gewordenen Zeilen ein: „*Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wiünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglinges. Bey dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.*“ Kurz darauf verließ der junge Komponist seine Vaterstadt, ohne indes zu wissen, dass er nie mehr zurückkehren sollte.

Schon bald nach seiner Ankunft in Wien errang er beträchtlichen Ruhm als Virtuose auf dem Klavier. So sprach der angesehene tschechische Pianist und Klavierlehrer Joseph Gelinek von „einer seltenen Virtuosität“ des Beethovenschen Spiels, wie er es „seit Mozart nicht wieder gehört habe“. Zunächst spielte Beethoven überwiegend in den wöchentlichen Privatkonzerten des Fürsten Karl von Lichnowsky, in dessen Haus er damals wohnte. In öffentlichen Konzerten trat er erstmals am 29. und 30. März 1795 im Burgtheater auf.

Die Wiener Zeitung berichtete darüber folgendes: „[...] zum Zwischenspiel hat am ersten Abend der berühmte Herr Ludwig von Beethoven, mit einem von ihm selbst verfassten ganz neuen Konzerte auf dem Piano Forte den ungeheilten Beyfall des Publikums geärrdet.“ Einige Monate danach, am 18. Dezember, spielte er unter Joseph Haydns Leitung im Redoutensaal bei einer Musikalischen Akademie: „worin [...] Herr von Beethoven ein Concert von seiner Composition auf dem Fortepiano spielen wird“, hieß es darüber in einer Ankündigung. Bei den beiden hier erwähnten Kompositionen handelte es sich um Beethovens Klavierkonzerte in C-Dur op. 15 und B-Dur op. 19, wobei nicht ganz klar ist, welches der Konzerte er wann zur Aufführung brachte. Die neuere Beethoven-Forschung hält es für wahrscheinlich, dass das C-Dur-Konzert am 29. März seine Uraufführung erlebt hat. In jedem Fall war es erst unmittelbar zuvor entstanden, im Gegensatz zu dem bereits der Bonner Zeit entstammenden B-Dur-Schwesternwerk, das freilich in Wien erheblich umgearbeitet worden war. In den Jahren 1798 beziehungsweise 1800 wurden beide Konzerte erneut überarbeitet, bevor sie 1801 im Druck erschienen. Da hierbei die Publikation des C-Dur-Werkes (Wien, März 1801) derjenigen des B-Dur-Konzertes (Leipzig, Dezember 1801) voranging, erhielt es die niedrigere Opuszahl 15, wodurch die Chronologie der Entstehung verdeckt wird.

Mit dem **Konzert für Klavier und Orchester C-Dur op. 15** setzte Ludwig van Beethoven, der nachweislich Mozarts Klavierkon-

zerten eine außerordentliche Wertschätzung entgegenbrachte, die von seinem Vorgänger so entscheidend geprägte Gattung auf höchst individuelle Weise fort. So wird etwa in der ausgedehnten Orchesterexposition des Kopfsatzes das Seitenthema überraschenderweise in Es-Dur eingeführt und über f-Moll und g-Moll nach c-Moll weitergeführt; erst in der Soloexposition erscheint es dann in der zu erwartenden Dominanttonart G-Dur. Nicht minder bemerkenswert ist die fantasieartige Durchführung mit ihren harmonischen Ausweichungen in entfernte Tonarten und dem berühmten Oktaven-Glissando, mit dem das Klavier zur Reprise überleitet. Als langsamer Satz folgt ein *Largo* im terzverwandten As-Dur, das man gewiss zu den schönsten Schöpfungen des jungen Beethoven zählen darf und das in seiner poetisch-romantischen Haltung weit in die musikalische Zukunft vorausweist. Nicht ohne Grund schrieb Carl Czerny: „Beethoven, der um 1790 erschien, entlockte dem Fortepiano ganz neue kühne Passagen durch den Gebrauch des Pedals, durch ein außerordentlich charakteristisches Spiel, welches sich besonders im strengen Legato der Akkorde auszeichnete und daher eine neue Art von Gesang bildete – viele bis dahin nicht geahnten Effekte.“ Sein Spiel sei „geistreich, großartig und besonders im Adagio höchst gefühlvoll und romantisch“ gewesen. Beethovens so ungemein charakteristischen Personalstil dokumentiert auch das Schluss-Rondo im Zweivierteltakt mit seinem geistreich-humorvollen Hauptthema, den synkopischen Akzenten des ersten Couplets, dem ungarisch anmutenden zweien-



Beethovens Stammbuch mit Eintrag von Ferdinand Graf von Waldstein.
Bonn, Beethoven-Haus

ten Couplet in der Paralleltonart a-Moll und schließlich dem scheinbaren Verklingen des Satzes im *Adagio* und *Piano*, dem noch sechs *Fortissimo*-Takte des Orchesters folgen.

FRANZ SCHUBERT

Während Beethoven sich in seinem kompositorischen Schaffen zunächst vor allem Werken für sein ureigenes Instrument, das Klavier, und der Kammermusik widmete, die Fertigstellung und Uraufführung seiner ersten Symphonie hingegen erst in seinem dreißigsten

Lebensjahr erfolgten, schuf Franz Schubert, ähnlich wie Mozart, bereits in sehr jungem Alter bedeutende symphonische Arbeiten. Seine erste Symphonie in D-Dur D 82 schrieb er 1813 als Sechzehnjähriger, und bis 1818 entstanden fünf weitere Werke der Gattung.

Die **Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485** wurde am 3. Oktober 1816 vollendet. Sie weist eine eher kammermusikalische Besetzung von einer Flöte, je zwei Oboen, Fagotten und Hörnern sowie Streichern auf und unterscheidet sich in dem Verzicht auf Klarinetten, Trompeten und Pauken von allen anderen Symphonien



Schuberts. Ihre Instrumentierung ist allerdings identisch mit jener von Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 (in der ersten Fassung ohne Klarinetten), deren Menuettsatz ebenfalls in mancher Hinsicht als Vorbild für den entsprechenden Satz bei Schubert gedient haben mag. Immerhin hatte Schubert im Juni 1816, nur wenige Monate vor der Beschäftigung mit seiner neuen Symphonie, nach einem Konzert, in dessen Rahmen er auch selbst als Pianist und Sänger aufgetreten war, über den Eindruck der

Aufführung eines Mozartschen Streichquintetts in seinem Tagebuch folgendes notiert: „Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zauber töne von Mozarts Musik. Wie unglaublich kräftig u. wieder so sanft ward's durch Schlesingers meisterhaftes Spiel ins Herz tief, tief eingedrückt. So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen, u. wohlthätig auf unser Daseyn wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele o wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichtern bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt.“ Ungeachtet der Beziehungen zu Mozart tritt Schuberts zutiefst persönliche Tonsprache in der Symphonie freilich in einer Vielzahl von Merkmalen zutage. Die überraschenden harmonischen Wendungen im *Andante con moto*, das ländlerartig *Trio* des dritten Satzes und das Seitenthema im Finale sind hierfür nur die auffälligsten Belege.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wirft man einen Blick auf das in vielfacher Hinsicht erstaunliche Gesamtschaffen von Mozart, so sprechen zahlreiche Gründe dafür, die Klavierkonzerte als eine Werkgruppe von ganz außerordentlicher Qualität und Originalität zu bezeichnen: die Größe und Individualität ihrer Anlage, der Reichtum der thematischen Erfindung, die geniale Harmonik und

Louis Ferdinand von Preußen, dem der Erstdruck des Klavierkonzertes KV 482 gewidmet ist. Schabblatt von Andreas Geiger nach einem Gemälde von Josef Grassi 1806.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek – Bildarchiv

Instrumentierung sowie das hochentwickelte Zusammenspiel von Soloinstrument und Orchester. Ohne Übertreibung lässt sich feststellen, dass Mozarts Klavierkonzerte einen absoluten Höhepunkt der Gattung repräsentieren, der auch von späteren Komponisten nicht mehr überboten worden ist. Besonders intensiv beschäftigte er sich mit diesem Genre, nachdem er 1781 seine Geburtsstadt Salzburg verlassen und sich in Wien niedergelassen hatte. Hier schuf er zwischen Ende 1782 und Ende 1786 innerhalb von vier Jahren nicht weniger als 15 Konzerte.

Das **Klavierkonzert Es-Dur KV 482** ist das viertletzte in dieser Reihe. Mozart trug es am 16. Dezember 1785 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein und versah es dabei mit der folgenden Bezeichnung: „*Ein klavier konzert. begleitung. 2 Violini, 2 Viole, 1 flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 Corni, 2 clarini, timpany e Baßo.*“ Wie die Konzerte in A-Dur KV 488 und c-Moll KV 491 entstand es also im Winter 1785/86 parallel zur Arbeit an seiner Oper *Le nozze di Figaro* KV 492, die am 1. Mai 1786 im Wiener Burgtheater ihre erfolgreiche Premiere erlebte. Diese drei Klavierkonzerte sind die einzigen, in denen Mozart Klarinetten heranzieht. Ist die neuartige und wahrlich bewundernswerte Verwendung der Bläser ohnehin ein Charakteristikum aller Klavierkonzerte ab KV 450, so wird das Es-Dur-Konzert KV 482 noch einmal in besonderer Weise vom Kolorit der Blasinstrumente geprägt. Gleich das Hauptthema des ebenso brillanten wie klangschönen Kopfsatzes ist zu überwiegen den Teilen den Hörnern, Fagotten und Klari netten anvertraut. In mehreren Kompositionen, denen die Haupttonart Es-Dur zugrunde liegt, hat Mozart für den langsamten Satz das dunkel-tragische c-Moll herangezogen. Berühmte Beispiele hierfür bilden das Klavierkonzert KV 271 und die *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester KV 364. Auch das *Andante* von KV 482 steht in dieser Tonart und offenbart zudem eine höchst ungewöhnliche Anlage, in der Elemente der Variationenform und der Rondoform miteinander verbunden sind. Erwähnenswert ist ferner, dass längere Abschnitte des Satzes – die Präsentation des 32-taktigen Themas durch die Streicher sowie die beiden Zwischenspiele nach den Variationen I beziehungsweise II – allein vom Orchester, ohne Beteiligung des Soloinstrumentes, bestritten werden. Leopold Mozart berichtet seiner Tochter Nannerl in einem Brief vom 13. Jänner 1786 von dem seltenen Umstand, dass ihr Bruder bei der Aufführung seines Klavierkonzertes das *Andante* auf Wunsch des Publikums habe wiederholen müssen. Bei der Neuartigkeit und Komplexität des Satzes spricht dies für ein bemerkenswert sachkundiges Auditorium. Das Finale in Rondoform steht auf derselben kompositorischen Höhe wie die vorangehenden Sätze. Seine schnelle Bewegung wird im zweiten Couplet unterbrochen, das Mozart als menuettartiges *Andantino cantabile* angelegt hat – eine weitere Besonderheit des Werkes und eine erneute Parallele zum knapp neun Jahre älteren Salzburger Klavierkonzert KV 271.

Alexander Odefey

LUDWIG VAN BEETHOVEN

When Beethoven arrived in Vienna in 1792, he intended to study with Haydn, the world's most famous composer, and to absorb the atmosphere of what was arguably the musical capital of the world. Yet it was as a pianist that he first made his name; when it came to formal composition he was more circumspect, and it was only in 1795 that he chose to make his first public appearance in a work of his own. This was in a piano concerto "received with unanimous applause", and although we do not know which concerto this was – the one known today as 'No. 2' was actually the first to be written – it is certain that both the first two concertos were in his repertoire over the next few years.

Despite his studies with Haydn, it is to Mozart – the composer who had provided the genre with its formal and expressive model during the 1780s – that Beethoven owes the greatest debt in these early concertos. **Concerto No. 1 in C major, op. 15**, especially, is often likened to Mozart, but it also shows its author's presence in countless ways, for here is a piece which, with the brightness and confidence of youth, takes the congenially militaristic trumpet-and-drum world of Mozart's C major concertos and with brash dynamism and robust piano-writing admits the air of a new and more assertive age.

The first movement begins quietly but soon gets into a vigorous stride, so that by the time the piano enters the best way for it to make an impression is by momentarily occupying

itself with a totally new theme. A formal nicety occurs in the opening orchestral section, when the strings' lovingly shaped second theme is three times curtailed, allowing the woodwind to cloud the music and lead it away to a new key. This is typical Beethoven, surprising or even shocking his audiences, but how much more pleasing the effect becomes when this same theme later reappears in the woodwind, this time in its full, untroubled form. The central Largo is a broadly expressive and formally unambitious construction, whose warmth and sense of well-being, as in many of Beethoven's early slow movements, comes as much from its harmonies and resourcefully varied textures as from its melodic distinction. The concerto then ends with a sparkling rondo which mixes high-spirited diversions and a few 'Turkish-style' intrusions with a witty main theme which delights in trickery; every time you think it has finished, there is a little bit more.

FRANZ SCHUBERT

To say that Schubert's **Symphony No. 5 in B flat major, D 485**, shows the influence of Mozart's graceful spirit is only marginally more of an exercise in stating the obvious than to say that, written when Schubert was still only nineteen, it shows its own composer's distinctive stylistic hand at almost every turn. Like a number of Schubert's early symphonies, the Fifth was probably composed for performance by the small semi-professional orchestra which had grown out of his family's own string quartet rehearsals, and whose repertoire in-

cluded symphonies by Mozart and Beethoven. Thus he was not only intimately acquainted with some of the greatest of recent Classical symphonies, he was also gaining practical experience in composing examples of his own. And should there be any doubt that his own musical personality was already well advanced at this early stage in his career, it is worth remembering that by the time of the Fifth Symphony he had already produced such admired songs as *Gretchen am Spinnrade* and *Erlkönig*.

The Fifth has long proved the most popular of Schubert's early symphonies, no doubt for its lyrical beauty and simple formal perfection. It is the most lightly scored of them, content with an orchestra slimmer than that of many of Haydn and Mozart's later symphonies and revelling in a textural clarity that allows for some sweetly playful contrapuntal exchanges. The first movement opens with a delicious four-bar phrase which appears at first to be just a curtain-raiser to a movement with two elegant main themes of independent cut, until it later reappears dreamily to initiate the central development section. The second movement is song-like, but gains depth from some imaginative key-changes in the wind-and-string dialogues of the central sections. The forceful gestures of the Menuetto inevitably recall Mozart's great Symphony in G minor, K. 550, while the peasant-like Trio, with its gambolling bassoon, reminds us of Haydn. The finale too has hints of Haydn in its jaunty main theme, but all thoughts of derivativeness have by now been long banished

by the sheer warmth and unassuming mastery of this flawless work.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

When Mozart composed his aristocratic **Piano Concerto in E flat major, K. 482**, in December 1785, he was entitled to be in confident mood. Since his arrival in Vienna four years earlier, he had found the musical sophistication of the Imperial capital conducive both to his creativity and to his fortunes: he had married; his opera *Die Entführung aus dem Serail* had been a great success, and he had achieved fame and popularity with a series of piano concertos he had written for himself to play. Yet although the nine concertos already produced in Vienna are part of one of the most important contributions made by any composer to a single musical genre, establishing the piano concerto for the first time as a mature and sophisticated means of expression, there is evidence to suggest that audiences were beginning to find his music to be unnecessarily rich in melodic invention, chromatic and contrapuntal detail, and perhaps expressive weight as well. In the Lenten concert season of 1785 Mozart had given concerts virtually every night; in the same period in 1786 he gave only one.

K. 482 is certainly a rich work, both in melody and in orchestral colouring. The first movement contains a wealth of themes, some of which are heard only once; and although the opening rightly suggests that this will be a movement of great expansiveness, the cere-

SA 24.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #06

monial grandeur which it promises is often undermined, not least by the use for the first time in a Mozart concerto of mellow clarinets instead of bright oboes. Winds also feature prominently in the slow second movement, in which the intense C minor theme announced by the strings (the violins muted) is varied three times in combination with the piano. After each of the middle two variations there is a contrasting episode, the first a serenade-like section for woodwind and horns, and the second a perky duet for flute and bassoon with string accompaniment. The finale is a rondo of the jaunty 'hunting' type in which, however, Mozart interrupts the music's seemingly uncontroversial and suave course for an extended section in the style of a slow minuet. It was a trick he had played eight years earlier in another concerto in E flat, K. 271, and it is no less effective here in adding a soft extra layer to this most comfortably appointed of concertos.

Lindsay Kemp

HAGEN QUARTETT

LUKAS HAGEN UND RAINER SCHMIDT VIOLINE
VERONIKA HAGEN VIOLA, CLEMENS HAGEN VIOLONCELLO

Mozarts Streichquartette

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Streichquartett B-Dur KV 458
„Jagd-Quartett“
(Datiert: Wien, 9. November 1784)

Allegro vivace assai
Menuetto. Moderato – Trio
Adagio
Allegro assai

Streichquartett A-Dur KV 464
(Datiert: Wien, 10. Jänner 1785)

Allegro
Menuetto – Trio
Andante
Allegro non troppo

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Streichquartett C-Dur KV 465

„Dissonanzen-Quartett“

(Datiert: Wien, 14. Jänner 1785)

Adagio – Allegro
Andante cantabile
Menuetto. Allegro – Trio
Allegro molto

MOZARTS STREICHQUARTETTE

Bitte beachten Sie auch den Text auf S. 81–86

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Von der zweiten Dreiergruppe innerhalb der *Haydn-Quartette* urteilte Leopold Mozart 1785, dass sie „ein bischen leichter“ seien, ohne zu präzisieren, ob er die spieltechnischen Anforderungen meinte oder die kompositorischen Ansprüche. Vielleicht hat ihn der lockere Ton des später gerne „Jagd-Quartett“ genannten **Streichquartett B-Dur KV 458** mit seinem flotten Dreiertakt zu Beginn und einem orchestralen Ton im Abschluss zum „leichter“ verführt. Wer den Satz zu spielen hat, wird eher an die hohen Anforderungen an Präzision denken, beispielsweise im Übergang vom Haupt- zum Seitensatz, wenn ein kurzes Wechseltonmotiv durch die Stimmen geworfen wird. Staunenswert ohnehin die Komplexität in der Verknüpfung der Themen. Vollends berauscht werden Spieler, Leser und Hörer vom ersten *Adagio* im Zyklus: ein beispielloses Nachstück in Mozarts Schaffen, vergleichbar vielleicht nur dem *Adagio* im g-Moll-Quintett KV 516. Der Satz beginnt in tiefer Lage und entfaltet erst in unerwarteter Mollwendung seine große kantabile Melodie. Die Intensität nimmt im Folgeabschnitt noch zu, weil der Einsatzton der ersten Geige (und später bei Wiederholung des Violoncellos) in dissonanter Spannung geradezu schmerzlich vom vibrierenden Klanggrund der anderen Spieler absticht. Der Satz schließt nach den feierlichen Forte-Akkorden des Anfangs in einem Pianissimo-Nach-

klang, bei dem die Kadenzklänge der letzten beiden Töne mit einem Legatobogen dicht verbunden sind und die Außenstimmen in Gegenoktaven gehen: als Zeichen des Definitiven und des Unwiederbringlichen wie beim „*morir*“ in der Cavatine der Gräfin in *Le nozze di Figaro*. Das *Allegro assai* prägt erstmals im Zyklus einen Sonatensatz fürs Finale aus, doch mit einem Überschuss, denn der Seitensatz hat gleich zwei Themen, ohne dass Mozart von diesem Reichtum in der Durchführung Gebrauch machen würde. Dafür erfährt das Hauptthema, das auch für ein Rondo gut sein könnte, eine vorher kaum vorstellbare kontrapunktische Verarbeitung – bis ein kleiner chromatischer Anlauf wieder in das lockere Gefüge der Reprise und seiner Themenreihung führt.

Ein sprechender Auftakt aller Stimmen eröffnet das **Streichquartett A-Dur KV 464** mit einem Thema undramatischer Gelassenheit, das einen Satz trägt, dessen Dichte in der Faktur sich bereits im zweiten Themen-Durchgang des Hauptsatzes mit Imitation und harmonischen Exkursen fern vom Grunddreiklang ankündigt. Das traditionelle Füllen von Zäsurlücken führt im Seitensatz, abermals über Imitation, zu ständig dichterer kontrapunktischer Verwebung von Figuren und Motiven. Einen ähnlichen Weg in zwei Schritten verfolgt die Durchführung. Ein erster Abschnitt führt gegen alle Regel mit einer Kadenz bei der IV. Stufe zu einem völligen Abbruch und überlässt den Fortgang einem zweiten Abschnitt, der von der Schlussfigur der Exposition seinen Aus-



Mozart. Streichquartett C-Dur KV 465, „Dissonanzen-Quartett“. Autograph.
London, British Library – Fonds Stefan Zweig Erben

gang nimmt und sie ähnlich imitatorisch verdichtet wie dort das zweite Thema. Artifizielle kontrapunktische Techniken beherrschen auch das alte *Menuetto*, da Mozart es mit zwei grundsätzlich verschiedenen Bausteinen bestreitet, die erst sukzessiv und dann simultan präsentiert wer-

den, um die Reprise mit einem zusätzlichen imitatorischen Einsatz zu steigern. Der Variationensatz des *Andante* sollte ursprünglich einem einfachen Konzept folgen, wonach der Reihe nach Violine I, Violine II, Viola und Violoncello die Führung übernehmen sollten.

Nach der Bratschenvariation änderte Mozart jedoch den Plan, um eine Mollvariation einzufügen. Danach wurde der ursprünglich Schlussteil vorgezogen und die Violoncellovariation mit ihrem Paukenbass zum Höhepunkt des Satzes, der noch eine Coda bekam. Sie lässt die Paukenfigur durch alle Stimmen wandern und führt zu einem Neueinsatz des Themas, das sich des Paukenmotivs nun zur Schlussbildung bedient – für eine Coda in der Coda. Das Finale hat zunächst gar kein richtiges Thema, sondern nur zwei fragmentarische Partikel, die sich in den Violinen komplementär ergänzen. Seine besondere Pointe gewinnt der Satz, wenn im Mittelteil ein neues keckes Achtelmotiv auftaucht, das auch in der Reprise erhalten bleibt, so dass sie wie im Übermut ein Thema mehr hat: mit ihm schließt der Satz in der ersten Geige.

Das **Streichquartett C-Dur KV 465** verfolgt motivische Vielfalt und Verarbeitungsdichte nicht in gleichem Maße, schon gar nicht im *Menuetto* und Finale. Dafür wartet es mit einem sensationellen Beginn auf, der Musiker und gelehrte Theoretiker lange Zeit verstört hat. Das einleitende *Adagio* – eine langsame Eröffnung, wie sie eher in die Gattung Symphonie gehört – beruht auf einem schrittweise absteigenden Bass, über dem die anderen Stimmen nacheinander mit fremdartigen Einsatztönen beginnen, die sich sogar widersprechen wie das *as* in der Bratsche und das *a* in der ersten Violine. Dabei ergeben sich auch noch durchgehende und synkopische Dissonanzen. Sie haben dem Quartett seinen Namen – „**Dissonanzen-Quartett**“ – gegeben. Manchen Zeitgenossen war das Musik für „eisengefütterte Ohren“, wie der Komponist Giuseppe Sarti gesagt haben soll. Im frühen 20. Jahrhundert wiederum galt die Einleitung zwar als Paradebeispiel harmonischer Kühnheit, der Anfang passte dann allerdings nicht mehr zum weiteren Verlauf, wie August Halm 1916 kritisierte: „Wo ist nun die Musik geblieben, welche dieser Einleitung folgen dürfte?“. Das Quartett war also zu allen Zeiten der Kritik unterworfen. Erst heute hat es – ob das ein Vorteil ist? – seine Schrecken verloren. Vermutlich muss man die Einleitung programmatisch lesen in dem Sinne, dass der Musik die Harmonie nicht von vornherein eingeschrieben sei, sondern Ordnung – vergleichbar der Auflösung des „Chaos“ in Haydns *Schöpfung* – erst hergestellt werden müsse. Dann aber kann sich ein leuchtendes C-Dur verbreiten. Die Seele des Quartetts ist das zunächst ganz schlichte *Andante*. Sein ergänzend vorgeschriebenes *cantabile* hat seinen ersten großen Augenblick im Dialog von erster Geige und Violoncello, um zuletzt in der Coda zu triumphieren, wo die Melodie, wie Alfred Einstein 1945 meinte, fast sprechende Züge annimmt. Nach der großen Generalpause fehlt in allen maßgeblichen Quellen, dem Autograph wie dem Erstdruck, die Anfangsfigur des Imitationsmotivs in der ersten Geige. Verständige Musiker haben sie zu allen Zeiten ergänzt. Erst kritische Gesamtausgaben haben das hinterfragt – vielleicht aber zu unrecht.

Manfred Hermann Schmid

SA 24.01

19.30 Gröes Festspielhaus #07

MOZART'S STRING QUARTETS

Concerning the cycle of Mozart's String Quartets please refer also to the article on pages 88–89

WOLFGANG AMADEUS MOZART

String Quartet in B flat, K. 458, finished on 9 November 1784, appears to have been started during the first phase of composing the 'Haydn' set, remaining incomplete until Mozart returned to a concluding, second phase of work.

While the bucolic hunting topic of the first movement provides the quartet with its nickname, it co-exists with significant thematic and harmonic subtlety. For example, the sonata-form movement's authentic secondary theme is not heard at its expected place in the exposition – Mozart thus implying a monothematic structure – but rather at the beginning of the development section. In the Adagio, melodic chromaticism in the first violin's contribution to the main theme migrates into the lower strings for the secondary theme: harmonies are enriched as a result. The 'long and laborious effort' to which Mozart drew attention in the dedication to Haydn is partially evident in an aborted, 13-bar opening to the finale.

String Quartet in A, K. 464, is a concise and suave work. The dotted crotchet – quaver – quaver – quaver rhythm of the first bar of the main theme dominates the opening movement, including in a development section that is longer than any other in the 'Haydn' set. The minuet and trio is also motivically concentrated. The Andante is one of only two

theme and variation movements in the 'Haydn' quartets: Mozart revised the original order of the variations – 1, 2, 3, 6, 5, coda, with the *minore* variation 4 notated at the end – after writing them in the autograph manuscript, demonstrating that fundamental revisions took place during the notational phases of his compositional process. The intensely contrapuntal finale matches the motivic and thematic concision of the first two movements of the quartet.

The last work in the 'Haydn' set, **String Quartet in C, 'Dissonance', K. 465**, is most famous for the richly chromatic slow introduction to the first movement that provides its nickname. Most of the distinctive material and harmonic progressions in the introduction are foreshadowed in passages from K. 387, 421, 428, 458 and 464, creating a kind of harmonic peroration to the set as a whole. The K. 465 slow introduction fulfils an analogous function in the context of Mozart's five preceding quartets. The Andante cantabile, like the opening of the first movement, is an expressive *tour de force*. The ensuing minuet and trio, in contrast, is a witty, skittish movement, featuring continual changes of texture: outwardly the minuet's first section appears harmonically regular and straightforward, but in fact entirely eschews a cadence in the tonic, C major. Mozart's brisk finale, with a harmonically audacious development section, brings K. 465 to a simultaneously light and rich close.

Simon P. Keefe

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT NIKOLAUS HARNONCOURT

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Ouvertüre zum Melodram „Die Zauberharfe“ D 644
„Rosamunden-Ouvertüre“
(Komponiert 1820)

Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589
(Komponiert 1817/18)

Adagio – Allegro
Andante
Scherzo. Presto – Più lento
Allegro moderato

Pause

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759
„Unvollendete“
(Komponiert 1822)

Allegro moderato
Andante con moto



The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra

FRANZ SCHUBERT

Einen bedeutenden, aber wenig bekannten Teil von Franz Schuberts Œuvre machen seine Bühnenwerke aus. Otto Erich Deutsch listet in seinem Verzeichnis nicht weniger als 17 Stücke auf, vom *Spiegelritter* des gerade 14-Jährigen bis zum 1827 entstandenen *Graf von Gleichen*. Durchgesetzt hat sich keines von ihnen; dem großen Melodiker Schubert, so liest man immer wieder, habe eben jeder Sinn für das Theater gefehlt. Doch während viele seiner Werke ungespielt in der Schublade verschwanden, schafften andere – unter ihnen das Melodram *Die Zauberharfe* oder auch das Schauspiel *Rosamunde, Fürstin von Zypern* – den Weg auf die Bühne. Sie fielen zwar bei Publikum und Kritik durch, doch ihr Misserfolg wurde von den Zeitgenossen durchaus nicht dem Komponisten, sondern vielmehr den jeweiligen Textdichtern angelastet. Georg Ernst von Hofmanns *Zauberharfe* etwa war ein Ritterspiel, dessen wirre Handlung wohl nur den Vorwand für üppige Dekorationen und spektakuläre Maschinenkünste bot. Es erlebte nach seiner Premiere (am 19. August 1820 im Theater an der Wien) noch sieben weitere Aufführungen; der Text ging bereits im 19. Jahrhundert verloren. Noch schlimmer erging es Helmina von Chézys *Rosamunde*: Sie wurde am 20. Dezember 1823 an der gleichen Spielstätte uraufgeführt und schon nach einem weiteren Abend wieder abgesetzt.

Die *Ouvertüre D 644*, die das heutige Konzert eröffnet, steht mit beiden Stücken in Verbindung. Ursprünglich war sie Teil von Schu-

berts Bühnenmusik zur *Zauberharfe*, die außerdem noch sieben Chöre, ein Entr'acte und sechs größere Melodramen (also untermalende Instrumentalstücke zu gesprochenem Text) umfasste. Da Schubert zu den *Rosamunde*-Aufführungen des Jahres 1823 aus Zeitmangel keine eigene Ouvertüre schreiben konnte, verwendete er eine bereits vorhandene – zunächst jedoch diejenige zu der unaufgeführt gebliebenen Oper *Alfonso und Estrella* (1821/22). Das *Zauberharfen*-Vorspiel kam 1827, also noch zu seinen Lebzeiten, wieder ins Spiel: In diesem Jahr erschien es als „Ouvertüre zum Drama *Rosamunde*“ in einer vermutlich von dem Schubert-Freund Joseph Hüttenbrenner stammenden Bearbeitung für Klavier zu vier Händen. Den gleichen Titel trug auch die erste Partiturausgabe (1854 beim Wiener Musikverlag Carl Anton Spina), und so hat sich die eigentlich falsche, womöglich aber von Schubert gebilligte Zuordnung bis heute gehalten.

Möglich wurde sie durch die vergleichsweise schwache musikalische Bindung der Ouvertüre an die folgenden Nummern der *Zauberharfe*; nur die mächtigen Akkorde zu Beginn der langsam Einleitung tauchen später noch mehrfach auf, vermutlich als Symbol für das Reich der Geister dienend. Viel auffälliger ist dagegen ein anderes Selbstzitat: Das gesangliche Thema nach den Eröffnungsakkorden entnahm Schubert dem Beginn seiner *Ouvertüre im italienischen Stile* D 590 aus dem Jahr 1817. Deutlich italienisch geprägt ist dann auch der schnelle Hauptteil der *Zauberharfen*-Ouvertüre: Seine beschwingten, vorwärts drängenden Themen, die galoppierenden Rhythmen und



Franz Schubert. Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589.
Letzte Seite der autographen Partitur mit Datierung „Februar 1818“.
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde

großen Steigerungen lassen an die Bühnenwerke des damals in Wien gefeierten Gioacchino Rossini denken.

Mit seiner **Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589** von 1817/18 erreichte der 21-jährige Schubert unbestritten einen Gipfelpunkt seiner Entwicklung. Dennoch ist diese letzte „Jugendsymphonie“ des Komponisten weniger beliebt als seine früheren Werke dieser Gattung. Das weit verbreitete Unbehagen bringt der Schubert-Biograph Maurice J. E. Brown auf den Punkt: „Sie lässt, mit den vorangegangenen fünf Symphonien verglichen, in der technischen Handhabung einen großen Fortschritt erkennen. Die Behandlung des Orchesters ist meisterhaft; die Sätze sind geschickt, bis an die Grenze der Perfektion angelegt; alles ist unverbraucht und gekonnt. Darin aber schlägt kein Herz; es ist alles mehr äußerlich. Das handwerkliche Können wird, wie ein flüchtiger Blick auf die Themen eines jeden Satzes zeigen wird, auf eine reizlose, triviale musikalische Substanz verwendet.“

Was Brown und anderen trivial erschien, waren vielleicht die „italienischen Züge“ des Werkes. Seit etwa 1816 beherrschten nämlich Rossinis Opern das Wiener Musikleben und das große Publikum steigerte sich in eine wahre Rossini-Hysterie hinein, während Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven vor halbleeren Sälen gespielt wurden. Selbst der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel bekannte seiner Frau in einem Brief aus Wien: „Gestern Abend hörte ich den Barbier zum dritten Mal in wenigen Tagen. Mein Geschmack muss schon furchtbar gelitten haben, denn ich finde diesen Figaro von Rossini hundertmal besser als den

von Mozart.“ Vielen Fachleuten galt der italienische Stil „als der des leichten Handwerks, der Oberflächlichkeit, der verführerischen oder groben Sinnlichkeit“ (so Alfred Einstein in seinem Schubert-Buch). Carl Maria von Weber zum Beispiel warf dem Publikum vor, „einen Haydn und Mozart zu vergessen und diesem Verderber der Tonkunst zu Füßen zu fallen“.

Schubert hingegen hatte seinen Spaß an dem unter Kennern verpönten Stil. Er bescheinigte Rossini „außerordentliches Genie“ und schätzte seinen „feinen Geschmack in der Instrumentation und die Neuheit und Anmut mancher Melodien“. Womöglich fühlte er sich dem Italiener in der verschwenderischen Fülle der melodischen Einfälle verwandt. Das lässt jedenfalls eine Äußerung vermuten, die Schubert bei einer Diskussion über Rossinis Opernouvertüren machte – er könne derlei Ouvertüren „jederzeit aus dem Ärmel schütteln“. Daraufhin soll er im November 1817 innerhalb von zwei Tagen seine beiden Ouvertüren „im italienischen Stile“ (außer der in der *Zauberharfen*-Ouvertüre zitierten D 590 noch eine weitere, D 591) geschrieben haben, die mit ihrer Kantabilität, den Triolen-Ketten, den Terzen- und Sexten-Sentimentalitäten tatsächlich stark an Rossini erinnern.

Vieles davon ist auch in der sechsten Symphonie zu hören, vor allem im zweiten Satz, einem verspielten *Andante*, und im Finale, dessen rotierende Sechzehntelläufe und Staccato-Tupfer aus einer *Opera buffa* stammen könnten. Auch der Kopfsatz enthält Opernhaftes: etwa die majestätische Eröffnungsgeste der langsam Einleitung oder zu Beginn des schnel- len Hauptteiles das turbulente Wechselspiel zwischen Holzbläsern und Orchester-Tutti. Doch seine alten Vorbilder Haydn, Mozart und vor allem Beethoven gab Schubert trotz alledem nicht auf: So ersetzte er zum Beispiel das traditionelle *Menuett* in der Sechsten erstmals durch ein schnelleres *Scherzo*, das sich an die entsprechenden Sätze in Beethovens erster und siebter Symphonie anlehnt. Das Italienische in Schuberts letzter „Jugendsymphonie“ ist wohl als notwendiges Gegen gewicht zum übermächtigen Einfluss der Wiener Klassiker zu verstehen, als Station auf dem Weg zum eigenen symphonischen Stil.

Von 1813 bis 1818 – also im Alter von 16 bis 21 Jahren – komponierte Schubert mit erstaunlicher Regelmäßigkeit eine Symphonie im Jahresdurchschnitt. Aus der folgenden Zeit sind dagegen nur einige unvollendete Entwürfe erhalten. Auch die **Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759**, deren Partiturniederschrift Schubert am 22. Oktober 1822 begann, ist ein Fragment, zumindest wenn man sie am damals geltenden vier satzigen Standard misst. Sie unterscheidet sich aber grundsätzlich von den vorangegangenen Skizzen: Schubert hat die beiden Sätze vollständig instrumentiert, und er hat sie anscheinend der Öffentlichkeit übergeben. Als Dank für die Ernennung zum „auswärtigen Ehrenmitglied“ des Steiermärkischen Musikvereins kündigte er jedenfalls in einem Brief vom 20. September 1823 an, „dem ländlichen Vereine ehestens eine meiner Symphonien in Partitur zu überreichen“. Auf ungeklärte Weise gelangte das Manuskript dann allerdings in den privaten Besitz

des Musikvereins-Direktors Anselm Hüttenbrenner. Dieser hielt das Werk unter Verschluss, bis es 1865, lange nach Schuberts Tod, endlich uraufgeführt werden konnte.

Dass sich die „Unvollendete“ danach zu einem Lieblingsstück des Konzertpublikums entwickelte, hat wohl zwei Hauptgründe. Erstens enthält die Symphonie eine Fülle gesanglicher und einprägsamer Themen, die – weitgehend ohne entstellende Verarbeitung – vielfach wiederholt werden. Diese Themen erzeugen eine relativ einheitliche Stimmung; sie wird zwar gelegentlich durch kurze Ausbrüche gestört, aber nicht durch einen andauern den dramatischen Konflikt, wie er für Symphoniesätze seit Beethoven typisch ist. In Thematik und Atmosphäre ist das eröffnende *Allegro moderato* außerdem verwandt mit dem folgenden *Andante con moto*. Die satzübergreifenden Ähnlichkeiten verstärken noch die emotionale Wirkung des Werkes, doch sie könnten vielleicht auch erklären, warum Schubert danach keine angemessene Fortsetzung fand oder finden wollte.

Genau in dieser Frage, die bis heute nicht entschieden ist, mag ein zweiter Grund für die Beliebtheit des Werkes liegen. Die Aura des Geheimnisvollen förderte den Erfolg, die vielfältigen Spekulationen um die Ursachen des Unvollendetseins faszinierten manchen Zuhörer. Brach Schubert die Komposition nach zwei Sätzen (und dem Beginn eines dritten, eines *Scherzos*) ab, weil er in ihrer Thematik Anklänge an Beethoven entdeckt hatte? Von dessen Vorbild wollte er sich schließlich befreien, und die vorangegangenen symphonischen Skizzen

zeugen vom langen, schweren Ringen um eigene, ihm gemäße Lösungen. Oder hatte die Aufgabe der Arbeit mit einem einschneidenden Ereignis in seinem Leben zu tun, dem Ausbruch der Syphilis-Erkrankung im Jahr 1822? Gerätselt wurde auch darüber, ob Schubert die Symphonie später noch vollenden wollte, oder ob er sie mit den beiden fertiggestellten Sätzen letztlich doch für abgeschlossen hielt. Der Musikhistoriker Arnold Schering war der Meinung, dem Werk liege ein verborgenes „Programm“ zugrunde, nämlich Schuberts novelistischer Versuch *Mein Traum* (1822). Laut dieser Deutung wäre die Symphonie grundsätzlich nur zweisätzlich angelegt – entsprechend der zweiteiligen Anlage des Textes, der um verschmähte Liebe und das Leben nach dem Tod kreist. Doch auch wenn man solche Spekulationen ablehnt, fällt es schwer, sich nach den beiden eng verwandten Sätzen eine angemessene Fortsetzung vorzustellen. Keiner der Versuche, das *Scherzo* zu Ende zu komponieren und als Finale einen Satz aus Schuberts Œuvre anzufügen, konnte bisher überzeugen. Plausibler scheint die etwa von Rudolf Kloiber geäußerte Meinung, dass der Komponist wohl „zu der Überzeugung gelangt war, in den beiden Sätzen alles Wesentliche ausgesagt zu haben“. Demnach wäre die sogenannte *Unvollendete* trotz ihrer zweisätzigen Form das vollendete Meisterwerk eines 25-Jährigen.

Jürgen Ostmann

FRANZ SCHUBERT

Two names are assigned to the *Overture to Die Zauberharfe*, D 644, because of its rather complicated history. *Die Zauberharfe* is a magic-themed melodrama, a type of spoken play with musical accompaniment. Georg Ernst von Hofmann wrote the libretto and Schubert was commissioned to write the music for the Theater an der Wien. The opera, premiered on 19 August 1820, received mixed reviews. Much of the negative criticism of the time was focused on the libretto rather than on the music, although some questioned Schubert's knowledge of the melodrama genre. The play *Rosamunde* was written in 1823 by Helmina von Chézy, and Schubert composed incidental music for it. Since *Rosamunde* never had an overture, other pieces were substituted, for example the overture from Schubert's opera *Alfonso und Estrella*, but also the overture from *Die Zauberharfe*. After Schubert's death *Rosamunde* enjoyed more success than *Die Zauberharfe* and so it acquired and kept the overture from the earlier opera. The darkly imposing opening chords cede to the main theme, which, as Schubert's friend Joseph Sonnleithner fondly recalled, reminded him of a will-o'-the wisp flitting around. Once the *Allegro* truly begins we hear the strong influence of Italian opera on Schubert, surely an intentional theme of the programming for this evening's performance.

The *Symphony No. 6 in C major*, D 589, represents a departure from the composer's usual

style. Many hear Schubert at a crossroads in this symphony, and so any explication of it includes more about the influences on the composer than would a discussion of a different work by him. In 1817, as Schubert wrote the symphony, Vienna was under the spell of Gioacchino Rossini's operas. As an aspiring opera composer himself, the virtuoso, theatrical style of Rossini must have appealed to the twenty-year-old on many levels. The numerous woodwind solos at the outset of the first movement as well as the exuberant, busy main theme certainly sound as though they belong to an overture by Rossini, but one can also hear the influence of both Beethoven and Haydn in the treatment of motivic material. The simple theme of the *Andante* is varied in subtle ways using different combinations of instruments and patterns of accompaniment before giving way to a stormy outburst that features heavy accents and a pervasive triplet figure. At the end of the piece, the woodwinds reminisce about the sweet melody of the opening. Schubert's exuberant third movement owes much to the third movement of Beethoven's Seventh Symphony, which Schubert must have known. The opening of the final *Allegro* evokes the beginning of a Rossini opera where the curtain has risen and groups of unsuspecting characters are going about their daily business with no inkling of what is to come. We hear short dramatic interludes, march-like sections, and country dances that could all be part of an opera with the soloist ready to begin an aria at any moment, but the return of the opening theme and the grand sound of the full orchest-

SO 25.01

9.00 Franziskanerkirche Messe

tra at the end remind us that this is in fact a symphony.

“He [My brother Anselm] possesses a treasure ... in Schubert’s B minor Symphony, which we place on a level with the great C major Symphony, his instrumental swan song, and with any of Beethoven’s. Only it is not finished.” Schubert’s most famous **Symphony No. 7 in B minor, D 759**, commonly known as the ‘Unfinished’, could just as easily have been called the ‘Lost Symphony’ due to the questionable actions of the two Hüttenbrenner brothers, Joseph, the author of the words above, and Anselm, also a composer and a friend of Schubert. In 1823 Anselm may have been helpful in obtaining an honorary membership to the Styrian Musikverein in Graz for Schubert, but was the manuscript of the unfinished symphony intended as a thank-you gift to Anselm or to the Musikverein itself? The documentary evidence does not favour the two brothers, who obviously felt that the score was theirs and kept it for over forty years. The world became aware of the existence of the piece only when Anselm relented a few years before his death and presented it to the conductor Johann von Herbeck. The premiere of the symphony took place in 1865, and the score was published in 1867. The haunting unison opening, played pianissimo by the cellos and basses, ends with a questioning upward fourth. The higher strings murmur, creating a texture of sixteenth notes like leaves in the wind, through which rises the shimmering song of the oboes and clarinets. This gives way to the main theme of the

symphony, perhaps Schubert’s best-known melody. With a syncopated accompaniment, it is presented first by the cellos in their warmest and most expressive tone, repeated by the violins, and then jarringly interrupted, only to reappear played by the full orchestra. The song-like lyricism of the theme is juxtaposed against the darkness of the opening, this time descending into the abyss. Laced with extreme chromaticism, an eerie piercing ascent in the strings pushes the boundaries of tonal music, evoking despair on the verge of madness. The interruptions are many, they are wrenching and violent, but the music finds its way back to the lyrical theme, which now sounds hopeful due to the roiling, agonized world in which it exists. The mournful woodwinds at the end of the movement usher in the return of the unison bass and cello theme from the opening, and the movement leaves us devastated. A wholly new sound world is heard in the second movement, where the prominent horns with pizzicato accompaniment alternate with a poignant first theme in the strings, bringing a sense of calm and grandeur. The long melody of the second theme is played first by the clarinet in its high register but given a new direction by the oboe until it is interrupted by a disturbing, almost military-sounding fugato played by the whole orchestra. We return just as quickly to a pastoral landscape, evoked by horns and woodwinds. The Andante closes peacefully, but there is a sense of exhaustion from all that has happened.

Lisa de Alwis

**CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG**
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
SILVIA STEINER-SPAN SOPRAN
MONIKA WAECKERLE ALT
CHONG SUN TENOR
LATCHEZAR SPASOV BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa longa C-Dur KV 262

(Komponiert: Salzburg, wahrscheinlich Sommer 1775)

Kirchensonate F-Dur
für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Bass KV 224
(Komponiert: Salzburg, Frühjahr 1780?)

SO 25.01

10.00 Dom Messe

SALZBURGER DOMCHOR
JUGENDKANTOREI AM DOM
LEITUNG GERRIT STADLBAUER
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA
ALEKSANDRA ZAMOJSKA SOPRAN
BERNADETTE FURCH ALT
FRIEDER LANG TENOR
DAVID STEFFENS BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur KV 257 „Credo-Messe“

(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)

Zur Eröffnung: „Nun jauchzt dem Herren alle Welt“ GL 144
Antwortpsalm: „Herr, Du hast Worte ewigen Lebens“ GL 312/7
Vor dem Evangelium: „Halleluja“ GL 175/5
Zur Gabenbereitung: Orgelimprovisation
Danklied: „Dank sei Dir Vater, für das ew'ge Leben“ GL 484

Zum Auszug:

Kirchensonate F-Dur

für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Bass KV 263

(Komponiert: Salzburg 1776)

SO 25.01

15.00 Große Universitätsaula #09

FAZIL SAY KLAVIER

Mozarts Klaviersonaten

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate C-Dur KV 309

(Komponiert: Mannheim, Oktober–November 1777)

Allegro con spirito
Andante un poco adagio
Rondeau. Allegretto grazioso

Sonate G-Dur KV 283

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro
Andante
Presto

Sonate F-Dur KV 332

(Komponiert: Wien [oder Salzburg], 1783)

Allegro
Adagio
Allegro assai

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate C-Dur KV 279

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro
Andante
Allegro

Sonate D-Dur KV 311

(Komponiert: Mannheim, Oktober–November 1777)

Allegro con spirto
Andante con espressione
Rondeau. Allegro – Andante – Presto – Adagio – Tempo primo

KOMPOSITIONSKUNST, AUSDRUCKSTIEFE UND VIRTUOSITÄT – MOZARTS KLAVIERSONATEN

Die außerordentliche musikalische Begabung Mozarts trat bekanntlich bereits in sehr frühem Alter zutage, und zwar nicht nur auf dem Gebiet der Komposition, sondern ebenso als Instrumentalist. Angeleitet von seinem Vater Leopold, erlernte er sowohl das Spiel auf dem ‚Clavier‘ (Clavichord, Cembalo, Hammerklavier, Orgel) als auch auf der Violine. Dass er es auf letzterer zu einer beträchtlichen Meisterschaft brachte, belegen seine Violinkonzerte, Streichquartette und zahlreiche weitere kammermusikalische Werke. Wie viele andere Komponisten scheint er später auch sehr gern auf der Bratsche musiziert zu haben. Der irische Sänger Michael O‘Kelly berichtet in seinen *Reminiscences*, Joseph Haydn und Mozart hätten 1784 gemeinsam mit Carl Ditters von Dittersdorf und Johann Baptist Vanhal Streichquartett gespielt, wobei Haydn die erste Violine und Mozart die Viola übernommen habe. Dennoch wird man mit einigem Recht das Klavier als Mozarts ureigenstes Instrument bezeichnen dürfen. Eine Reihe von Briefen und anderen zeitgenössischen Berichten gibt in eindrucksvoller Weise Zeugnis von seiner virtuosen Beherrschung des Instrumentes, seiner Phantasie und einer stupenden Fähigkeit zur Improvisation. Desgleichen bilden in seinem kompositorischen Œuvre die mehr als 20 Klavierkonzerte eine Werkgruppe von ganz außerordentlicher Qualität und Originalität. Sie sind zweifellos die wichtigsten Beiträge zu dieser Gattung in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts und wurden für kommende Komponistengenerationen zu einem Vorbild, das – um Johann Wolfgang von Goethes Äußerung über Haydns Werke aufzugreifen – vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen war.

Ähnliches lässt sich auch von Mozarts Solowerken für Klavier sagen, unter denen, neben mehreren faszinierenden Variationenwerken und Einzelstücken, die insgesamt 18 vollständig erhaltenen Sonaten im Zentrum stehen. Wirft man einen Blick auf sein Klaviersonatenschaffen als Ganzes, so kann man über die Mannigfaltigkeit der kompositorischen Erfindung nur staunen. Dies zeigt sich bereits an der ersten Werkgruppe, den sechs Sonaten KV 279–284. Sie lassen sich auf die Zeit der Münchener Uraufführung von *La finta giardiniera* KV 196 datieren und sind vermutlich in den sieben Wochen zwischen der Premiere der Opera buffa am 13. Jänner 1775 und Mozarts Rückreise nach Salzburg Anfang März entstanden. (Die Sonate KV 284 komponierte er dabei für den bayerischen Freiherrn Thaddäus von Dürnitz; in einem Brief an seinen Vater vom Juni 1784 bezeichnet Mozart sie explizit als die Sonate, „so ich dem Dürnitz in München gemacht habe“.) Obwohl sich Spuren von heute verlorenen Klaviersonaten aus den 1760er-Jahren erhalten haben, dürfte auch Mozart selbst die Werkgruppe KV 279–284 als seine ersten vollgültigen Schöpfungen in dieser Gattung angesehen haben. Während der großen Reise, die ihn und seine Mutter ab September 1777 über München, Augsburg und Mannheim nach Paris führte, brachte er sie jedenfalls vielfach zur

Aufführung. Dem Vater berichtete er beispielsweise im November 1777 aus Mannheim: „*heute habe ich alle meine sechs sonaten beym Canabich gespiellt*“. Schon in ihrer formalen Anlage präsentieren sich die Sonaten als höchst individueller Zyklus. Zwar bestehen sie alle aus drei Sätzen – auch in seinen späteren Klaviersonaten hat Mozart, anders als etwa Haydn oder Beethoven, stets die dreisätzige Form beibehalten –, doch keine zwei von ihnen folgen dem gleichen Schema. So enthält allein die F-Dur-Sonate KV 280 in ihrem bemerkenswerten *Adagio* einen Satz in einer Moll-Tonart. Die B-Dur-Sonate KV 281 überrascht mit einem Mittelsatz, der die außergewöhnliche Bezeichnung *Andante amoroso* trägt, und schließt als einzige mit einem Satz in Rondoform. Singulär ist auch die Anlage der Es-Dur-Sonate KV 282. Sie beginnt mit einem hochexpressiven *Adagio* in leicht modifizierter Sonatensatzform, dem ein Menuettsatz und ein Sonatensatz-Allegro folgen. Die *Dürnitz-Sonate* in D-Dur KV 284 offenbart gleich zwei Besonderheiten innerhalb der Werkgruppe: ein als *Rondeau en Polonaise* angelegtes *Andante* als Mittelsatz und einen ebenso ausgedehnten wie kunstvollen Variationensatz als Finale. Lediglich die erste und die fünfte Sonate des Zyklus ähneln einander in ihrer Satzfolge und tonartlichen Anlage (Allegro – Andante – Allegro in der C-Dur-Sonate KV 279, Allegro – Andante – Presto in der G-Dur-Sonate KV 283; Mittelsätze jeweils in der Subdominante). Doch obwohl zudem sämtliche ihrer Sätze der Sonatenhauptsatzform folgen, werden die Themen und Motive in beiden Sonaten auf höchst un-

terschiedliche Weise exponiert und verarbeitet. Insgesamt kann man konstatieren, dass die sechs Werke, von denen er in verschiedenen Briefen als den „*schweren Sonaten*“ spricht, hinsichtlich ihrer Virtuosität, der Individualität ihrer formalen Gestaltung sowie des Reichthums der thematischen Erfindung und der genialen Harmonik fraglos einen eindrucksvollen Grundstein seines Sonatenschaffens bilden.

Mozarts nächste schöpferische Beschäftigung mit der Klaviersonate fällt in den Zeitraum seiner fast 16 Monate langen Reise nach Paris, von der bereits die Rede war. In ihrem Verlauf entstanden die drei Sonaten KV 309–311. Während über die Genese der Sonaten KV 311 und KV 310 nur wenig bekannt ist, findet sich im Briefwechsel der Familie eine Vielzahl von Informationen zur Entstehung der C-Dur-Sonate KV 309. So wissen wir, dass Mozart schon am 31. Oktober 1777, dem Tag nach seiner Ankunft in Mannheim, den Komponisten und angesehenen Leiter der dortigen kurfürstlichen Instrumentalmusik, Christian Cannabich, aufsuchte. In seinem Brief vom 4. November an den Vater schreibt er, er sei „*alle tage bey Canabich*“, und fährt dann fort: „*er hat eine tochter die ganz artig clavier spiellt, und damit ich ihn mir recht zum freunde mache, so arbeite ich iest an einer Sonata für seine Mad.^{selle} tochter, welche schon bis auf das Rondeau fertig ist.*“ Vier Tage später wurde dann – im Laufe eines Vormittages – auch der Finalsatz niedergeschrieben, und kurz darauf begann Mozart, die Sonate mit ihrer Widmungsträgerin, Cannabichs 13-jähriger Tochter Rosina, einzustudieren. Am 6. Dezember berich-



Wolfgang Amadé Mozart. Stich (um 1815) von Giovanni Antonio Sasso nach G. B. Bosio, angeblich um 1785 gemalt.
Salzburg, Stiftung Mozarteum – Mozart-Archiv

und reiste mit seiner Mutter weiter in die französische Metropole, die sie am 23. März 1778 erreichten. Doch Mozart fühlte sich hier nicht wohl. Er verabscheute die dortige Musik wie auch den französischen Geschmack und unternahm deshalb nicht genug, um die Förderung der wohlhabenden Aristokratie zu gewinnen. Zu diesen beruflichen Misserfolgen gesellte sich der völlig unerwartete Tod seiner Mutter am 3. Juli. An den Vater und die Schwester schrieb er sechs Tage später: „[...] sie werden sich leicht vorstellen können, was ich ausgestanden – was ich für Muth und standhaftigkeit nothwendig hatte, um alles, so nach und nach immer ärger, immer schlimmer, mit gelassenheit zu übertragen – und doch, der gütige gott hat mir diese gnade verliehen – ich habe schmerzen genug empfunden, habe genug geweint – was nutzte es aber? – ich muste mich also trösten; machen sie es auch so, mein lieber vatter und liebe schwester!“ Es erscheint durchaus möglich, dass die schmerzlichen Gefühle über diesen Verlust in der Klaviersonate Ausdruck gefunden haben. Deren Tonart a-Moll kommt in Mozarts instrumentalem Schaffen sonst nur noch im Rondo für Klavier KV 511 vom März 1787 vor, einer Schöpfung von ähnlich singulärem Charakter. Wenngleich nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Sonate schon vor der schweren Erkrankung bzw. dem Tod von Anna Maria Mozart komponiert wurde, verliert die von vielen Kommentatoren immer wieder vorgebrachte Forderung nach einer kategorischen Trennung von Mozarts Leben und Werk viel an Überzeugungskraft, wenn man bedenkt, dass er we-

nige Monate zuvor den langsamten Satz einer Sonate als Charakterporträt eines jungen Mädchens konzipiert hatte.

Die drei Sonaten KV 309–311, die einige Jahre später gemeinsam in Paris im Druck erschienen, sind demnach wie die ihr vorangehende Werkgruppe KV 279–284 während einer Reise Mozarts entstanden. Dasselbe gilt, unter etwas anderen Bedingungen, für die vier Sonaten KV 330–333. Lange war man davon aus gegangen, dass sie im Sommer 1778 in Paris komponiert wurden, doch die Handschrift-, Papier- und Wasserzeichenstudien der jüngeren Mozart-Forschung führten zu einer nahezu zweifelsfreien Datierung auf das Jahr 1783. Die seit seiner letzten Klaviersonate vergangenen fünf Jahre waren von bedeutenden Zäsuren in Mozarts Leben geprägt: Er hatte 1781 seine ungeliebte Stellung im Dienste des Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo aufgegeben, sich in Wien niedergelassen und dort im folgenden Jahr Constanze Weber geheiratet. Ende Juli 1783 kehrte er in seine Geburtsstadt zurück, um Vater und Schwester mit seiner jungen Frau bekannt zu machen. Während des rund dreimonatigen Aufenthaltes in Salzburg (das Ehepaar trat am 27. Oktober die Rückreise nach Wien an) oder kurz vorher dürften die drei Sonaten KV 330–332 entstanden sein. Dass Mozart sie tatsächlich als Zyklus angesehen hat, lässt sich nicht nur den Autographen entnehmen – die C-Dur-Sonate KV 330 ist dort explizit mit *Sonata I.*, die F-Dur-Sonate KV 332 mit *Sonata III.* überschrieben –, sondern auch einem Brief an Leopold vom Juni 1784, in dem es heißt: „*Nun habe ich die 3 So-*

*naten auf clavier allein, so ich einmal meiner Schwester geschickt habe, die erste ex C, die andere ex A, und die dritte ex f dem Artaria zu Stechen gegeben [...].“ Alle drei Werke zeigen Mozart auf der Höhe seiner Kunst. Lassen die erste und dritte Sonate Virtuosität neben tiefempfundene Mittelsätze treten, so weicht die populäre A-Dur-Sonate KV 331 mit ihrer originellen Anlage Variationensatz – Menuett – Rondo „*Alla Turca*“ noch stärker von der zu erwartenden Satzfolge ab als die bereits erwähnten Sonaten KV 282 und KV 284, und übertrifft diese etwa dadurch, dass keiner ihrer Sätze der Sonatensatzform folgt. Noch eine vierte Klaviersonate schrieb Mozart im Jahr 1783: die eindrucksvolle Sonate in B-Dur KV 333, die mit großer Wahrscheinlichkeit im November in Linz während einer längeren Unterbrechung der Rückreise komponiert wurde und somit ein Schwesterwerk zu der *Linzer Symphonie* KV 425 bildet.*

Die verbleibenden fünf Klaviersonaten Mozarts sind allesamt nicht auf einer Reise entstanden, sondern in Wien. Auch über ihre genaue Entstehungszeit sind wir gut informiert, da sie in dem eigenhändigen Werkverzeichnis erscheinen, das Mozart ab 1784 führte. Unter dem Datum des 14. Oktober 1784 findet man dort, als neuntes Werk innerhalb des Verzeichnisses, die c-Moll-Sonate KV 457, versehen mit der Bezeichnung „*Eine Sonate für das klavier allein*“. Zusammen mit der im Mai des folgenden Jahres niedergeschriebenen Fantasie in c-Moll KV 475 erschien sie im Dezember 1785 beim Wiener Verlagshaus Artaria im Druck. Als Widmungsträgerin ist

Maria Theresia von Trattner genannt, die zeitweise Klavierschülerin Mozarts war und zugleich Ehefrau Johann Thomas von Trattners, in dessen Haus der Komponist damals wohnte. Gemeinsam ist beiden Stücken, die zu Mozarts großartigsten Schöpfungen gezählt werden dürfen, ein düster-fatalistischer Schluss, der im Gegensatz zu anderen Moll-Kompositionen auf eine Aufhellung des tragischen Grundcharakters am Ende verzichtet. Wie die Sonaten KV 333 und KV 457 sind auch die letzten vier Klaviersonaten Mozarts nicht mehr als Teile eines Zyklus, sondern als Einzelwerke verfasst worden. Abgesehen von den Daten, unter denen er sie in sein Werkverzeichnis eintrug, ist so gut wie nichts über sie bekannt; Anlass und nähere Umstände ihrer Entstehung liegen völlig im Dunkeln. Jede von ihnen ist ein Meisterwerk ganz eigener Prägung. Am berühmtesten ist gewiss die C-Dur-Sonate KV 545 geworden, die Mozart am 26. Juni 1788 als „*Eine kleine klavier Sonate für anfänger*“ verzeichnete und die in ihrer geistreichen Konzentration aller kompositorischen und pianistischen Mittel seine pädagogischen Fähigkeiten dokumentiert. Die vorangehende, Anfang 1788 beim Wiener Verleger Hoffmeister publizierte F-Dur-Sonate KV 533 hat insofern eine ungewöhnliche Genese, als Mozart den am 3. Jänner des Jahres vollendeten ersten beiden Sätzen einen Rondosatz (KV 494) hinzufügte, den er bereits im Juni 1786 komponiert hatte. Für die Verwendung als Finalsatz seiner neuen Sonate überarbeitete er das *Rondo* und fügte insbesondere einen erstaunlichen, 27 Takte langen Abschnitt ein, der mit seiner kontra-

punktischen Faktur auf entsprechende Elemente der beiden zurückliegenden Sätze verweist. Ein kunstvoll-polyphoner Stil charakterisiert auch die beiden im Februar beziehungsweise Juli 1789 entstandenen Sonaten in B-Dur KV 570 und D-Dur KV 576, Mozarts letzte, auf höchstem Niveau vollendete Beiträge zu einer Gattung, die in seinem Schaffen in vielfacher Hinsicht eine besondere Position einnimmt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Im Zentrum der C-Dur-Sonate KV 309 steht das mit *Andante un poco adagio* überschriebene Charakterporträt von Christian Cannabichs Tochter. Mozart bemerkte in einem Brief, der Satz sei „*voll expression*“ und müsse „*accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespiellt werden*“. In der Tat ist dieser Variationensatz über zwei Themen mit einer sonst bei Mozart kaum zu findenden Fülle an dynamischen Vortragszeichen und Ornamenten versehen, die an französische Clavecinmusik, etwa von François Couperin, erinnert. Auch sein Vater Leopold meinte, die Sonate habe „*was vom vermanierten Manheimer goût darin, doch nur so wenig, daß deine gute Art nicht dadurch verdorben wird*“.

Dass die G-Dur-Sonate KV 283 zu den populärsten der Sechsergruppe von 1775 gehört, verdankt sie mehreren Aspekten: der Vielfalt an einprägsamen melodischen Gedanken im Kopfsatz, dem schönen *Andante* mit seinen interessanten Modulationen in entferntere Ton-

arten und dem pianistisch sehr reizvollen, ausgedehnten Final-Presto. Beide Ecksätze dokumentieren das von Mozart häufig verwendete Verfahren, die eigentliche Durchführungsabschnitte seiner in Sonatensatzform angelegten Sätze mit weitgehend oder gänzlich neuem Material zu bestreiten.

Eine geradezu verschwenderische Menge an Themen und Motiven kennzeichnet auch den Kopfsatz der **F-Dur-Sonate KV 332**, der ungeteilt seines überwiegend lyrischen Charakters bemerkenswert oft Mollregionen aufsucht. Voll gesanglicher Melodik ist desgleichen das B-Dur-*Adagio*, das Mozart in zweiteiliger Form gehalten hat, wobei die beiden Themenkomplexe bei ihrer Wiederholung in stark verzierter Weise erscheinen. Das wiederum sehr ausgedehnte und technisch schwierige, brillante Finale im 6/8-Takt lässt Mozart – nur scheinbar überraschend – im Pianissimo verklingen.

Die **C-Dur-Sonate KV 279** steht am Beginn des Mozartschen Klaviersonatenschaffens. Ihr Kopfsatz ist in deutlich erkennbarer Sonatensatzform mit recht umfangreicher Durchführung angelegt und von einer nahezu durchgängigen Sechzehntelbewegung geprägt. Während das lyrische *Andante* seine Thematik zu triolischen Begleitfiguren exponiert, gemahnt das schwungvolle und lebendige Finale im 2/4-Takt an Joseph Haydn. Die zahlreichen Modulationen, insbesondere im ersten und dritten Satz, veranlassten Leopold Mozart, in einem Brief an den Sohn anerkennend von „allerunvermuthe(t)sten ausweichungen“ zu sprechen.

Im einleitenden *Allegro con spirito* der **D-Dur-Sonate KV 311** wartet Mozart mit einigen Überraschungen auf, etwa indem er die Durchführung fast ausschließlich mit Motiven der Schlussgruppe bestreitet und das Hauptthema in der Reprise ganz ausspart, um es dann in der Coda erneut auftreten zu lassen. Das folgende *Andante con espressione* ist ein Meisterstück tief empfundener Ausdrucks und delikater klanglicher Wirkungen. Den Abschluss der schönen Sonate bildet ein *Rondeau* von beträchtlichem Ausmaß wie auch pianistischem Anspruch, in das Mozart sogar eine kleine, improvisierend anmutende Kadenz eingefügt hat.

Alexander Odefey

By the middle of the eighteenth century the solo keyboard sonata was essentially music for domestic performance. The sonata's more public context as a vehicle for the distillation of profound – and sometimes profoundly introspective – thoughts (for instance in the later works of Beethoven and Schubert), lay well in the future. The genre as inherited by Mozart tended towards a significantly lighter expressive idiom, straightforward in melodic and harmonic language and undemanding on the listener, who would have encountered such pieces in the context of fashionable artistic salons devoted also to discussions of literature. Sonatas were quite brief, generally in three movements (often ending with a minuet, as in the works of Georg Christoph Wagenseil), and rarely extending the technical demands very far – for the highlighting of virtuosity would have been rather unseemly in such a salon setting. Frequently solo keyboard sonatas were published in sets of three or six, further diluting the 'weightiness' of any individual piece.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's eighteen piano sonatas fall into several distinct groups. His earliest set of six, **K. 279–284**, dates from late 1774 to early 1775 and immediately breaks the prevailing mould of facile gentility. The individual movements are all substantially developed in terms of the thematic material and the way in which this is used: while Mozart rarely includes a 'development section' proper in his first movements, he is generally always developing the thematic

content somehow, including a marked tendency to embellished restatements of material, giving us a fleeting glimpse here and there of his own flair for improvisation. Indeed, the texture of these pieces frequently appears to grow out of patterns traced while improvising at the keyboard. Stylistically, the last sonata of the group, in D, K. 284, stands somewhat apart from the rest by virtue of its more advanced keyboard textures (sometimes quasi-orchestral in scope) and in terms of its length, including a set of twelve variations as a finale – stepping far beyond the traditionally brief minuet finale. While K. 284 lacks a 'slow movement', the earlier sonatas in the set are suggestive of ways in which the central movement might acquire substantial expressive force (the *Andante* of the G major, K. 283, being a particularly fine illustration).

In Mozart's next set of three sonatas (**K. 309–311**, begun in Augsburg and Mannheim in autumn 1777 and completed probably in Paris in spring 1778) the expressive range of the central slow movements radically shifts the genre's proportions in such a way that, having established a fairly 'intellectual' quality of utterance in the opening movement, the slow second movement takes us into contrasting 'empathetic' territory in which particular linguistic features are foregrounded: cantabile melody; texture (and contrasts of texture); different registers and colours of the keyboard; moments of particular harmonic or chromatic effect; or the pursuit of a particular musical feature such as the rhythm of the sarabande in the *Andante* of K. 309, which

MO 26.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #11

subtly exploits the motion towards and then away from the slightly stressed second beat of the bar in a narrative that superbly showcases Mozart's skill for decorative embellishment.

The three sonatas **K. 330–332** were long thought to date from Mozart's visit to Paris in 1778. However, investigations by the late Alan Tyson into watermarks in the composing autographs have shown beyond doubt that they were written on a particular type of 10-stave paper used otherwise by Mozart in the early 1780s (a date confirmed by Wolfgang Plath's handwriting analysis). Similarly, Tyson has made a strong case for the B flat Sonata **K. 333** having been composed in autumn 1783, possibly in Linz where Mozart was able to acquire some manuscript paper otherwise very unusual in type with 24 staves per page. The fact that the right-hand parts of K. 330–332 are notated in the soprano clef may indicate that these works originated in the context of piano and composition teaching activities in Vienna soon after his arrival there (the soprano clef was used by him in pedagogical exercises).

Completed on 20 May 1785, the C minor Sonata, **K. 457**, is a work whose dramatic power (in the outer movements) and serene, even poetic, character in the Adagio prefigures Beethoven's 'Pathétique', op.13 (1798); indeed, there are moments in Beethoven's Adagio that are distinctly similar to Mozart's – notably the shape of the opening theme. In scale, too, K. 457 is a work that escapes the stately etiquette of the Viennese salon, though its early perform-

ance history is completely unknown. The prominent role of counterpoint in the regulation of its structure is a notable stylistic departure (found also in Mozart's contemporary string quartets, and possibly deriving from his study of the works of Johann Sebastian Bach). This feature tends to underpin Mozart's remaining solo keyboard sonatas too: **K. 533** and **494** in F (the concluding Rondo of which was formerly a free-standing piece separately published, but which Mozart radically recast with an extended fugato section for use as K. 533's finale), **K. 570** in B flat (whose first movement is unusually in extended 2-part counterpoint), and **K. 576** in D (which incorporates stretto counterpoint as a developmental technique). Even the relatively simple dialogic textures of Mozart's C major Sonata, **K. 545** ('for beginners' according to the Thematic Catalogue he kept of his compositions) are suggestive of a contrapuntal origin, and the rhythmic figure of the finale theme is given some mild stretto treatment before the end. Counterpoint brought both musical and extra-musical associations to the sonata genre: this was the language of 'learned' scholastics (the *Gradus ad Parnassum* of Fux, for instance); of music as an intellectual, even scientific pursuit; of the sacred liturgical motet. Yet in Mozart's sonatas, counterpoint merely adorns an effortless musical grace. As with all his mature compositions, Mozart's technical genius is there not as an end in itself, but as a catalyst unleashing music's remarkable power to transform our lives.

John Irving

MITSUKO UCHIDA KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate F-Dur für Klavier KV 280

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro assai
Adagio
Presto

Klaviersonate C-Dur KV 330

(Komponiert: Wien oder Salzburg, 1783)

Allegro moderato
Andante cantabile
Allegretto

Sonate D-Dur KV 576

(Datiert: Wien, Juli 1789)

Allegro
Adagio
Allegretto

Pause

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Vier Impromptus für Klavier op. post. 142 – D 935
(Komponiert 1827)

Nr. 1 Allegro moderato f-Moll
Nr. 2 Allegretto As-Dur

Nr. 3 Thema. Andante und [5] Variationen B-Dur
Nr. 4 Allegro scherzando f-Moll

Jede Epoche kennt ihre eigene Ausdrucksform. Zu Mozarts Zeit sind es die Sonaten, die in ihrem Strukturbewusstsein die Ästhetik der Klassik widerspiegeln. Mozart selbst – genialer Freigeist, wie er war – hat die Sonatenhülse als Experimentierfeld für größere Gattungen wie Oper, Symphonie oder Solo-Konzerte genutzt.

Mehr als drei Jahrzehnte nach Mozarts Tod ist dank Beethovens umfassendem Klaviersonatenwerk in diesem Bereich eigentlich alles gesagt, die sich anbahrende Romantik drängt zu freieren Formen. „Impromptu“ ist dafür ein geeigneter Ausdruck, trägt er doch die Unmittelbarkeit der Improvisation bereits in sich. Der Komponist Franz Schubert bediente sich dieser Bezeichnung, um weitläufige Erzählungen zu schaffen und die Ausdrucksmöglichkeiten seines Instruments weiter zu erforschen.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das Reisen ist der Mozarts Lust, möchte man meinen. Tatsächlich nimmt Leopold Mozart die anstrengenden Tourneen quer durch die Lande auf sich, um seine Kinder in Europa vorzustellen und Anstellungen für Wolfgang bei Hofe im Ausland zu erwirken. Wie so oft zuvor erfüllen jedoch auch die zweite und dritte Italien-Reisen der Jahre 1772 und 1773 diesbezügliche Hoffnungen nicht. Höfischer Alltag in Salzburg ist für den nunmehr 18-Jährigen im Spätsommer 1774 angesagt, als der Kompositionsauftrag des Münchner Hofes für die Karnevals-Oper *La finta giardiniera* willkommene Abwechslung bietet. Im Dezember geht

es dann für Vater und Sohn in die kurfürstliche bayerische Metropole. Doch nach wenigen Tagen klagt Wolfgang in einem Brief an seine Mutter: „Ich habe zahnwehe.“ Nicht zuletzt diese schmerzhafte Erkrankung sorgt dafür, dass die Opern-Uraufführung auf den 13. Jänner 1775 verschoben werden muss. Der Begeisterung des Publikums am Premierenabend im Münchner Salvatortheater tut dies jedoch keinen Abbruch.

Stellt die *Finta* einen Wendepunkt in Mozarts Opernschaffen dar, so öffnet der Komponist auch ein neues Kapitel in seinem Instrumental-Oeuvre: Seine ersten sechs Klaviersonaten entstehen in den vier Monaten in München, darunter auch die **Sonate F-Dur KV 280**. Als Nachfolgewerk der C-Dur-Sonate KV 279 weist das dreisätzige Stück Zeichen einer Weiterentwicklung auf. Bereits das *Allegro assai* zu Beginn birgt ungewohnt kantable Melodie-Teile, brillant geknüpfte Triolenketten und raffinierte Kontrapunktik. Das gewichtige Zentrum der Sonate stellt jedoch das f-Moll-*Adagio* dar: Über einem federnden Siciliana-Rhythmus im 6/8-Takt entspinnt sich eine tieftraurige Melodie, die Mozarts Fähigkeit der klanglichen Seelenschau und seinen Hang zum ariosen Melodrama bereits früh offenbart. Geradezu rezitativisch wirken zwei Wendungen im zweiten Teil des Satzes, bevor die Wehklage in zarten Farben zu ihrem Ende gebracht wird. Ein lustvoll rollendes Rondo – Mozart gibt mit der Bezeichnung *Presto* den Final-Charakter vor – bildet einen deutlichen Kontrast und ebenso filigranen wie herzhaften Kehraus.

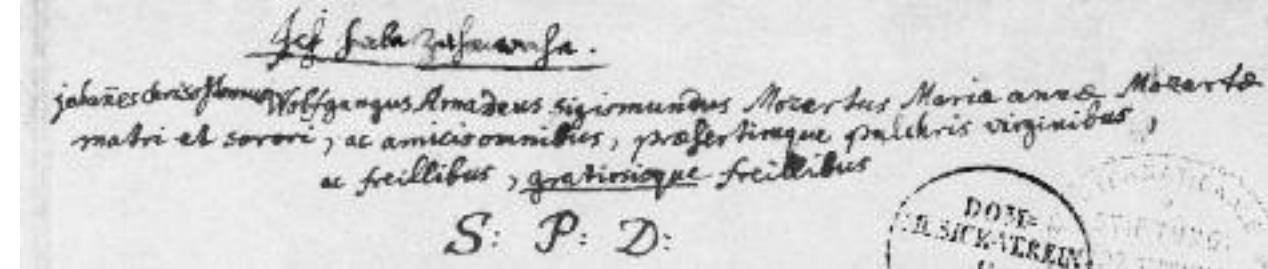
Nachschrift Mozarts an seine Mutter,
München, 16. Dezember 1774. Autograph.
Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

Dem direkten Einfluss seines Vaters hat sich der 27-Jährige 1783 längst entrissen. Der berühmte „tritt im arsch“ von Obristküchenmeister Karl Joseph Felix Graf Arco zwei Jahre zuvor stellt das Ende von Mozarts Tätigkeit am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo dar, er lässt sich daraufhin in Wien nieder und versucht sich fortan als freier Künstler. Heute würde man ihn wohl als ‚Selbstständigen‘ bezeichnen. Dank Gönnern wie Baron van Swieten vertieft er seine Kenntnisse auf dem Gebiet der kontrapunktischen Form, bereichert die beliebte Gattung des Singspiels um die *Entführung aus dem Serail* – mit durchschlagendem Erfolg an den Theatern im deutschsprachigen Raum. Am 4. August 1782 heiratet Mozart Constanze Weber, ein stetes Leben beschert dem Freigeist die Ehe nicht: Die Familie Mozart bezieht binnen neun Jahren elf Wohnungen.

Auch andere elementare Lebensereignisse ereilen den Komponisten: „Ich gratuliere, Sie sind Gros=Papa!“, schreibt Wolfgang am 18. Juni 1783 an seinen Vater. Ins Detail geht er wenige Tage später: „das kind ist auch ganz frisch und gesund, und hat entsezlich vielle geschäften, welche bestehen im trinken, schlaffen, schreyen, B.... sch.... und schpeiben.“ Auf ihre Reise zur Familie nach Salzburg Ende Juli nehmen die frischgebackenen Eltern Raimund Leopold nicht mit. In diese Zeit des familiären Glücks fällt wohl auch die Entstehung der C-Dur-Sonate KV 330. Es herrscht jedenfalls ein fröhlicher, herbstlich-milder Ton vor, hauptsächlich im ideen- und wendungsreichen Kopfsatz – einem *Allegro*

moderato – oder im folgenden *Andante cantabile*. Ob dieser Mittelsatz nun ein Menuett oder eine A-B-A-Liedform darstellt, liegt im Auge des Betrachters. Tanzstimmung erzeugt Mozart hier jedenfalls ganz und gar nicht, vielmehr ein Zeugnis inneren Glücks in pastoralem F-Dur. Getrübt wird diese Grundstimmung nur durch die Wendung nach f-Moll, wo eine berührende zweistimmige Melodie anhebt. Deren Sechzehntel-Begleitung kehrt dann am Ende des Satzes wieder und löst beide Pole in sanftem F-Dur auf. Vergleicht man nun dieses Werk mit den Münchner Sonaten des Winters 1774/75, so fällt vordergründig vor allem die zunehmende Satzdauer auf, die sich hier im episodenhaften Final-*Allegretto* niederschlägt. Das heitere C-Dur-Grundthema wird immer wieder von markanten Triolenschüben kontrastiert, zentral ist jedoch der gelöste Fluss, der die kurze Durchführung dieses Sonaten-satzes dominiert. Die private Sorglosigkeit, die Mozart hier in Töne gießt, ist jedoch nur von kurzer Dauer: Raimund Leopold Mozart stirbt noch während des knapp dreimonatigen Salzburg-Aufenthaltes seiner Eltern.

Unglück schwebt auch im Sommer 1789 über dem Hause Mozart, denn Constanze ist krank. So krank, dass Mozart seinen Freund Johann Michael Puchberg „in einer Lage, die ich meinem ärögsten Feinde nicht wünsche“ um 500 Gulden bittet. Nur zum Vergleich: Ein Universitätsprofessor verdiente damals 800 Gulden im Jahr. Beachtliche 150 Gulden erhält Mozart dennoch von Puchberg und schickt seine Frau nach Baden auf Kur.



Warum ist der Viel-Verdiener denn überhaupt in Geldsorgen? Immerhin bekleidet Mozart seit eineinhalb Jahren die Stelle als „Kammer-Kompositeur“ am Hofe von Kaiser Joseph II., was sich in einem regelmäßigen Jahresgehalt von 800 Gulden niederschlägt. Doch die Reise an den Preußischen Hof nach Potsdam im Frühling 1789 hatte nicht den gewünschten Erfolg in Form einer hochdotierten Kapellmeisterstelle gebracht. Die künstlerischen Früchte dieser Reise sind da schon bedeutender: Für König Friedrich Wilhelm II., einen begeisterten Cellisten, komponiert Mozart die drei *Preußischen Streichquartette* KV 575, 589 und 590. Und im genannten Brief an Puchberg berichtet Mozart: „unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederika“. Von diesem heilen Vorhaben bleibt jedoch gerade einmal „Eine Sonate auf klavier allein“ übrig, die er „im Jullius“ des Jahres 1789 seinem *Verzeichniss aller meiner Werke* hinzufügt: die **Sonate D-Dur KV 576**. Das Werk ist der letzte von 18 Beiträgen Mozarts für diese Gattung – und entgegen seiner Ankündigung alles andere als leicht zu spielen. Das beginnt bereits bei den raffinierten kanonischen Themenentwicklungen im Kopfsatz, der von einer für Mozart ungewöhnlichen Brillanz ist. Oftmals wird eine gewichtige zweite Stimme in dieses *Allegro* eingeführt, die mal melodische, mal harmonische Wertigkeit besitzt. Dadurch entsteht innerhalb des 6/8-Taktes eine filigrane Motorik, die stets Betriebsamkeit vermittelt. Vor allem aber gelingt es Mozart, seinen Ideenreichtum in eine äußerst kompakte Form zu

gießen. Kein Ton scheint hier zu viel – eine Parallele zu den auch in dieser Zeit entstandenen Streichquartetten für den König von Preußen. Klarheit prägt auch im *Adagio* das Hauptthema, erst im Mittelteil – und dem Wechsel von A-Dur in fis-Moll – kommt sanfte Bewegung ins Spiel. Fantasieartige Episoden werden wieder in geordnete Bahnen gelenkt. Das vermeintlich ‚kinderleicht‘ Hauptthema des Finalsatzes, dem Mozart ein moderates *Allegretto*-Tempo vorschreibt, steigert sich binnen Kürze in einen Triolen-Wildbach, der unvermittelt von Hand zu Hand wechselt. Keine einfachen Lösungen findet der Meister hier, führt die Arpeggien weiter in ferne Tonarten und schlägt dabei lustvoll Haken um Haken. Auch wenn dem Spieler und dem Hörer gleichermaßen schwindlig zu werden droht: Dieses Ringelspiel birgt hohe Suchtgefahr. Mozart ist am Ende seiner Kunst im Bereich der Klaviersonate angelangt – der vollkommenen Verbindung von Leichtigkeit und Gehalt.

FRANZ SCHUBERT

Eine ganz andere Richtung schlägt Franz Schubert in seinem Spätwerk, den *Vier Impromptus op. post. 142 – D 935*, ein. Abgründige Erzählungen von epischer Dauer stellen etwa das Es-Dur-Klaviertrio D 929, das G-Dur-Streichquartett D 887 oder die vierhändige f-Moll-Klavierfantasie D 940 dar, ein ganz eigener Kosmos tut sich hier auf. Nicht zuletzt diese gewichtigen Werke bietet Schubert im Februar seines Todesjahres 1828 dem Mainzer Verlag B. Schott's Söhne an – und eine zweite Serie von

lyrischen Klavierstücken: „Vier Impromptu's fürs Pianoforte allein, welches jedes einzeln oder alle vier zusammen erscheinen können.“ Schubert scheinen diese Stücke jedenfalls ganz besonders am Herzen zu liegen, bohrt er doch in einem weiteren Brief an B. Schott's Söhne im Oktober dieses Jahres nach: „Auch wünsche ich besonders, daß selbe Comp. sobald als möglich erscheinen.“ Tatsächlich vergeht ein Jahrzehnt, bis die *Vier Impromptus* 1838 als op. 142 bei A. Diabelli & Co. postum erscheinen.

Einem Aufschrei gleich, setzt Schubert dem Hauptthema des ersten Stückes – **Allegro moderato f-Moll** – einen arpeggierten Forte-Akkord voran. Der Themenkomplex wird kunstvoll variiert, ehe die von Sechzehntel-Ketten dominierte Erzählung in Gang gesetzt wird. Eine As-Dur-Melodie verheißt Trost, führt aber ohne jeglichen Verlust des Erzählflusses in eine as-Moll-Episode voller Wehmut. Schumann scheint in seiner Interpretation wohl nicht ganz falsch zu liegen, wenn er doch über dieses erste Stück meint: „das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes“. Retrospektiv wirkt auch die Wiederkehr des Hauptthemas, die sich plötzlich in versöhnliches F-Dur verwandelt. Schubert treibt das Spiel weiter, leitet ein weiteres Mal in den Mittelteil über – nun in f-Moll – und kehrt dann in eine überraschend knappe Coda zurück.

Der Verzweiflung des ersten Stückes aus D 935 setzt Schubert ein sanft wiegendes **Allegretto As-Dur** entgegen. Mutet der Menuettsatz zunächst noch schwärmerisch-sehn-suchtvoll an, so brechen im Trio die Abgrn-

de seelischer Natur in den Tanzsaal ein und verwandeln die Triolen-Bche in reißende Flüsse. Das zarte Thema des Menuetts kehrt zwar zurück, aber die Idylle erscheint hier in deutlich melancholischerem Licht.

Auf diese tiefgründige Seelenschau folgt ein **Andante-Variationensatz B-Dur** näher an der irdischen Oberfläche. Das Thema wandelt die Melodie des *Entre'Acte* Nr. 3 aus Schuberts Schauspielmusik zu *Rosamunde* ab, die auch im zweiten Satz des a-Moll-Streichquartetts D 804 erscheint. Die erste Variation besitzt einen zart fließenden Grundcharakter, in der zweiten lässt Schubert über synkopischer Begleitung brillante Sechzehntel-Ornamente perlen. In der b-Moll-Variation folgt ein kurzer Bruch hinab in düstere Klangwelten, bevor die Variationen vier und fünf das Geschehen wieder ans Tageslicht bringen.

Das letzte der *Vier Impromptus* ist von herber Leidenschaft erfllt, Schubert entführt uns in diesem **Allegro scherzando f-Moll** in die ungarische Staccato-Gefühlswelt. Ein durchgehender Fluss herrscht hier nicht vor, die launischen Begleitmuster im 3/8-Takt werden von Trillern und Glissandi gebrochen. Der Hoffnungsschimmer einer Dur-Wendung des as-Moll-Seitenthemas („con delicatezza“) währt nur kurz, bevor ein atemberaubender Unisono-Sturm losbricht. Die geisterhafte Reise, die zur Wiederkehr des Anfangsthemas und von dort durch nur scheinbar ruhigere Gewässer in die dämonische Coda („Pi presto“) fhrt, lässt uns Passagiere sprachlos zurück.

Florian Oberhummer

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's distant models in his earliest surviving keyboard sonatas, K. 279–284, composed in Salzburg and Munich during the winter of 1774–75, were the euphonious sonatas of Johann Christian Bach, and the works of Georg Christoph Wagenseil, master of Viennese *galanterie*. He had evidently also seen Haydn's recently published set of six harpsichord sonatas, Nos 21–26. Indeed the F minor Adagio of Haydn's F major Sonata, No. 23, in *Siciliano* rhythm, directly influenced the Adagio of Mozart's **Sonata in F major, K. 280**. It is characteristic, though, that whereas Haydn's movement lives from dreamy figuration and expressive harmony, Mozart's is founded on elegiac melody of a distinctly vocal cast. Mozart frames this beautiful Adagio with two movements that use the contemporary Italianate *lingua franca* with grace, wit and scintillating virtuosity. In the opening Allegro the second theme opposes a striding bass arpeggio with chattering treble figuration while the finale is a 3/8 romp that likewise delights in sudden changes of texture and register.

During Mozart's glittering early years in Vienna he was in constant demand as a keyboard teacher to the daughters of the Viennese aristocracy and the newly affluent bourgeoisie. While he probably played it himself in private salons, the **Sonata in C major, K. 330**, may well have been intended for one of his pupils. Like the sonatas K. 331–333, it was long thought to date from Mozart's Paris sojourn in 1778. Re-

cent watermark studies have confirmed that it was written either in Vienna between 1781 and 1783, or during Mozart's stay in Salzburg in the summer and autumn of 1783. The moderately paced first movement is a vision of Arcadian bliss, a virtually unbroken flow of limpid lyricism. As so often in Mozart, the central 'development' is merely a cue for yet another graceful tune, which is then recalled in the brief coda – a neat formal touch. At the centre of the soulful F major Andante cantabile is a hushed, mysterious episode in F minor, initially underpinned by a repeated bass pedal. In the closing bars Mozart introduces a touching reminiscence of the episode, now resolved into the major key. The perky Allegretto finale trades on contrasts of 'solo' and 'tutti'. It also shares the first movement's lyrical profusion, with a new theme in the development akin to some of the homelier tunes in *Die Zauberflöte*.

Mozart's last sonata of all, in D major, K. 576, dated July 1789, has its origins in the trip to Berlin and Potsdam undertaken to boost his flagging fortunes (vainly, as it turned out) in the spring of that year. The Prussian King Friedrich Wilhelm II apparently commissioned the composer to write a set of six 'light' or 'easy' sonatas for his daughter, Princess Friederike; but Mozart completed only this one sonata, in a style anything but 'easy'.

Like the near-contemporary String Quintet in D major (K. 593), K. 576 is a seemingly effortless amalgam of the 'learned' and 'popular', marrying a light, convivial tone with dazzling contrapuntal craft. The opening theme,

in rollicking ‘hunting’ style, lends itself naturally to canonic elaboration, a hint Mozart takes up almost at once and pursues further when the same theme initiates the second subject group. The Adagio contrasts an expressive, richly ornamented melody in A major with a forlorn, though equally florid, central episode in F sharp minor. One inspired touch is the way the coda alludes to the episode’s rhythm and texture, but not its precise melodic outline. Like the first movement, the rondo finale develops its breezy, popular style tunes in athletic polyphonic textures, now with an added virtuosity. Belying Mozart’s original intention to write an ‘easy’ sonata for Princess Friederike, this is perhaps the most technically difficult keyboard movement he ever wrote.

FRANZ SCHUBERT

By the early 1820s the piano sonata was being eclipsed by the small-scale, ‘characteristic’ keyboard piece, reflecting the rapid growth of the lucrative amateur domestic market. The most famous examples of this trend are Beethoven’s sets of bagatelles, the *Moments musicaux* and two sets of Impromptus Schubert produced in the last few years of his life, D 899 and D 935. The second set, **Four Impromptus**, D 935, dates from the end of 1827, but their expressive and technical demands put them beyond the reach of most amateurs. No publisher offered for them during the remaining year of Schubert’s life; and it was only after Robert Schumann had taken up the cause a decade later that they finally appeared in

print, as op. 142. The sequence of movements, with two substantial pieces in F minor framing a quasi-minuet and a slow(ish) set of variations, led Schumann to suppose, wrongly, that Schubert intended the work as a piano sonata. True, No. 1 does suggest the outline of sonata form, with a stern, compact opening theme and a gentler contrasting idea that finds its lyrical fulfilment in the assuaging ‘second subject’. But the central section is more fantasia than ‘development’: a calm, almost hypnotic dialogue between treble and bass that unfolds with infinite leisure. The second Impromptu is Schubert at his most confidently intimate: a wistful dance piece in A flat (a favourite Schubertian key) poised somewhere between a classical minuet and a romantic intermezzo. Next comes a set of five variations on the charming, *gemütlich* theme that Schubert had already used in his *Rosamunde* incidental music and the String Quartet in A minor, D 804. The fourth variation, in G flat, reduces the tune to its harmonic skeleton above persistent leaping figures in the bass; the fifth then restores the home key of B flat with a coquettish display of triplets. Finally the theme acquires an unsuspected solemnity in the *più lento* coda, with its deep keyboard textures and nostalgic chromatic harmonies. The last Impromptu, again in F minor, is in effect a Scherzo and Trio. There is a distinct whiff of the Hungarian *puszta* in this brilliant, spicily humorous piece, with its disruptive cross-rhythms (duple versus triple time) and riotous, dissonant trills.

Richard Wigmore

KRISTIAN BEZUIDENHOUT HAMMERKLAVIER

Mozarts Klaviersonaten

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate Es-Dur KV 282

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Adagio
Menuetto I – Menuetto II
Allegro

Sonate C-Dur KV 330

(Komponiert: Wien oder Salzburg, 1783)

Allegro moderato
Andante cantabile
Allegretto

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate D-Dur KV 576

(Datiert: Wien, Juli 1789)

Allegro
Adagio
Allegretto

Sonate B-Dur KV 570

(Datiert: Wien, Februar 1789)

Allegro
Adagio
Allegretto

Kristian Bezuidenhout spielt auf einer Kopie des Eisenstädter Walter-Flügels
aus der Werkstatt von Robert Brown, Oberndorf bei Salzburg.

KOMPOSITIONSKUNST, AUSDRUCKSTIEFE UND VIRTUOSITÄT – MOZARTS KLAVIERSONATEN

Bitte beachten Sie auch den Text auf S. 127–131

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Als kleines Juwel unter Mozarts Klaviersonaten ist seit langem die **Es-Dur-Sonate KV 282** angesehen worden. Wenn man von der A-Dur-Sonate KV 331 mit ihrem *Andante*-Variationsatz absieht, ist sie die einzige Sonate, die nicht mit einem *Allegro* beginnt. Gleichwohl ist ihr ungemein ausdrucks voller Kopfsatz in durchaus erkennbarer Sonatensatzform gestaltet. Es schließt sich ein *Menuetto*-Satz in B-Dur an, dem anstelle eines Trios ein umfangreicheres und offenbar bewusst gewichtigeres *Menuetto II* (wieder in Es-Dur) beigegeben ist, bevor ein beschwingtes *Allegro*, erneut in Sonatensatzform, das Werk in gleichermaßen temperamentvoller wie geistreicher Weise beendet.

Die Außensätze der **C-Dur-Sonate KV 330** gehören zu jenen Sonatensätzen Mozarts, die bereits im Expositionsabschnitt mit einer geradezu erstaunlichen Fülle an scheinbar leicht hingeworfenen melodischen Gedanken aufwarten. Vielleicht bestreitet er deshalb den sonst vielfach der Verarbeitung seiner Themen und Motive vorbehaltenen folgenden Abschnitt („Durchführung“) hier in beiden Fällen gleich einem Zwischenspiel mit gänzlich neuen Themen. Als eine der schönsten Erfindungen von Mozart wird man den langsamen Satz bezeichnen dürfen, in welchem ein ebenso ausdrucks-

tiefer wie schlichter Hauptteil und seine Wiederholung einen anrührenden Mittelteil in f-Moll umrahmen, dessen Thematik, nun nach Dur gewendet, auch der viertaktigen Coda zugrunde liegt.

In einem Brief Mozarts vom 12. Juli 1789 an seinen Freimaurerbruder Michael Puchberg heißt es: „*unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederika und 6 Quartetten für den König [...]*“ Da sich letzteres auf die *Preußischen Quartette* bezieht, von denen immerhin drei komponiert wurden, und die **D-Dur-Sonate KV 576** in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu dem Brief entstanden ist, hat man vermutet, dass es sich bei ihr um eine der geplanten Sonaten für die preußische Prinzessin handeln könne. Doch ist dies sehr unwahrscheinlich, denn die Sonate ist in musikalischer wie spieltechnischer Hinsicht alles andere als eine „*leichte Sonate*“. Höchste kompositorische Kunst dokumentieren die Verbindung von Sonatensatz- beziehungsweise Rondoform und kanonisch-kontrapunktischer Stimmführung in den Ecksätzen wie auch die melodische und harmonische Gestaltung des *Adagios*, dessen Mittelteil in die von Mozart selten, dann aber stets mit größter Expressivität verwendete Tonart fis-Moll führt.

Die **B-Dur-Sonate KV 570** präsentiert sich als eine Komposition von bemerkenswerter Schönheit und Genialität. Der Kopfsatz klingt in manchen Aspekten, nicht zuletzt in seiner häufigen polyphonen Stimmführung, an das wenige Mo-

MO 26.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #13

nate später entstandene Schwesternwerk KV 576 an. Sowohl das verinnerlicht-zarte *Adagio* als auch das abschließende *Allegretto* sind in Rondoform angelegt. Während ersteres verschiedentlich Bläserklänge zu evozieren scheint, werden im Finalsatz kontrapunktische Gelehrsamkeit und volkstümliche Melodik in unvergleichlicher Weise miteinander kombiniert.

Alexander Odefey

EISENSTÄDTER WALTER-FLÜGEL

Dieser Hammerflügel ist dem originalen Walter-Flügel nachgebaut, welcher sich im Besitz des Burgenländischen Landesmuseums in Eisenstadt befindet. Der Eisenstädter Walter-Flügel ist das selbe Modell wie der Mozart-Flügel, der im Mozart-Wohnhaus in Salzburg zu sehen ist, allerdings befinden sich beide Instrumente nicht mehr im ursprünglichen Zustand. Es wurden u. a. die Klaviaturen und Mechaniken umgebaut, wahrscheinlich modernisiert – der Salzburger Mozart-Flügel vermutlich sogar von Anton Walter selbst. Der Originalzustand der Klaviaturmechaniken der beiden Instrumente ist heute nicht mehr bekannt, die Klangkörper hingegen sind im Wesentlichen unverändert. Die Baupläne des Instruments lehnen sich an die der Originale an, es wurden jedoch mehrere Änderungen vorgenommen, die durch spätere Instrumente von Walter inspiriert sind: Zum Beispiel finden sich hier zwei Kniehebel, beim Originalinstrument jedoch ist nur die Dämpfung durch einen Kniehebel zu betätigen,

der Moderatorzug wird durch einen Handknopf ein- und ausgeschaltet. Der Tonumfang der Originale, fünf Oktaven und ein Ton, ist hier im Diskant um zwei Töne erweitert.

The piano is based on the original instrument by Anton Walter which today is housed in the *Burgenländisches Landesmuseum* in Eisenstadt. This Walter piano and the Mozart instrument, which is part of the exhibition in the Mozart Residence in Salzburg, are clearly built to the same plan. The actions of both instruments have, however, since been replaced, in the case of the Mozart piano most probably by Walter himself. Interesting traces of the original actions remain but are insufficient to provide any insight into their original design. The construction of the case and resonating parts remain largely unaltered. Although the building plan of Brown's instrument closely resembles that of the original, several deliberate departures have been made, most of which were influenced by Walter's later instruments. For example, both the damper-lifter and the moderator actions are operated by knee-levers, whereas the original instruments had knee-levers only for lifting the dampers, and the moderator was operated by a hand-stop. The compass, originally five octaves and one note, has been extended by two notes in the treble.

Robert Brown

For English programme notes please refer to the article by John Irving on pages 133–134

CAMERATA SALZBURG
DIRIGENT JURAJ VALČUHA
PIOTR ANDERSZEWSKI KLAVIER

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Symphonie Nr. 3 D-Dur D 200
(Komponiert 1815)

Adagio maestoso – Allegro con brio
Allegretto
Menuetto. Vivace – Trio
Presto vivace

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert G-Dur für Klavier und Orchester KV 453
(Datiert: Wien, 12. April 1784)

Allegro
Andante
Allegretto – Finale. Presto

Kadenzen von Mozart

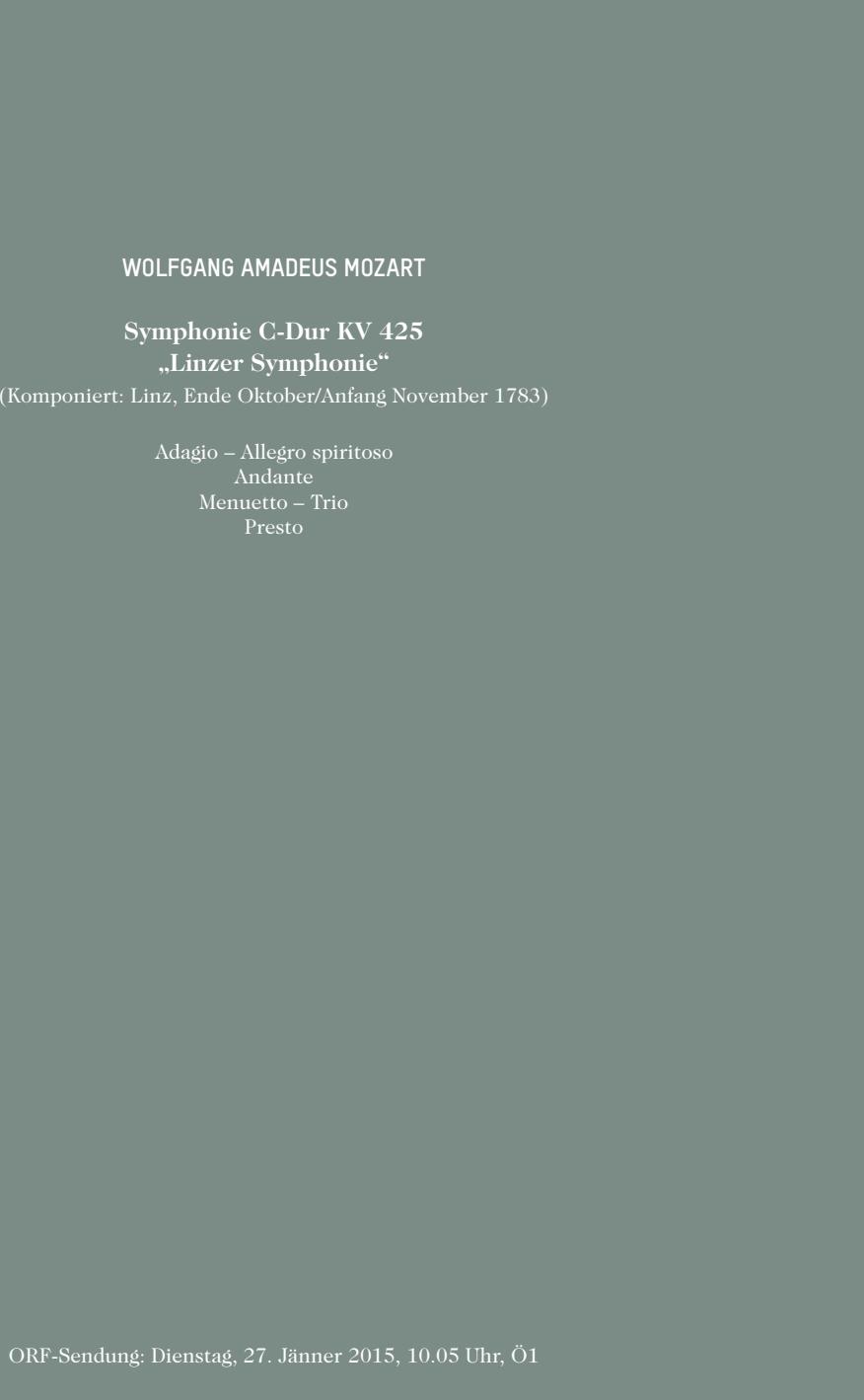
Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie C-Dur KV 425
„Linzer Symphonie“

(Komponiert: Linz, Ende Oktober/Anfang November 1783)

Adagio – Allegro spiritoso
Andante
Menuetto – Trio
Presto



Franz Schubert. Symphonie Nr. 3 D-Dur D 200. Erste Seite der autographen Partitur.
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde

FRANZ SCHUBERT

An den frühen Symphonien Franz Schuberts schieden sich lange Zeit die Geister. Johannes Brahms, der die Werke in der alten Schubert-Gesamtausgabe herausgab, wollte sie eigentlich „nicht veröffentlicht, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften [...] zugänglich gemacht“ sehen. Sein Freund und Schützling Antonín Dvořák hingegen pries hellsichtig den „Charakter der Melodien“, die Kühnheit mancher „harmoni-

schen Progression“ und die „vielen exquisiten Details der Orchestrierung“, in denen er Schuberts Individualität erkannte. Heute neigen wir dazu, Brahms der übertriebenen Pietät zu bezichtigen und Dvořák beizupflichten – obschon sich nicht leugnen lässt, dass der Symphoniker Schubert noch heute maßgeblich durch seine beiden Hauptwerke, die *Unvollendete* und die *Große C-Dur-Symphonie*, repräsentiert wird.

Die vorangehenden sechs Symphonien waren Gattungs- und Selbsterkundungen eines

noch nicht zwanzigjährigen Komponisten, der freilich – das wird oft übersehen – bis 1817 bereits einige seiner nachmals berühmtesten Lieder geschaffen hatte, darunter *Gretchen am Spinnrade* und den *Erlkönig*. Im selben Jahr wie der *Erlkönig*, 1815, entsteht auch die **Symphonie Nr. 3 D-Dur D 200**. Schubert beginnt mit der Arbeit am 24. Mai, nur zwei Monate, nachdem er seine zweite Symphonie vollendet hatte. Schon nach 65 Takten muss er die Arbeit unterbrechen, weil ihm vermutlich das Notenpapier ausgegangen ist. Erst am 11. Juni setzt er die Komposition fort und beendet das Stück am 19. Juli. Da er parallel dazu noch weitere Werke schreibt, beispielsweise die *Hymne an den Unendlichen* für Vokalquartett und Lieder wie *Der Abend* und *Geist der Liebe*, beläuft sich die Kompositionsszeit für die insgesamt 56 Notenblätter umfassende Partitur auf lediglich neun Tage.

Erstmals aufgeführt wird das Werk wahrscheinlich noch im gleichen Jahr von einem Wiener Liebhaberorchester, geleitet von dem Geiger Josef Prohaska. Der junge Schubert spielt in dem Ensemble die Bratsche. Die offizielle Uraufführung findet jedoch erst postum am 19. Februar 1881 in London statt, auf Initiative des Musikologen George Grove, der die Wiederentdeckung der frühen Schubert-Symphonien maßgeblich vorangetrieben hat. Grove hatte erkannt, dass diese Werke eben doch weit mehr sind als gut gemachte Kopien klassischer Vorbilder wie Haydn, Mozart und Beethoven. Ihren Reiz machen gerade die Abweichungen von den Modellen aus, etwa wenn Schubert in der *Dritten* die von Haydn übernommene lang-

same Einleitung zum Kopfsatz vollständig – und damals noch völlig regelwidrig – in die Reprise einbezieht: ein Verfahren, das erst bei Gustav Mahler Schule machen sollte. Nicht weniger weitblickend erscheint Schuberts Idee, dem Finalsatz den ungewöhnlichen Tanz-Charakter einer Tarantella im 6/8-Takt zu geben, deren furioser Tonfall obendrein von Gioacchino Rossini inspiriert scheint. Erst achtzehn Jahre später wird wieder ein namhafter Komponist eine ähnlich stark folkloristisch getönte Tanzform an den Schluss einer Symphonie stellen, nämlich Mendelssohn mit dem Saltarello-Finale seiner *Italienischen*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Man müsse Mozart zum „größten Klavierspieler seiner Zeit erheben“, heißt es, zeittypisch gewunden, in der *Lebensbeschreibung des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart*, der ersten Biographie des Komponisten, die Franz Xaver Niemetschek 1798 publizierte. Dieser schwärmt darin von der „*Feinheit und Delikatesse*“, dem „*redendsten Ausdruck*“ und der „*Gedankenfülle*“, die das Klavierspiel des Genies ausgezeichnet hätten. Kein Wunder, dass Mozart in seinen ersten Wiener Jahren nach 1781 sowohl als privater Klavierlehrer wie auch als Solist überaus gefragt war. Der „*ganze vormittag ist den scolaren gewidmet. – und abends hab ich fast alle tage [öffentliche] zu spielen*“, berichtet er stolz seinem Vater. Für die von ihm veranstalteten „*Akademien*“, eine Vorform des bürgerlichen Symphoniekonzertes, schrieb Mozart viele seiner berühm-

testen Werke, nicht zuletzt die Mehrzahl seiner Klavierkonzerte.

Lange Zeit glaubte man, das **Klavierkonzert G-Dur KV 453**, datiert auf den 12. April 1784, zähle zu den wenigen Ausnahmen, da Mozart hier einem anderen Pianisten, genauer: einer Pianistin den Vortritt gelassen habe. Die Ehre der ersten Aufführung sei seiner Meisterschülerin Barbara Ployer (1765–1811) zugekommen, deren virtuoses Können Mozart mit dem anspruchsvollen Solopart buchstäblich ins rechte Licht rücken wollte. Immerhin hatte er für sie bereits das zwei Monate zuvor vollendete Es-Dur-Konzert KV 449 geschaffen. Die Pianistin, wie ihr Lehrer offenbar ein „Star“ des damaligen Musiklebens, brachte das G-Dur-Konzert tatsächlich am 13. Juni des Jahres in Döbling zur Aufführung – im Rahmen einer Akademie, zu der Mozart eigens den Kollegen Giovanni Paisiello eingeladen hatte. Neben dem Quintett für Klavier und Bläser KV 452 spielte Mozart selbst, zusammen mit Ployer, die Sonate für zwei Klaviere KV 448. Inzwischen nimmt die Forschung indes Anstoß an der für Mozarts Gepflogenheit unüblich langen Zeitspanne zwischen der Fertigstellung und Uraufführung des G-Dur-Konzertes. Glaubwürdiger erscheint, dass Mozart das Konzert bereits sechs Wochen zuvor eigenhändig aus der Taufe hob, und zwar bei jener Aufsehen erregenden Akademie, die er am 29. April 1784 in Anwesenheit des Kaisers im Kärntnerthortheater veranstaltete.

Der Mozart-Biograph Alfred Einstein hat über das G-Dur-Konzert den treffenden Satz geschrieben: „*In freundlicher Tonart steckt es*

voll geheimen Lächelns und geheimer Trauer“. Einstein bezog sich dabei in erster Linie auf die außergewöhnlich kühne Harmonik, mit der Mozart die heiter-gelöste Grundstimmung des Werkes immer wieder unterläuft. Überraschende Mollklänge, herbe Dissonanzen und Trugschlüsse wirken wie Schatten, die sich unvermittelt auf die sonnige Musik legen, aber genauso rasch wieder verschwinden. Mit ihrer Freiheit im Umgang mit den Gesetzen der klassischen Harmonielehre dringt die Musik wiederholt in Ausdrucksbereiche vor, die man erst wieder beim späten Schubert hören wird. So findet sich in der ungewöhnlich breit ausgearbeiteten Durchführung des Kopfsatzes eine Passage, die innerhalb von nur zwanzig Takten über ein Dutzend verschiedene Tonarten berührt! Der zweite Satz, ein *Andante* in C-Dur, ist als eine fast gebetsartig verinnerlichte Wechselrede zwischen Orchester und Solopart angelegt. Sakral wirkende Anklänge an das „*Et incarnatus est*“ aus der c-Moll-Messe KV 427 unterstreichen den für ein Solokonzert jener Zeit auffällig ernsten, getragenen Charakter. Trotzdem führt Mozart sein Spiel mit harmonischen Überraschungen und trugvollen Wendungen fort – so konsequent, dass sich in diesem kompositorisch dichten und dennoch wie improvisiert anmutenden Satz kaum notengetreue Wiederholungen finden. Das Prinzip der Abwandlung beherrscht auch den *Allegretto-Schluss-Satz*, der wie das Finale des späteren c-Moll-Konzertes ein phantasievoller Variationssatz ist. Variiert wird dabei ein ungewöhnlich ausgelassenes Gassenhauer-Thema, das auf die volksnahe G-Dur-Welt des Vo-



Döbling, Blick zum Kahlenberg. Foto um 1930. Am 13. Juni 1784 fand bei Herrn von Poyer eine private Akademie statt, bei der seine Nichte Barbara das Klavierkonzert G-Dur KV 453 zur Aufführung brachte.

Berlin, akg-images

gelhändlers Papagäno vorausweist. Mozart hat das Thema übrigens wirklich einem gefiederten Hausgenossen beigebracht: seinem Vogel „*Stahrl*“, der allerdings stets die sechste Note, den Grundton G, durch ein tonartfremdes Gis ersetzt habe. Mozart, der seine anarchische Lust an ‚falscher‘ Musik drei Jahre später demonstrativ im *Musikalischen Spaß* KV 522 ausleben sollte, notierte hingerissen: „*Das war schön!*“

Im Herbst 1783 unternahm das frischverheiratete Ehepaar Mozart eine Reise nach Salzburg, damit Constanze Vater, Schwester und Freunde ihres Mannes kennenlernen konnte. Leopold Mozart zeigte sich jedoch abweisend und bereitete den Vermählten einen frostigen Empfang, was auf lange Zeit für Verstimmungen innerhalb der Familie sorgen sollte. Froh, Salzburg rasch wieder verlassen zu können, machte das Paar auf der Rückreise nach Wien in Linz Station und wurde dort von Johann Joseph Anton Graf Thun-Hohenstein, einem Gönner Mozarts, beherbergt. Als Gegenleistung bat sich der Graf aus, dass Mozart ein Konzert in Linz geben möge. Die Frage nach dem Programm löste Mozart mit dem ihm eigenen Pragmatismus: „*Dienstag als den 4:ten Novembr [1783] werde ich hier im theater academie geben*“, schreibt er dem Vater am 31. Oktober; „*und weil ich keine einzige Symphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen, welche bis dahin fertig seyn muß*“. Tatsächlich standen ihm, so haben Biographen errechnet, im besten Fall fünf ganze Tage für die Fertigstellung

und Einstudierung des Werkes zur Verfügung, denn die Uraufführung fand bereits, wie geplant, am 4. November im Linzer Theater statt. Dass die Eile der Niederschrift die neue Symphonie in Mozarts Augen keineswegs zum Gelegenheitswerk degradierte, zeigt der Umstand, dass er das Notenmaterial von Linz nach Wien mitnahm, wo es nachweislich zu einer weiteren Aufführung im Rahmen der von ihm veranstalteten Akademie im Wiener Burgtheater am 1. April 1784 kam.

Angesichts des Zeitdruckes ist es dennoch erstaunlich, dass Mozart nicht nur ein Werk von fast halbstündiger Dauer schuf, sondern in diesem auch noch formale und kompositorische Experimente unternahm. So ist die **Symphonie C-Dur KV 425**, die nach dem Ort ihrer Entstehung früh den Beinamen „*Linzer*“ erhielt, Mozarts erster Beitrag zur Gattung mit einer langsamen Einleitung. Zwar hatte er diesen Kunstgriff zuvor bereits bei einigen Serenaden erprobt (etwa KV 203 und 320), in diesem Fall ist aber, wie bei Schuberts *Dritter*, von einer bewussten Orientierung an Haydn auszugehen, der die Introduktion vor dem eigentlichen Sonatenhauptsatz zu einem gewichtigen eigenständigen Formteil ausgebaut hatte, beispielsweise in seiner D-Dur-Symphonie von 1782 (Hob. I:75). Nicht zufällig notierte sich Mozart die charakteristischen Anfänge dreier Haydn-Symphonien auf einem Skizzenblatt (KV 387d), darunter jenen der D-Dur-Symphonie.

Mozarts lässt die Einleitung zur *Linzer* mit einer straff punktierten Fanfare im Unisono anheben – ein Anfang, den Alfred Einstein

mit Recht „heroisch“ genannt hat. Erstaunlich ist der harmonische Reichtum der folgenden, gleichsam suchenden Takte, die erst über weit entfernte Zwischenstufen und eine Entrückung ins Moll einen kurzen Ruhepunkt auf der Dominante G-Dur erreichen, bevor der Hauptsatz in klarem C-Dur einsetzt. Allerdings ist auch dieser Beginn insofern ungewöhnlich, als er nichts Strahlendes oder gar Affirmatives an sich hat; vielmehr führt Mozart dem Hörer die Entwicklung des Themenmaterials buchstäblich „*in statu nascendi*“ vor. Erst später sorgen die nach Art eines Mottos mehrfach wiederkehrenden Akkordwechsel zwischen der Tonika (C-Dur) und der Subdominante (F-Dur) für eine harmonische Bekräftigung. Wohl ebenfalls dem Vorbild Haydns geschuldet ist die auffällig dichte motivische Arbeit innerhalb des gesamten Satzes, ja, der ganzen Symphonie. Bei genauerer Analyse lassen sich allein im Kopfsatz sechs untereinander verwandte Motivgruppen isolieren, die in geistreicher Manier abgewandelt, aufeinander bezogen und immer wieder neu kombiniert werden. Nach dem festlich-pompösen Ausklang des Kopfsatzes schlägt das folgende *Andante* in F-Dur eher lyrisch-kantabile und sogar pastorale Töne an. Der Beginn des Hauptthemas verwendet übrigens die gleiche punktierte Siciliano-Figur wie der langsame Mittelsatz des A-Dur-Konzertes. Zwei weitere Punkte erscheinen bemerkenswert: Zum einen weicht die Harmonik immer wieder nach c-Moll, also zur abgedunkelten Variante der Haupttonart C-Dur aus, was der Musik bei aller Klarheit und Leuchtkraft eine nachdenkliche Grundierung verleiht. Andererseits

bringt Mozart auch in diesem langsamem Satz an einigen Stellen die Pauken und Trompeten zum Einsatz, um den getragenen Charakter mit einer zusätzlichen feierlichen Note und verhaltenem Glanz zu versehen. Ungehemmt festlich gibt sich anschließend das dreiteilige *Menuetto* mit seinen Marschrhythmen in den Außenteilen. Das eingeschlossene *Trio* kontrastiert durch die Rücknahme der Besetzung ins Kammermusikalische und die reizvolle Ländler-Melodie in den Violinen, die von Solo-Oboe und -Fagott verdoppelt wird. Das temperamentvolle Finale greift in mehrfacher Hinsicht Stil und Charakter des Kopfsatzes auf. Auch hier befließt sich Mozart einer äußerst konzentrierten und dabei überraschend vielfältigen Arbeit mit seinem originellen Themen- und Motivvorrat. Zentrale Bedeutung kommt dabei der an sich unscheinbaren Wendung der ersten beiden Takte zu, die kurz darauf im Forte zu einer herrischen Geste umgebogen werden und in dieser Form nahezu den gesamten Satzverlauf durchsetzen. Besonders in der Durchführung gewinnt dieses pointierte Motiv eine beherrschende Stellung und wird in variabler Dynamik und in virtuosem Wechsel zwischen den Instrumentengruppen ständig neu beleuchtet. Erst die strahlende Wiederkehr des Hauptthemas in seiner eigentlichen Form beendet dieses Spiel und leitet schließlich zu einer krönenden Coda über, die das Werk buchstäblich „*mit Pauken und Trompeten*“ zu Ende führt.

Christian Wildhagen

FRANZ SCHUBERT

Of Schubert's seven completed symphonies, no fewer than six were written by the time the composer was twenty. The First and Second may well have been composed for his college orchestra, but the next three were probably intended for the small semi-professional band which had grown from the Schubert family's own private string quartet rehearsals. Unsurprisingly, they show the influence of the symphonies in the orchestra's repertoire, among which works by Haydn and Mozart were especially cherished. Schubert's **Third Symphony in D major, D 200**, was written in the late spring and early summer of 1815, and displays its Haydn-esque credentials in its structural layout, its handling of melodic material and its predominantly good humour, occasionally shaded by touches of deeper emotion.

The spirit of Haydn is particularly strong in the first movement's slow introduction, grand and proud at first but subsequently subsiding to the minor. When the main body of the movement follows, it is a mixture of Rossini-like woodwind doodles, and boldly striding string figures featuring the upward-rushing scales first heard in the introduction. Haydn's manner – albeit with some characteristically Schubertian harmonic moves – also shapes the second movement, a gently padding Allegretto. Curiously, and despite its duple metre, this movement is nearer in character to a minuet than the actual minuet which follows, which with its destabilising off-beat accents feels closer to a scherzo. With its wheeling

momentum and rustic central Trio, this is perhaps the most authentically Schubertian (and Viennese) movement in the symphony, though run a close second by the impetuous tarantella-style finale, a good-humoured precursor of similar but more emotionally complex examples found in the last two string quartets.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's arrival in Vienna in 1781 began a new stage in his life in more ways than one. The punishing but rewarding life of a freelance composer and performer enabled him to feel he was making best use of his talents at last; his marriage brought stability to his domestic life; and the teeming professional musical environment of the Imperial capital provided a vital stimulus to his creative powers. The ten years he spent in Vienna saw new levels of richness and emotional depth attained in almost every area of his output, not least the piano concerto, which in seventeen wondrous examples he converted from a form geared primarily towards undemanding entertainment into a convincing medium for the realisation of the most complex emotions.

Among Mozart's Viennese concertos, one of the least well appreciated is the **Concerto in G major, K. 453**. Unlike most of the others it was not written for himself to play, but is one of two that he wrote for his pupil Barbara Ployer, who gave its first performance in June 1784. As a result, perhaps, it is not one of his most virtuosic, but in any case this is a work distinguished more by intimacy than extrovert

DI 27.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #14

brilliance. The first movement begins with a theme that is sweetly gentle, perhaps even coquettish, in nature, after which there follows a typically Mozartian profusion of thematic ideas, some of which will later gain in importance while others decrease. The central development section, however, shuns them all, first for an extended passage in which piano arpeggios stride loosely through a succession of keys, and finally for a striking new minor-key theme from the soloist which, though plaintive at first, somehow manages to lead without a jolt to the main theme's cheerful return. The second movement has a hint of the opera house about it, with the strings' opening phrase and pause seeming like a question. Answered on this first occasion by a warm but wistful woodwind dialogue, it is subsequently restated respectively by piano, flute, and finally strings again, each time to receive a different reply. The exquisite pain of some passages will be familiar to lovers of Mozart's piano sonatas. The finale is a set of variations on a theme whose folk-like character prefigures Mozart's music for Papagno in *The Magic Flute*.

By comparison with the piano concerto, the symphony occupied Mozart less in his Viennese years. In July 1783, however, he and his wife made their first visit since their marriage the previous August to the composer's father and sister in Salzburg. On their return to Vienna in October Mozart and Constanze went by way of Linz, where for just over a month they were guests of the music-loving Count Thun. On 4 November Mozart per-

formed a new symphony there, composed expressly for the purpose in just five days.

This **Symphony in C major, K. 425, 'Linz'**, has been described as Mozart's most Haydn-esque symphony, but while features such as the slow introduction signal the older composer's influence, it is the work's breadth and confident compositional grip that make it the first to put Mozart in Haydn's league as a symphonist. The introduction is an elaborate gateway to the main part of the first movement, which after a measured opening has an overall feeling of headlong energy kept in check by frequent surprise turns, like contrasting shafts of light. Haydn-esque resourcefulness can be seen in the way Mozart uses the snaking violin line which closes the first section as the main substance of the central development. The second movement is a lyrical and lilting Andante, but one which acquires a sombre edge through one quiet Mozartian innovation – the stealthy inclusion of parts for trumpets and drums, in those days normally silent in a slow movement – and one conspicuous Mozartian inspiration in the form of a sinister episode led off by the padding solo bassoon. After this the Menuetto is straightforward in style, though not without its subtleties, among them a delicious passage in the central Trio in which oboe and bassoon briefly play in canon. The finale is bubblingly unstoppable, notwithstanding some superbly managed moments of repose.

Lindsay Kemp

FESTAKT ZU MOZARTS 259. GEBURTSTAG

Verleihung der Goldenen Mozart-Medaille an

IMITSUO UCHIDA

DOROTHEA RÖSCHMANN SOPRAN

MITSUKO UCHIDA KLAVIER

DORIC STRING QUARTET

ALEX REDINGTON UND JONATHAN STONE VIOLINE
HÉLÈNE CLÉMENT VIOLA, JOHN MYERSCOUGH VIOLONCELLO

FRANZ SCHUBERT 1797-1828

Quartettsatz e-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello D 703

Allegro assai

Doric String Quartet

Begrüßung

Johannes Honsig-Erlenburg

Präsident der Stiftung Mozarteum Salzburg

Grußworte

Landeshauptmann Wilfried Haslauer

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756-1791

Quartett C-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 465

Andante cantabile

Doric String Quartet

Laudatio

Markus Hinterhäuser

FRANZ SCHUBERT

Drei Lieder der Mignon

„Heiß mich nicht reden“ D 877/2

„Nur wer die Sehnsucht kennt“ D 877/4

„So lasst mich scheinen“ D 877/3

Dorothea Röschmann Sopran, Mitsuko Uchida Klavier

Verleihung der Goldenen Mozart-Medaille

JOSEPH HAYDN 1732-1809

Quartett d-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 76/2 – Hob. III:76

Finale. Vivace assai

Doric String Quartet

MITSUKO UCHIDA – PERSÖNLICHE ERINNERUNGEN

Mitsuko Uchida trat 1984 zum ersten Mal in mein Leben. Ihr nordamerikanischer Agent schickte mir eine Kassette mit Soloklaviersmusik von Mozart und bat mich inständig, diese anzuhören, da er überzeugt war, dass ich ihre Art, Musik zu machen, lieben würde. Ich wusste nicht, was mich erwartete. Ich glaube, ich ließ mir Zeit mit dem Anhören, aber als ich endlich dazu kam, war ich sofort von ihrem natürlichen Spiel, seiner Frische und seiner „Richtigkeit“ fasziniert. Da ich zu dieser Zeit für die Programmgestaltung am Canada's National Arts Centre verantwortlich war, engagierte ich sie sofort nach Ottawa für Konzerte mit dem dortigen Orchester, einem feinen Mozart-Ensemble.

Ich ahnte nicht, dass dies der Anfang einer langen beruflichen Beziehung und einer unermesslich wertvollen persönlichen Freundschaft sein würde. Bald wurde ich zum Künstlerischen Geschäftsführer von Seiji Ozawas Boston Symphony Orchestra und Tanglewood Festival ernannt. Dank Ozawa, der Mitsuko schon kannte, traf ich sie persönlich und ich erinnere mich, dass diese erste Begegnung voller Freude und Lachen verlief. Vier Jahre später war ich in Holland als Artist and Repertoire Manager bei Philips Classics. Sie hatte sich schon einen Namen als eine der dynamischsten jungen Künstler des Labels gemacht und so konnten wir unsere Zusammenarbeit in diesem neuen Umfeld nahtlos fortführen.

Mitsuko Uchidas Biographie ist gut bekannt. Sie wurde in Japan als Tochter eines

japanischen Diplomaten geboren, der als Botschafter seines Landes nach Wien berufen wurde, als sie 12 Jahre alt war. Es ist jedoch weniger bekannt, dass ihr Vater als fachkundiger Germanist während des Zweiten Weltkriegs einen Posten an der japanischen Botschaft in Berlin bekam und später von den Amerikanern interniert wurde. Die Amerikaner waren aber bald von dem jungen Diplomaten beeindruckt und er wurde als Sachverständiger beim Kriegsverbrechergericht eingesetzt, als er schließlich in seine Heimat zurückkehrte. Laut Mitsuko sprach er selten, wenn überhaupt, von seinen Erfahrungen während des Krieges, sie hat jedoch immer den Eindruck erweckt, ihn sowie ihre Mutter hoch geschätzt zu haben. Die Berufung ihres Vaters als Botschafter nach Österreich bewirkte, dass Mitsuko Uchida perfekt Deutsch lernte und an der Wiener Musikhochschule in der Klasse von Richard Hauser von der Wiener Musikkultur geprägt wurde.

Als ihre Eltern nach Bonn zogen und später nach Japan zurückkehrten, blieb sie in Wien, um ihre Ausbildung abzuschließen und erste Schritte in Richtung Konzertkarriere zu setzen.

Anfang der 1970er-Jahre zog sie nach London, wo sie seither ihre Wahlheimat gefunden hat. Sie gesteht selbst, dass sie sowohl die japanische als auch die Wiener Tradition als etwas förmlich und manchmal sogar als hemmend empfand. London, mit seinem offenen und kosmopolitischen Flair, seiner liberalen Atmosphäre und der großzügigen Akzeptanz der exzentrischen Geister, scheint für sie das perfekte Ambiente zu bieten. Seit dem Tod ihrer Eltern reist sie weniger oft nach

Japan, obwohl das japanische Publikum sie vergöttert.

Ihre Laufbahn ist interessant. Obwohl sie 1969 den Beethoven-Wettbewerb in Wien gewann sowie zweite Preise bei den Internationalen Chopin-Wettbewerben in Warschau 1970 und Leeds 1975, blühte ihre Karriere erst ab Mitte der 1980er-Jahre auf. Ihr Erfolg begann nach einer Reihe von allgemein gefeierten Klavierabenden mit Solowerken Mozarts in der Londoner Wigmore Hall.

Im Publikum dieser Konzerte saß Erik Smith, der damalige Artist and Repertoire Manager bei Philips Classics, der als wahrer Prototyp eines feinen britischen Gentleman und Intellektuellen angesehen werden kann. Er war als Sohn des deutschen Dirigenten Hans Schmidt-Isserstedt in den späten 1930er-Jahren mit seiner jüdischen Mutter und seinem Bruder nach Großbritannien gekommen und galt als bekannter und engagierter Mozart-Spezialist und Initiator der *Gesamten Mozart-Edition* bei Philips Classics, die 1991 in Zusammenarbeit mit der Stiftung Mozarteum Salzburg publiziert wurde. Smith war von Mitsukos Spiel begeistert und sie bekam sofort einen langfristigen Exklusivvertrag bei Philips. Die ursprüngliche Idee war, Schuberts Klaviersonaten aufzunehmen. Doch das Theaterstück und der Film *Amadeus* machten Furore und weckten ein unglaubliches Interesse an Mozart. Ihr Mozart-Zyklus in London und Tokio war so erfolgreich, dass man sich entschloss, stattdessen Mozarts Klaviersolomusik und seine Klavierkonzerte aufzunehmen. Diese Wahl stellte sich als Geistesblitz heraus. Die Solo-

klaviermusik ist fester Bestandteil der Mozart-Gesamtaufnahme und Mitsukos Interpretation wurde weltweit bekannt und geschätzt.

Zweifellos half dieser Mozart-Schwerpunkt Mitsuko, Anerkennung und Beachtung zu finden und sich in diesem konkurrenzstarken Umfeld durchzusetzen. Es war auch die Zeit, in der die Neuartigkeit von CDs und ihre Popularität geradezu beispielloses Interesse und Begeisterung für klassische Aufnahmen hervorrief, sodass die Unterstützung einer der größten Schallplattenfirmen, die weltweit Präsenz zeigte, sicher dazu beitrug, Uchidas Name in der ganzen Welt bekannt zu machen. Aber Mitsukos Aufstieg war sicher kein Zufall, er beruhte weder auf dem Medienrummel, noch auf dem Marketing einer Plattenfirma. Er war die Frucht einer sorgfältigen und gründlichen Vorbereitung auf technischem wie auf intellektuellem Gebiet. Als Künstlerin genügt es ihr nicht, bloß Noten zu lernen, sondern sie studiert das Leben des Komponisten gründlich. Mitsuko Uchida hat einen ganz persönlichen Musikstil, aber sie findet ihren eigenen Zugang zur Interpretation auch durch Anhören älterer Aufnahmen von Künstlern wie Fritz Busch, Wilhelm Furtwängler oder anderen.

Ihre Karriere begann erst in ihrer dritten Lebensdekade wirklich aufzublühen. Um diese Zeit war sie wohl nicht nur vom musikalischen Standpunkt her, sondern auch durch die „Schule des Lebens“ darauf vorbereitet. Sie beobachtet mit Bestürzung den Trend, sehr junge Künstler auf den internationalen Markt zu bringen, sie warnt und ermahnt sie, sich Zeit zu lassen und ihre Kraft zu erproben, als Mensch

zu wachsen und die gewaltige Verantwortung des Interpreten gegenüber dem Komponisten zu verstehen. Sie ist Mitglied des Stiftungsrates des Borletti-Buitoni Trusts, der junge Musiker unterstützt und finanziell fördert. Die Liste der Stipendiaten liest sich wie ein „Who's Who“ der hoffnungsvollsten Nachwuchskünstler: Veronika Eberle und Marie-Elisabeth Hocker, die mit Mitsuko am Freitag, 30. Jänner 2015 im Großen Saal der Stiftung Mozarteum spielen werden, sind beide angesehene Begünstigte dieses Trusts.

Wodurch unterscheidet sich Uchida von anderen Künstlern? Zweifellos haben ihre internationale Erziehung und das stabile Familienleben ihre ausgewogene und überaus sympathische Persönlichkeit geprägt, mit einem breiten Spektrum von manchmal überraschenden Interessen. Ihre Selbstbeherrschung ist perfekt, sie kontrolliert die meisten Aspekte ihres wohlgeplanten und geordneten Lebens. Sie strebt nach der höchsten Qualität auf allen Gebieten ihrer künstlerischen Laufbahn, sucht sich die besten Klaviere, die feinsten Klavierstimmer, die Säle mit der besten Akustik und das anspruchsvollste Publikum aus.

Das ist zwar sicher sehr subjektiv, aber was mich am meisten reizt und berührt in Mitsukos Spiel ist ihre absolute technische Meisterschaft, ihre Musikalität und Empfindungsstärke, ihre außergewöhnliche dynamische Palette und das Gefühl, dass sie die Werke vollkommen beherrscht – ein Markenzeichen wirklich großer Musiker. Ich habe immer den Eindruck, dass ich auf einer besonderen Reise mitgenommen werde und dass ich einen ein-

maligen Einblick in die Gedanken und in das Herz des Komponisten bekomme. Sie zählt zu den wenigen Pianisten, die mit einem Mozart-Adagio wirklich verzücken und mit jeder einzelnen Note fesseln können.

Obwohl Mozart als Schlüsselkomponist für ihre ganze Karriere gilt und die Medien sie gerne als „Hohepriesterin Mozarts“ oder ähnlich bezeichnen, ist ihr Repertoire mit Beethoven, Schubert, Schumann, Berg, Schönberg, Webern sowie Pierre Boulez oder Harrison Birtwistle als zeitgenössische Komponisten breit gefächert.

Anders als die meisten Künstler mit internationaler Karriere auf höchstem Niveau beschränkt sich Mitsukos Konzertplan auf ungefähr 50 oder 60 Auftritte im Jahr (nicht einmal die Hälfte derer der meisten Kollegen). Das übt sicher einen förderlichen Einfluss auf die Qualität und die Frische ihrer Darbietungen aus. Die akribische Vorbereitung ihrer Konzerte und Aufnahmen misst sich in Jahren, nicht in Wochen oder Monaten. Diese Fokussierung auf Vorbereitungszeit und Proben beeinflusst auch die Wahl ihrer Musikpartner. Sie hat beispielsweise auf eine mögliche Zusammenarbeit mit anderen großen Namen der Musik oft verzichtet, weil deren gedrängte Kalender keine ausreichenden Probezeiten ermöglichen. Sie arbeitet besonders gerne mit jungen Künstlern und hat viele von ihnen beim berühmten Marlboro Chamber Music Festival in Vermont, USA, kennengelernt und unterrichtet. Uchida hat vor mehr als 20 Jahren bei diesem vom berühmten Pianisten Rudolf Serkin gegründeten Festival mitgewirkt und ist jetzt dessen künstlerische Leiterin. Als großes Bei-

spiel der aus diesem Festival entstandenen reichen musikalischen Partnerschaften gilt ihre Zusammenarbeit mit Mark Steinberg, dem amerikanischen ersten Geiger des Brentano String Quartets, mit dem sie viele Sonaten für Klavier und Violine von Mozart aufgeführt und aufgenommen hat.

Um ihr Musizieren zu vertiefen und zu perfektionieren unterhält Mitsuko Uchida eine nahe und intensive Beziehung zu einer relativ geringen Zahl von Dirigenten. Früher arbeitete sie sehr eng mit dem britischen Dirigenten Jeffrey Tate zusammen, mit dem sie alle Mozart-Konzerte aufgenommen hat. Tate war damals nicht nur Musikerkollege, sondern auch Freund und Seelenverwandter, mit dem sie eine Vorliebe für Kunst und Kultur teilte. Später pflegte sie eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit Kurt Sanderling, dem großen deutschen Maestro, der lange Zeit in Leningrad als zweiter Chefdirigent der Leningrader Philharmoniker (mit Jewgeni Mrawinski) tätig war. Sie spielten zusammen alle Klavierkonzerte Beethovens ein, nachdem sie viele Jahre miteinander und mit verschiedenen Orchestern gearbeitet hatten. Eine ähnliche enge Beziehung pflegte sie auch mit Sir Colin Davis bis zu seinem Tod 2013.

Sir Colin war einer der wenigen Dirigenten, der in den letzten Jahren mit Mitsuko Mozarts Klavierkonzerte aufgeführt hat, obwohl sie nun diese Werke lieber selbst vom Klavier aus, ohne Dirigenten, leitet. Im Laufe der letzten zehn Jahre hat Mitsuko viele dieser Werke mit dem Cleveland Orchestra, zu dem sie sich besonders hingezogen fühlt, ge-

spielt. Mitsuko fühlt sich frei, wenn sie diese Werke ohne Dirigenten mit diesem virtuosen Ensemble aufführt – es ist echte Kammermusik. Mitsuko liebt dieses Orchester mit seinem innigen Sinn für das Ensemblespiel, seine perfekte Intonation – nicht nur bei den Streichern, sondern auch bei den Holzbläsern, die eine so markante und exponierte Rolle in dieser Musik einnehmen. Im Cleveland Orchestra hat sie einen nahezu perfekten musikalischen Partner gefunden.

Natürlich arbeitet Mitsuko Uchida mit den meisten großen Orchestern und Dirigenten der Welt. In letzter Zeit hat sich eine sehr enge Beziehung mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern entwickelt sowie mit den Wiener Philharmonikern, die sie als ‚einheimische‘ Künstlerin betrachten.

Einer der großen Erfolge in Mitsukos Diskographie ist eine Aufnahme der Etüden von Debussy aus dem Jahr 1990, die mit vielen Preisen ausgezeichnet wurde. Ich erinnere mich, sie damals gefragt zu haben, ob sie auch die Préludes dieses Komponisten aufnehmen würde; aber sie schaute mich mit einem breiten Lächeln an und sagte, dass diese Musik zu ‚leicht‘ für sie wäre. Ich war verblüfft, aber ich glaube, sie meinte damit, dass die Tonsprache Debussys mehr eine wunderschöne, feine, nuancierte Tonmalerei als den tiefsten Ausdruck der Komponistenseele darstellt.

Zwischen 1997 und 2002 erfüllte sich Mitsukos Traum, Schuberts Meisterwerke für Klavier mit dem Produzenten Erik Smith aufzunehmen. Das Projekt wurde 2002 abgeschlossen und der Ort der Aufnahmen war

sehr inspirierend für beide Protagonisten: der Musikverein in Wien – mit seiner warmen Akustik und seiner reichen historischen Atmosphäre und Tradition. Mit den letzten fünf Sonaten Beethovens und einer Auswahl von Werken Schumanns zeigen diese Aufnahmen eine große Künstlerin am Zenit ihrer Meisterschaft, ihre brennende Intensität und Leidenschaft. Die Schubert-Sammlung ist Smith gewidmet, der kurze Zeit danach starb.

Uchidas Interesse für die Wiener Musik erstreckt sich bis zum 20. Jahrhundert. Sie hat verschiedene Meisterwerke der Zweiten Wiener Schule interpretiert und aufgenommen, inklusive Schönbergs Klavierkonzert (mit Pierre Boulez und dem Cleveland Orchestra), Alban Bergs Kammerkonzert (mit Christian Tetzlaff) sowie Solowerke dieses Komponisten und Anton Webers. Nachdem ich sie im Konzertsaal als Interpretin dieser Musik gehört habe, glaube ich, dass sie, mehr als andere Pianisten, diese als natürliche Entwicklung der Tonsprache früherer Jahrhunderte betrachtet. Das Ergebnis ist zutiefst musikalisch und emotional.

Mitsuko Uchida teilt sich gerne in der Sprache der Musik mit, aber sie hat auch eine unglaubliche Gabe, über Musik ganz natürlich und direkt zu sprechen. In den 1990er-Jahren hat sie eine Serie von Fernsehproduktionen für einen deutschen Sender gemacht, obwohl sie sich normalerweise vor der Kamera eher schüchtern zeigt. Sie ist schonungslos ehrlich, sehr direkt und kann ziemlich kritisch gegenüber Leuten sein, die sie als faul, oberflächlich oder unaufrechtig betrachtet. Ihre kultivierte, exklusive und manchmal unver-

blümte Betrachtung der Musik und der Musiker, Japans und der Japaner, ihre Liebe zu Venedig, zum Teekochen, Teetrinken oder zum Genuss von Qualitätsweinen würden wunderbare Fernsehsendungen ergeben und ich hoffe wirklich, dass sie einmal von einem Produzenten in ein Filmstudio gelockt wird.

Was sind die nächsten Pläne von Mitsuko Uchida? Da sie nun die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg bekommt, können wir auf ihre wunderbare Karriere zurückblicken und ihr unseren innigsten Dank für ihre brillanten Mozart-Interpretationen ausdrücken sowie für alle anderen Leistungen und Aufnahmen, die sie uns geschenkt hat. Aber sie ist eine Frau, die immer nach vorne blickt und macht bereits Pläne für eine fernere Zukunft. Ein Blick auf ihre reiche Diskographie verrät jedoch das Fehlen eines großen Komponisten: Johann Sebastian Bach. Obwohl sie schon viel Bach interpretiert hat, hat sie noch kein einziges Stück von ihm aufgenommen; ihre Schallplattenfirma bittet sie seit mehr als zwei Jahrzehnten inständig darum. Ich glaube, dass sie nur auf den richtigen Zeitpunkt wartet. 2018 wird Mitsuko ihren 70. Geburtstag feiern. Vielleicht, wenn wir Glück haben, wird sie dann spüren, dass sie endlich so weit ist, Bachs große Meisterwerke für Klavier zu ihrem grandiosen, schon aufgenommenen Erbe hinzuzufügen.

Costa Pilavachi

Deutsche Übersetzung des englischen Originabeitrages:
Geneviève Geffray

MITSUKO UCHIDA – A PERSONAL RECOLLECTION

Mitsuko Uchida first burst into my life in 1984. Her North American agent sent me a tape of Mozart's music for solo piano, imploring me to listen, convinced that I was going to love her music-making. I had no idea what to expect. I think I took my time to listen but when I finally did, I was instantly captivated by the naturalness of the playing, the freshness, the 'rightness' of it. As I was responsible for the music programming at Canada's National Arts Centre at the time, I immediately extended an invitation for her to visit Ottawa for future concerts with the resident orchestra, a fine Mozart ensemble.

Little did I know that this would be the beginning of a long professional relationship and a personal friendship which I value immensely. Soon afterwards I became the artistic administrator of Seiji Ozawa's Boston Symphony Orchestra and Tanglewood Festival. Thanks to Ozawa, who already knew her, I met Mitsuko in person for the first time, an encounter I remember as full of joy and explosive laughter. In four more years I found myself in the Netherlands, as head of Artist and Repertoire for Philips Classics. Mitsuko was already established as one of the most dynamic younger artists on the label and we were able to seamlessly continue our collaboration in this new environment.

Mitsuko Uchida's biography is relatively well known. Born in Japan, she is the daughter of a Japanese diplomat who was posted to Vienna as ambassador of Japan to Austria

when Mitsuko was 12. What is less well-known about her father is that as an expert German speaker, he was posted to his country's embassy in Berlin throughout the Second World War and was later interned by the Americans. Clearly his American captors were impressed with the young diplomat because he later served as a war crimes judge when he eventually returned to Japan. According to his daughter he seldom, if ever, spoke about his wartime experiences, and Mitsuko has always given the impression that she held her father and indeed her mother in the highest esteem. Ambassador Uchida's Austrian posting gave Mitsuko the opportunity to learn German perfectly and to steep herself in Viennese musical culture under Professor Richard Hauser at the Vienna Academy of Music. She remained in Vienna after her parents were transferred to Bonn and later back to Japan, continuing her studies while taking the first steps towards a concert career.

At the beginning of the 1970s she moved to London which has been her permanent home ever since. By her own admission she found both Japanese and Viennese traditions quite formal and rigid, even somewhat repressive. London, with its more untidy and cosmopolitan flavour, liberal atmosphere and acceptance of eccentric spirits, seems to suit her perfectly. Since her parents passed away she visits Japan less, although the Japanese public adore her and always ask for more of her time.

Her career is an interesting one. Although she won the Beethoven Competition in Vienna in 1969 and second prizes at the International

Mitsuko Uchida
Foto: Richard Avedon

Chopin Competition (Warsaw 1970 and Leeds 1975), her concert career did not really flourish until the mid-1980s. Her success and fame probably began with a series of extremely well-received recitals of Mozart's music for solo piano at London's famed Wigmore Hall.

One person who was drawn to her concerts was the noted record producer Erik Smith, then head of Artist and Repertoire at Philips Classics. Smith, although outwardly the very model of a polished English gentleman and intellectual, was a son of the German conductor Hans Schmidt-Isserstedt and had come to Britain in the late 1930s with his Jewish mother and brother. Smith became a noted and dedicated Mozart expert and was the architect of the Philips Complete Mozart Edition, issued in 1991 with the cooperation of the International Mozarteum Foundation in Salzburg. Smith was captivated by Mitsuko's playing and she was immediately invited to sign a long-term exclusive contract with Philips. The original idea was to record Schubert sonatas. However, the play and film *Amadeus* intervened and suddenly there was a huge interest in Mozart. Her Mozart cycles in London (and later in Tokyo) were extremely successful, and it was subsequently decided to record Mozart's music for solo piano and the concerti instead. This turned out to be an inspired choice. The solo music cycle forms an integral part of the complete Mozart edition and her recordings found a huge audience worldwide.

There is no doubt that this focus on Mozart helped Mitsuko achieve wide recognition and acceptance in the highly competitive concert



circuit. This was also the period when the novelty and popularity of the compact disc fuelled an unprecedented interest and excitement in classical recordings, and the backing and support of a major record company operating globally certainly helped to make the Uchida name famous around the world. But Mitsuko's rise was no accident or fluke and it was certainly not based on record company hype and marketing. Rather, it was created through meticulous and extensive groundwork, both technical and intellectual. She is an artist whose preparation goes way beyond the learning of

scores to thorough study of the composer's life and private letters. Her musical style is her own but there is no doubt that listening to old recordings of artists such as Fritz Busch, Wilhelm Furtwängler and many others have informed her approach to music-making.

Uchida's career truly started flourishing only in her 30s and by then she was prepared, not only musically, but also in the 'school of life'. She looks with dismay at today's trend of launching extremely young artists into the international market, and she advises and admonishes them to take their time and learn their craft, grow as people and understand the enormous responsibility a performer bears to the composer. She is a trustee of the Borletti-Buitoni Trust which supports young artists and financially assists their development. The list of recipients reads like a 'Who's Who' of young excellence: both Veronika Eberle and Marie-Elisabeth Hecker, who are performing with Mitsuko in this hall on Friday, January 30, are distinguished beneficiaries of this trust.

What makes Mitsuko Uchida so special and distinctive an artist? There is no doubt that her international upbringing and solid family life has produced a stable, well-rounded and immensely likeable person with a wide variety of interests, some of them quite surprising. Above all, she knows herself and she seems to be in control of most aspects of her well-planned and ordered life. She strives for the highest possible quality in all areas of her artistic life, seeking out the best pianos, finest tuners, best-sounding halls and most discriminating audiences.

These are very subjective matters but what excites and moves me about Mitsuko's playing is her absolute technical mastery, musical and emotional intensity, her extraordinary dynamic range and the feeling that she is in total control of a work's arc, the sign of a truly great musician. I always have the feeling that I am being taken on a very special voyage and that I am getting a unique insight into the mind and heart of the composer. She is one of the few pianists who can really thrill you with a Mozart adagio and make you hang on every note.

Although Mozart has been a key composer throughout her career and the media like to describe her as the 'high priestess of Mozart' and other similar labels, Mitsuko's repertoire is actually quite broad and includes Beethoven, Schubert, Schumann, Berg, Schoenberg and Webern, Chopin, Debussy and contemporary composers such as Pierre Boulez and Harrison Birtwistle.

Unlike most artists enjoying international careers at the highest level, Mitsuko's concert schedule is limited to about 50 or 60 concerts a year (less than half of most of her colleagues) and this surely has had a beneficial effect on the quality and freshness of her performances. Her preparation for concerts and recordings is fastidious and measured in years, not weeks or months. This focus on preparation and rehearsal has also influenced her choices of musical partners. For example, she has passed on numerous opportunities to collaborate with other classical music celebrities because their busy schedules do not permit adequate rehearsal time. She particularly enjoys working

with young artists, some of whom she has met and coached at the famous Marlboro Chamber Music Festival in Vermont, USA. This is the festival founded by the renowned pianist Rudolf Serkin; Mitsuko Uchida has attended for more than 20 years and she is now the Artistic Director. A great example of the many rich musical partnerships resulting from this festival is the one with Mark Steinberg, the American first violinist of the Brentano String Quartet, with whom Mitsuko performed and recorded several Mozart sonatas for piano and violin.

Another way Mitsuko has found to achieve greater depth in her music-making is through deep and well-developed relationships with a relatively small number of conductors. In earlier days she was closely associated with the British conductor Jeffrey Tate, her recording partner in the complete Mozart concerti. Tate was not only a musical colleague but also a friend and soul-mate with a shared passion for art and culture. Later she developed a very fruitful collaboration with Kurt Sanderling, the great German maestro who had spent a great part of his life in Leningrad as the co-principal conductor (with Yevgeny Mravinsky) of the Leningrad Philharmonic. Together they recorded the complete Beethoven concerto cycle, after many years of working together with a variety of orchestras. She had a similar close relationship with Sir Colin Davis until his death in 2013.

Sir Colin was one of the few conductors who in recent years partnered Mitsuko in Mozart concerti even though she now gener-

ally prefers to direct from the keyboard, without a conductor. Over the past decade Mitsuko has performed many of these works with the Cleveland Orchestra, with whom she has a special, on-going relationship. Several have been released as commercial recordings and there are more to come – at least 10 concerti in total. The freedom Mitsuko feels performing these works without a conductor, especially with this virtuosic ensemble, is true chamber music. Mitsuko adores this orchestra with its innate sense of ensemble and impeccable tuning, not just the strings but also the woodwinds which are so prominent and exposed in this music. Years ago she refused to allow the release of a recording because she felt that the woodwinds of another orchestra were simply not up to par. In Cleveland she has found a near perfect musical partnership.

Of course Mitsuko works with most of the world's great orchestras and conductors, and in recent years she has also developed a close relationship with Sir Simon Rattle and the Berlin Philharmonic, as well as with the Vienna Philharmonic, who regard her as a native daughter.

One of the great successes of Mitsuko's discography is a recording of the Debussy Etudes, released in 1990 and garnering many awards. I remember asking her at the time if she would follow with a recording of the same composer's Preludes but she looked at me with a big smile and said that for her this music was too "easy". I was astounded, but what I believe she meant was that for her, Debussy's sound world is more a question of beautiful,

DI 27.01

15.00 Mozarts Geburtshaus #15

delicate, nuanced musical pictures rather than the deepest expressions of a composer's soul.

Between 1997 and 2002 Mitsuko finally fulfilled her dream to record Schubert's piano masterpieces with producer Erik Smith. The project was completed in 2002 and the location of the recordings was particularly inspirational for both: Vienna's Musikverein, acoustically warm and redolent of history and tradition. These, along with more recent recordings of Beethoven's last five sonatas and selected works by Schumann, are the epitome of a great artist performing at the peak of her powers, searingly intense and hair-raisingly exciting. The Schubert set is dedicated to Smith, who died not long after its release.

Her interest in Viennese music extends to the 20th century, and Mitsuko Uchida has performed and recorded several masterpieces of the Second Viennese School, including the Schoenberg Piano Concerto (with Pierre Boulez and the Cleveland Orchestra), Alban Berg's Chamber Concerto (with Christian Tetzlaff) and solo works by these composers and Anton Webern. Having heard her play this music in the concert hall, I believe that more than any other pianist, Mitsuko makes this music sound like the natural progression of the music of the preceding century and the results are profoundly musical and emotional.

Mitsuko is a great communicator through music but she also possesses an incredible gift of speaking about music in the most natural and even earthy way. In the 1990s she made a series of television programmes for a German network, but in general she is shy of the cam-

era. She is ruthlessly honest and extremely direct and can be quite critical of people she sees as lazy, superficial, or lacking in integrity. Her highly refined, rarified and sometimes outspoken views on music, musicians, Japan and the Japanese, her love of Venice, brewing and serving tea, or drinking vintage wine would make great television, and I sincerely hope she finally meets a director who will coax her into a film studio.

What is next for Mitsuko Uchida? As she receives the Golden Mozart Medal of the Salzburg Mozarteum Foundation we look back at her wonderful career and express our deep gratitude for her brilliant Mozart and all the other music she has performed and recorded. But this is a lady who always looks forward and she is already planning her music-making far into the future. A look at her rich discography reveals the absence of one great composer: Johann Sebastian Bach. Although she has performed several Bach pieces nothing has yet been recorded, despite her record company's entreaties over more than two decades. But I have a feeling that she is waiting for the right moment. In 2018 Mitsuko Uchida will be 70 years old. Possibly, if we are really fortunate, she may then feel that she is finally ready to add Bach's great keyboard masterpieces to her already magnificent recorded legacy.

Costa Pilavachi

**MIDORI SEILER MOZARTS VIOLINE
JOS VAN IMMERSEEL „GÄRSER“ WALTER-FLÜGEL**

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate F-Dur für Klavier und Violine KV 377

(Komponiert: Wien, Sommer 1781)

Allegro

Thema. Andante (mit 6 Variationen)

Tempo di Menuetto

Fantasie c-Moll für Klavier KV 475

(Datiert: Wien, 20. Mai 1785)

Adagio – Allegro – Andantino – Più allegro – Primo tempo. Adagio

**Sechs Variationen g-Moll über das französische Lied
„Au bord d'une fontaine“ („Hélas, j'ai perdu mon amant“)
für Klavier und Violine KV 360**

(Komponiert: Wien, Juni 1781)

Thema. Andantino (mit 6 Variationen)

Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 379

(Komponiert: Wien, April 1781)

Adagio – Allegro

Thema. Andantino cantabile (mit 5 Variationen) – Thema. Allegretto

Keine Pause



Mozart. Titelblatt der Erstausgabe der Sonaten für Klavier und Violine
KV 286 und KV 376–380, Wien, Artaria [1785].
Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„heute hatten wir – denn ich schreibe um 11 uhr Nachts – accademie. da wurden 3 stücke von mir gemacht. versteht sich, Neue; – ein Rondeau zu einen Concert für Brunetti – eine Sonata mit accompagnement einer Violin, für mich. – welche ich gestern Nachts von 11 uhr bis 12 Componirt habe – aber, damit ich fertig geworden bin, nur die accompagnementstimme für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Partie im kopf behalten habe ...“ Am 8. April 1781 richtete der seit kurzer Zeit in Wien weilende Wolfgang Amadé Mozart einen Brief an seinen Vater, worin er, neben beinahe überschwänglicher Freude über gelungene Konzerte und die Begeisterungsfähigkeit der Wiener, auch von einer neuen Violinsonate berichtet – von jener, die am Schluss des heutigen Programmes erklingt. Gewidmet ist diese Sonate, ebenso wie ihr Schwesternwerk KV 377, einer Schülerin von Mozart: Josepha Barbara von Auernhammer. Mozart lernte die um zwei Jahre jüngere Frau offensichtlich schon bald nach seiner Ankunft in Wien kennen: Er war auf der Suche nach Schülerinnen und Schülern, sie war eine der ersten. Zwar spottete er brieflich gern ein wenig über das „dicke frl. tochter“ des Herrn von Auernhammer, die rein äußerlich nicht seinem Geschmack entsprach („*die freulle ist ein scheusal! ...*“), doch schien sie künstlerisch seinen Bedürfnissen in dem Maße zu genügen, dass er gemeinsam mit ihr auftrat („... spielt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles“). Dass er gerade ihr seine sechs Sonaten für Fortepiano und Violine (als Opus II) widmete, die er 1781 im Verlagshaus Artaria (als Beginn einer langen Zusammenarbeit) herausgeben ließ, lässt ebenfalls auf ein gewisses Wohlwollen schließen. Abbé Maximilian Stadler berichtet in seinen biographischen Notizen: „*Als er [Mozart] nach Wien kam und seine sechs Sonaten für Klavier und Violine bei Artaria stechen und der Auernhammer widmen ließ, nahm er mich [mit] zur Probe. Artaria brachte den ersten Abdruck mit, die Auernhammer spielte das Fortepiano, Mozart begleitete statt auf der Violine auf einem zweiten nebenstehenden Fortepiano, ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters mit der Schülerin.*“ Die Opuszahl II für die Veröffentlichung röhrt daher, dass Mozart in Paris 1778 eine erste Sammlung mit sechs Sonaten für Klavier und Violine als „*Oeuvre Premier*“ hatte stechen lassen (KV 301–306).

Heute ist uns die Gattung der Violinsonate wohlbekannt, doch war zu Mozarts Zeit und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein die Form und Spielart dieser speziellen Instrumentenkombination noch vielen Wandlungen und Entwicklungen unterworfen. Seine ersten Werke für die Besetzung Cembalo und Violine schrieb Mozart zwischen 1763 und 1766 und erfüllte damit von seinem Vater gestellte Aufgaben. Die Violine fungierte damals im Sonatenzusammenhang als Begleitinstrument. Ihre Stimme war normalerweise so angelegt, dass dem Geiger gewisse Freiheiten gestattet waren und er je nach seinen Fähigkeiten mehr oder weniger explizit auch in den Vordergrund treten

konnte; dennoch war die Klaviersonate mit Begleitung der Violine so konzipiert, dass das Stück genau genommen auch ohne Geige ausgeführt werden konnte. Bei genauerer Betrachtung der von Mozart als Vorbild für seine frühen Arbeiten herangezogenen Sonaten von Johann Schobert oder Johann Christian Bach erschien eine solche Rumpfversion jedoch nicht sinnvoll. So wenig in den älteren Werken die Violine noch selbstständig agieren durfte, desto weiträumiger sollte sich schon allein innerhalb Mozarts Schaffen der Einsatz des Melodieinstruments wandeln. Wie weit Mozart schon Anfang der 1780er-Jahre in dem Bestreben bereits fortgeschritten war, der Violine eine beinahe ebenbürtige Rolle im Wechselspiel mit dem Hauptinstrument zuzuteilen, bestätigt auch ein Artikel in der Zeitschrift *Magazin der Musik* von Carl Friedrich Cramer vom 4. April 1783 über die Sonaten KV 296 sowie KV 376–380. Darin heißt es unter anderem: „Dabey ist das Accompagnement der Violine mit der Clavierpartie so künstlich verbunden, daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten werden; so daß diese Sonaten einen eben so fertigen Violin- als Clavier-Spieler erfordern.“ Freilich darf dieses zeitgenössische Urteil nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Emanzipation der Violine im Rahmen der Sonate mit Klavier immer noch im Werden war, als Mozart längst tot war.

Im Sommer 1781 entstand die Sonate F-Dur KV 377, deren mitreißender Schwung dank unausgesetzt dahinrasender Triolenketten, die

zwischen Klavier und Violine hin- und herwechseln, den ganzen Kopfsatz über anhält. Herzstück der Sonate ist freilich der Variationsatz über ein harmonisch schlichtes, allerdings von Beginn an verziertes Thema in d-Moll, das im B-Teil schließlich imitatorisch verschränkt erscheint. Die sechs Variationen entwickeln sich nach der nur leicht erweiterten, verzierten melodischen Linie der ersten Variation bis zu einem lichten, rhythmisch schlichten *Maggiore* in Variation 5 und einer abschließenden *Siciliana*. Im Finale (*Tempo di Menuetto*) liegt die Aufgabe der Violine in erster Linie in der Verstärkung der Melodie. Über gebrochenen Akkorden des Klaviers schließlich darf sie sich doch kurz zu graziösem Spiel aufschwingen. Im Mittelteil ist ihr Beitrag auf wenige Liegetöne reduziert, während die Coda zumindest kurze imitatorische Momente erlaubt.

Die Fantasie c-Moll KV 475 hat Mozart mit Wien, 20. Mai 1785 datiert und in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis als „Eine Phantasie für das klavier allein“ eingetragen. Gemeinsam mit der Sonate c-Moll KV 457 wurde die Fantasie bei Artaria veröffentlicht mit dem Titel „Fantaisie et Sonate / Pour le Forte-Piano / composées pour / Madame Therese de Trattnern / par le Maitre de Chapelle / W. A. Mozart / Oeuvre XI.“ Wie schon Josepha Barbara von Auernhammer zählte auch Therese von Trattner zum Kreis der Mozartschen Schülerinnen. Ob und inwiefern Mozart eine über das Lehrer-Schüler-Verhältnis hinausgehende Beziehung zu (der verheirateten) Therese von



Trattner pflegte, wissen wir nicht; Briefe, die darüber Aufschluss geben könnten, gibt es keine mehr, und auch ein Brief, in welchem Mozart seiner Schülerin Aufführungshinweise zur c-Moll-Fantasie geschrieben haben soll, ist verloren. Claudio Arrau vermutet, Mozart habe die Fantasie in einem Guss an dem Tag komponiert, „an dem er das Manuskript datierte; so groß ist die Tiefe der Empfindung und die Intensität des reich dahinströmenden, quasi improvisierten Materials. Das Werk gleicht einer phantastischen kleinen Oper, einer ganzen Welt, die in fünf winzigen Szenen zusammengedrängt ist.“

Als Vorstufe und Übung zur Variationenreihe der Sonate KV 377 sieht der Musikwissenschaftler Eberhard Hüppé die **Sechs Variationen g-Moll über das französische Lied „Au bord d'une fontaine“** („Hélas, j'ai perdu mon amant“) für Klavier und Violine KV 360 an, die im Juni 1781 entstanden. Das hier varierte französische Lied gibt bis heute einige Rätsel auf, soll es ein Chanson mit dem Titel „Hélas, j'ai perdu mon amant“ doch gar nie geben haben. Der ursprüngliche, auf das 16./17. Jahrhundert zurückreichende Titel der Melodie lautet eigentlich „Au bord d'une fontaine“. Nun, für Mozarts Variationenreihe

scheint dies keine Rolle gespielt zu haben, zumal weder Autograph noch Erstausgabe über das Thema Auskunft geben. Die abschließende *Siciliana* des Variationensatzes in KV 377 ist mit den Variationen KV 360 allein durch das Metrum (6/8-Takt) und die Mollstimmung verwandt. Die recht schlicht gehaltenen Variationen bedienen „das Sentiment genrehafter Schäferidyllik mit abwechslungsreich gestalteten Empfindungslandschaften für eine adlige und begüterte Schülerinnenschaft – nicht ohne kleine Unterweisungen in Sachen Satzlehre mitzuliefern“ (Eberhard Hüppé). Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist die Variationenreihe KV 360 für eine andere Schülerin Mozarts entstanden, die Gräfin Maria Karolina Thiennes de Rumbek. In einem Brief vom 20. Juni 1781 verrät Mozart seinem Vater: „.... ich schlüsse denn ich muß noch für meine scolarin variazonen fertig machen“. Das *Jahrbuch der Tonkunst* aus dem Jahr 1796 verzeichnet über Thiennes de Rumbek: „Spielt meisterhaft mit Präzision, Geschmack und Geschwindigkeit das Fortepiano, so, dass sie zu den grössten Künstlerinnen zu rechnen ist“.

Die **Sonate G-Dur KV 379**, eines der dem Fräulein von Auernhammer gewidmeten Stücke, entstand im April 1781. Auernhammer ist, obwohl später verheiratet und Mutter von vier Kindern, noch bis ins 19. Jahrhundert hinein öffentlich aufgetreten, nicht zuletzt als Solistin in Beethovens c-Moll-Klavierkonzert op. 37. Dieser wiederum war von der G-Dur-Sonate KV 379 so beeindruckt, dass er sie als

Vorlage für sein eigenes Klavierquartett Es-Dur WoO 36/1 aus dem Jahr 1785 verwendete – im Übrigen eine von Beethoven selbst als Schülerarbeit und nicht für die Veröffentlichung gedachte Komposition. Gewiss war der 15-Jährige von der originellen Form des Mozartschen Werkes fasziniert: Ein ausladendes *Adagio* mit zwei Themen scheint einen großen Sonatensatz zu eröffnen, doch folgt, nach Exposition und knapper Durchführung, anstelle einer Reprise ein neuer, rascher Sonatensatz in g-Moll. Das Klavier ist dabei durchaus fordernd, teils schon konzertant eingesetzt – und im Gegensatz zum Finale der Sonate KV 377 etwa ist auch der Violine ein reicherer Part zugeschrieben. Am Schluss steht ein Variationensatz: Die erste Veränderung vollführt das Klavier allein, in den Variationen 2 und 3 übernimmt die Violine die melodische Führung, teils imitatorisch verschränkt mit dem Klavier. Nach einer Mollvariation und einer langsamem Dur-Variation (mit reizvollen Violinpizzicati über reich verziertem Klaviersatz) folgt keine sechste Variation, sondern die Wiederholung des Themas – allerdings leicht beschleunigt, als *Allegretto* samt Coda.

Fräulein von Auernhammer und ihren Mitschülerinnen sind die Werke des heutigen Konzerts zumindest zum Teil zu danken – wer weiß, ob Mozart sie ohne die Inspiration seiner Adeptinnen überhaupt komponiert hätte?

Markus Hennerfeind

Zu den Instrumenten dieses Konzertes siehe auch den Artikel von Ulrich Leisinger, S. 46–48

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Having been dismissed from his position in Salzburg in 1781, Mozart set out to pursue a career in Vienna. An immediate necessity was new music that was both suitable for himself to play and effective in promoting his name more widely. Violin sonatas, or ‘sonatas with violin accompaniment’ in the parlance of the time were an ideal medium for this, and the *Sonata in F, K. 377*, was one of three written in the summer of 1781. Together with five other violin sonatas (including K. 379, also on this programme), it was prepared for publication soon afterwards, dedicated to Mozart’s student Josepha von Auernhammer, and appeared as ‘Opus II’. Judging from the number of reprints and new editions, the music was a success. In April 1783 an anonymous review in

Cramer’s *Magazin der Musik* praised the works highly: “These sonatas are unique in their kind. Rich in new ideas and traces of their author’s great musical genius. Very brilliant, and suited to the instrument. At the same time the violin accompaniment is so ingeniously combined with the clavier part that both instruments are constantly kept in equal prominence; so that these sonatas call for as skilled a violinist as a clavier player. However, it is impossible to give a full description of this original work. Amateurs and connoisseurs should first play them through for themselves, and they will then perceive that we have in no way exaggerated.” K. 377 is cast in the usual three-movement form, and features a vigorous opening movement with *moto perpetuo* triplets, a

minor-key Andante with six variations, and a minuet finale.

Although Mozart began a number of keyboard fantasies, the **Fantasia in C minor, K. 475**, is the only one he is known to have completed. It is often performed with its companion piece, the *Sonata in C minor, K. 457*, although the Fantasia was composed seven months later and finished on 20 May 1785. Both pieces were published by Artaria in December 1785 with a dedication to Therese von Trattner (1758–1793), who was a student of the composer, wife of his former landlord and later godmother to Mozart’s daughter Theresia. Frau von Trattner must have been an adept pianist, for the technical and interpretative demands of these works are unusually high. The general mood of the Fantasia is brooding and stormy, and it is notated



DI 27.01

16.00 Große Universitätsaula

CUBAN MOZART RESIDENCE

almost throughout with an ‘open’ key signature, as modulations are so frequent as to make a written signature impractical.

The **Six Variations on the French Song *Au bord d'une fontaine*, K. 360**, is one of two sets of variations for violin and piano that Mozart wrote in the summer of 1781. They were both published by Artaria in 1786, no doubt with the domestic market in mind. Mozart apparently found the themes for both works in a collection of songs published in 1767 by the castrato Antoine Albanèse (1729–1800). The text of the song, featuring a shepherd lamenting his lost love, was by the courtier Jean Bertaud (1552–1611), while the tune dates from the seventeenth century. The tune, set by Mozart in G minor, is devoid of any modulation to a major key, which makes the variations sound unusually serious by the standards of the period; one commentator has even noted their almost ‘unrelieved gloom.’ Although Mozart set the fifth variation in G major, it may have been this characteristic of the song that led the composer to keep the work relatively short.

In March 1781 Mozart reluctantly answered the call of his employer Archbishop Colloredo and left Munich for Vienna, where Colloredo and his entourage were staying. On 8 April the Archbishop hosted a private musical academy featuring his musicians, as Mozart recounted in a letter to his father: “Today (for I am writing at 11 o’clock at night) we had a concert, where three of my compositions were performed – new ones, of course: a rondo for a concerto for Bru-

netti, a sonata with violin accompaniment for myself, which I composed last night between 11 and 12 (but in order to be able to finish it, I only wrote out the accompaniment and retained my own part in my head); and then a rondo for Ceccarelli, which we had to repeat.” These works were the Rondo in C, K. 373, the recitative and aria *A questo seno deh vieni*, K. 374, and probably the **Sonata for piano and violin in G, K. 379**. Given the lack of rehearsal time, the performance with the violin soloist Antonio Brunetti (1745–1786) may not have gone so well, as Mozart wrote caustically a few days later, “*Te Deum laudamus* that at last that coarse and dirty Brunetti has left, who is a disgrace to his master, to himself, and to the whole orchestra.” The sonata that Mozart wrote in such a hurry is formally unusual, opening with a slow movement that leads just before its recapitulation into a dramatic *Allegro* in G minor. The final movement is a set of five variations.

David Black

Concerning the instruments used in this concert, please also refer to the article by Ulrich Leisinger on pages 49–50

LYCEUM MOZARTIANO DE LA HABANA
DIRIGENT JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ PADRÓN
NIURKA GONZÁLEZ FLÖTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie A-Dur KV 134
(Komponiert: Salzburg, August 1772)

Allegro
Andante
Menuetto – Trio
Allegro

CARLOS FARIÑAS 1934–2002

Punto y Tonadas

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Andante C-Dur für Flöte und Orchester KV 315
(Komponiert: wahrscheinlich Mannheim, Jänner oder Februar 1778)

Pause

DI 27.01

22.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **Nach(t)konzert**

CUBAN MOZART RESIDENCE

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie B-Dur KV 319

(Datiert: Salzburg, 9. Juli 1779)

Allegro assai
Andante moderato
Menuetto – Trio
Allegro assai

GUIDO LÓPEZ-GAVILÁN *1944

Caribe Nostrum

ERNESTO LECUONA 1895–1963

La Comparsa

GUIDO LÓPEZ-GAVILÁN

Guaguancó

MOISÉS SIMÓN RODRÍGUEZ 1889–1945 / JENNY PEÑA CAMPO *1983

Manicero

LYCEUM MOZARTIANO DE LA HABANA
DIRIGENT JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ PADRÓN
NIURKA GONZÁLEZ FLÖTE

CARLOS FARIÑAS 1934–2002

Punto y Tonadas

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert G-Dur für Flöte und Orchester KV 313

(Komponiert: Mannheim, wahrscheinlich Jänner oder Februar 1778)

Allegro maestoso
Adagio ma non troppo
Rondo. Tempo di Menuetto

Kadenzen und Eingang von Jean-Pierre Rampal

GUIDO LÓPEZ-GAVILÁN *1944

Guaguancó

MOISÉS SIMÓN RODRÍGUEZ 1889–1945 / JENNY PEÑA CAMPO *1983

Manicero

JENNY PEÑA CAMPO

Sambason

Im Anschluss an das Nach(t)konzert: **CUBAN LOUNGE** im Wiener Saal



„Ich freue mich sehr, dass es der Stiftung Mozarteum gemeinsam mit ihren kubanischen Partnern gelungen ist, ein ganz besonderes Kulturvermittlungsprojekt zu entwickeln und umzusetzen. Dass junge kubanische Musikerinnen und Musiker 2015 zur Mozartwoche nach Salz-

burg kommen, ist ein bemerkenswertes Zeichen für die völkerverbindende Kraft der Musik. Ich danke allen, die an der Verwirklichung dieses anregenden internationalen Kultauraustausches beteiligt waren.“
Bundespräsident Dr. Heinz Fischer



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Weniger als ein Jahr verbrachte Mozart nach der Rückkehr von seiner zweiten Italienreise im Dezember 1771 in Salzburg: Schon im darauffolgenden Oktober brachen Vater und Sohn erneut gen Süden auf, war doch der Vertrag über eine Oper für die Mailänder Karnevalsaison zu erfüllen, *Lucio Silla*. In den zehn Monaten aber, die der rund 16-Jährige in der Heimat zubrachte, beschäftigte er sich vor allem mit Instrumentalmusik, wobei er nicht weniger als acht Symphonien (mit vorwiegend vier Sätzen!) komponierte, in denen er den Aus-

drucksrahmen der Tonarten zwischen Es-Dur und A-Dur mit wachsender Meisterschaft erkundete. Die **Symphonie A-Dur KV 134** vom August 1772 hat in dieser Reihe immer wieder besondere Bewunderung hervorgerufen: wegen ihrer sanften Anmut, melodischen Eleganz und doch auch motivischen Konzentration. Mit frohgemuter Beschwingtheit stellt der Kopfsatz im Dreivierteltakt ein Thema aus Dreiklangsmelodik und Sekundschritten vor, wobei schon Takt 5 mit der Erweiterung der Kadenz eine harmonisch reizvolle Überraschung bringt. In typisch Mozartschem Dualismus folgt ein Seitenthema, das aus denselben,

aber nun anders angeordneten Elementen (Sekundschritte, Dreiklangzerlegungen) einen zarteren Charakter gewinnt. Das Dreiklangsmotiv wandert in der Folge energisch durch alle Stimmen, und in der kurzen, aber Aufsehen erregenden Coda steigt es ein letztes Mal breit und mit opernhaftem Crescendo an. Belebt von Zweiunddreißigstel-Figuren, erklingt im *Andante* eine von empfindsamen Vorhaltsbildungen geprägte Gesangsszene, deren Melodie das „*Porgi amor*“ der Contessa aus *Le nozze di Figaro* vorwegzunehmen scheint, im Mittelteil jedoch teils erregte, teils leicht melancholische Eintrübungen erfährt. Galante Triller und Triolenfiguren beherrschen das *Menuett*, in dessen *Trio* innige Klänge mit geheimnisvollen Klopfmotiven wechseln. Überraschungen prägen das auf den ersten Blick unbeschwerlte Finale: Das leise Eingangsthema der Violinen wird nicht etwa im kräftigen *Tutti* wiederholt, zudem schleicht sich bald eine Molltrübung ein, und die Durchführung beginnt erst nach einer bedeutsamen Generalpause. Das Ende strahlt freilich festlich hell.

Das **Andante C-Dur für Flöte und Orchester KV 315** ist als Einzelsatz überliefert, doch handelt es sich nach heutiger Ansicht um kein selbständiges Stück, sondern um eine Alternative für den Mittelsatz des Flötenkonzertes G-Dur KV 313, das übrigens im heutigen Nachtkonzert auf dem Programm steht. Mozart hatte es für den reichen niederländischen Arzt und Dilettanten Ferdinand Dejean komponiert, der ein fähiger Flötist gewesen sein muss, dem jedoch möglicherweise das *Adagio ma non*

troppo des genannten Konzertes von seinem musikalischen Geschmack her zu komplex erschien. Das vorliegende *Andante* mag zwar tatsächlich schlichter sein, „*in seiner feinsinnigen Verbindung von Kantabilität und phantasiereicher solistischer Entfaltung aber reicht es sich ebenbürtig in Mozarts konzertante Werke für Flöte und Orchester ein*“ (Andreas Schenck). Reizvolle Pizzicato-Akkorde und empfindsame Mollwendungen stehen der ausdrucksvoll-wonigen Melodik gegenüber, welche das Soloinstrument als unangefochtene Zentrum des Geschehens verströmen darf.

Auch die **Symphonie B-Dur KV 319** entstand in Salzburg: Datiert mit 9. Juli 1779, entstammt sie der Zeit zwischen der Rückkehr aus Paris Anfang 1779, wo Mozarts Mutter gestorben war, und seinem endgültigen Bruch mit dem Fürsterzbischof und der Übersiedlung nach Wien 1781. Diese Neuorientierung hat auch auf die Gestalt des Werkes Einfluss genommen. Waren die drei damals komponierten Symphonien KV 318, 319 und 338 wieder dem in Salzburg eher verbreiteten dreisätzigen Schema verpflichtet, fügte Mozart der B-Dur-Symphonie in der ersten Hälfte der 1780er-Jahre noch ein *Menuetto* bei, um dem Wiener Geschmack Genüge zu tun – und in dieser erweiterten Form steht das beliebte Werk auch heute auf dem Programm, Musik „*von großer Wirkungskraft, locker in ihrer Haltung, tiefsinnig, wo man es nicht vermuten möchte, [...] mit fröhlicher Sicherheit in der Vollendung ihrer Zeit, im jungen Glanz der Persönlichkeit ihres Meisters stehend*“ (Bern-

hard Paumgartner). Wie schon in der A-Dur-Symphonie ist der auch hier im Dreivierteltakt stehende Kopfsatz von tänzerischer Anmut ebenso bestimmt wie von einem vornehmen Gestus, dem in der Durchführung feierliche (und in der knappen Coda auch kurz geheimnisvolle) Töne beigemischt werden. Immerhin verarbeitet Mozart da statt der zuvor aufgestellten Themen unvermutet und wieder einmal jenes choraleartige Viertonmotiv, das er schon als Achtjähriger in seiner Symphonie Es-Dur KV 16 eingesetzt hat und das später auch das Finale seines letzten Werkes dieser Gattung beherrschen sollte, der sogenannten *Jupiter-Symphonie* KV 551. Der langsame Satz ist daraufhin von sonorer Gesanglichkeit und graziöser Gestik bestimmt – Ausdrucksbezirke, zu denen der Beginn des *Menuetts* mit seinem deftigen Oktavaufschlag einen herzhaften Kontrast bildet. Das Finale schließlich greift auf die Triolen des Kopfsatzes zurück und formt aus ihnen und weiteren Anklängen beinahe ein *Perpetuum mobile*, dessen übermütiger Humor verzaubert.

KUBANISCHE MUSIK

Übermut und Charme kennzeichnen auch ein Werk wie *Punto y Tonadas* von Carlos Farinas, einem besonders facettenreichen kubanischen Komponisten, der in Moskau ebenso wie bei Aaron Copland in den USA studiert hat und dessen Schaffen etwa auch elektronische Musik umfasst. Die kubanische Kunstmusik der Gegenwart kann ja aufgrund der vielfältigen Geschichte des Landes als

Schmelztiegel der Kulturen aus besonders reichen Traditionen schöpfen, die ihrerseits vielfach in aller Welt wahrgenommen wurden und sich von den Verbindungen spanischer und westafrikanischer Einflüsse bis hin zu Strömungen der Avantgarde erstrecken. Die Verwurzelung in typisch kubanischer Musik wird auch in zwei Stücken des Komponisten und Dirigenten Guido López-Gavilán deutlich: *Caribe Nostrum* (eine Anspielung auf die alten Römer, die das Mittelmeer „*Mare nostrum*“ nannten, also „unser Meer“), hat er für seinen Sohn Aldo komponiert, als dieser als Kind Klavier lernte – heute ist er selbst ein weltweit gefeierter Jazzpianist. Und die mitreißenden Rhythmen von *Guaguanco* aktivieren ebenfalls die tänzerischen Kräfte der Karibik. Der gerne als „*kubanischer Gershwin*“ bezeichnete Ernesto Lecuona, der als Wunderkind am Klavier begann und als früh begabter Komponist in Paris kurzzeitig Schüler von Ravel war, machte international Karriere und kehrte noch 1960 mit 65 Jahren dem Castro-Regime den Rücken. *La Comparsa* zählt zu seinen beliebtesten, schmissigsten Nummern. Und *El Manisero* aus der Feder des Bandleaders und Pianisten Moisés Simón Rodríguez (kurz: Moisés Simóns) schließlich entwickelte sich einst überhaupt zum ersten weltweit verbreiteten kubanischen Hit – mit jeweils über einer Million verkauften Noten und Platten. Die Tantiemen machten den Komponisten zum wohlhabenden Mann, doch starb dieser schon wenige Jahre später. Bis heute in mehr als 160 verschiedenen Aufnahmen interpretiert, hat das auch als *The*

Peanut Vendor bekannte Stück nun eine neue instrumentale Gestalt erhalten: in der Bearbeitung der 1983 geborenen Jenny Peña Campo, die heute zugleich als Stimmführerin der zweiten Violinen auftritt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„*hören sie nur folgendes*“, schrieb Mozart am 10. Dezember 1777 aus Mannheim an seinen Vater. „*den andern tag kamm ich wie sonst zum wendling zum speisen; da sagte er mir. unser Indianer (das ist ein holländer, der von seinen eigenen mitteln lebt, ein liebhaber von allen wissenschaften, und ein grosser freund und verehrer von mir) ist halt doch ein rarer Mann. er giebt ihnen 200 fl, wenn sie ihm 3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flöte machen.*“ Bei dem Musikliebhaber, Flötisten und Mäzen, den Mozart im Hause seines Mannheimer Freundes und damals berühmten Komponistenkollegen Johann Baptist Wendling kennenlernte, handelte es sich, wie wir heute wissen, um den niederländischen Mediziner Ferdinand Dejean, der als Arzt in der Karibik im Dienste der Vereinigte Oostindische Compagnie (deshalb die Bezeichnung „*Indianer*“) zu Reichtum gekommen war. Den vollen Auftrag erfüllte Mozart leider nicht: Zwei komplette „*quattro auf die flöte*“ sind es geworden (KV 285 und 298), zwei weitere mit jeweils nur zwei Sätzen schlagen wohl als unfertig zu Buche (KV 285a und b); daneben legte der Komponist seinem Gönner ein einziges neues Flötenkonzert G-Dur KV 313 sowie die Umarbeitung des Oboen-

konzertes KV 314 vor – worauf er auch nur einen Teil des Honorars erhielt. Der Kopfsatz des originalen Flötenkonzertes vereint den Charakter eines festlichen Marsches mit Grazie und natürlich galanter Virtuosität in der Gestaltung des Soloparts, die im Finalrondo als *Menuett* ihr verwandeltes, mit reizvollen Effekten angereichertes Echo finden. Inmitten aber steht ein langsamer Satz in D-Dur, der mit expressiven Kantilenen und schmeichelnder Sanftheit, aber auch dunkleren Wendungen sowie einigen ernsten Akzenten in diesem auf höchstem Niveau unterhaltenden Rahmen ungewöhnlich vielschichtig klingt.

KUBANISCHE MUSIK

Eingefasst wird das Konzert wieder von kubanischer Kunstmusik. Über einige der schon im Nachmittagskonzert gespielten Stücke hinaus erklingt zum Abschluss *Sambason* von Jenny Peña Campo: ein Werk, in dem titelgemäß Charakteristika des in Brasilien entstandenen Tanzes *Samba* mit der kubanischen Stilrichtung des *Son* in aufwühlender Weise vereint werden.

Walter Weidringer

"I am very pleased that the Salzburg Mozarteum Foundation has succeeded, together with its Cuban partners, in evolving and implementing a very special arts education project. The fact that young Cuban musicians will come to Salzburg for the Mozart Week in 2015 is a remarkable

WOLFGANG AMADEUS MOZART

After returning in December 1771 from his second journey to Italy, Mozart spent less than a year in Salzburg. The following October, father and son would set off once more for the south, to fulfil an opera contract for the carnival season in Milan: *Lucio Silla*. During the ten months at home, however, the 16-year-old devoted his attention primarily to instrumental music, composing no fewer than eight (mostly four-movement) symphonies in which, with increasing mastery, he explored the expressive scope of the keys between E flat and A major. Of these works, the **A major Symphony, K. 134**, written in August 1772, frequently earned particular admiration, with its gentle charm and melodic elegance, yet with motivic concentration. The first movement, in 3/4 time, swings buoyantly along in melodic triads and diatonic sequences, bar 5 already augmenting the cadence to provide a delightful harmonic surprise. In Mozart's typical dualism, the second subject, a different arrangement of these same elements, gives a more delicate effect. The triad motif subsequently progresses through all the parts, and in the brief but striking coda it surges one last time in an operatic crescendo. Enlivened by demisemiquaver figures, the *Andante*, with its gentle appoggiaturas, is like a sung melody anticipating the Contessa's 'Porgi amor' in *Le nozze di Figaro*, though the middle section is occasionally darkened by slight melancholy or agitation. *Galant* trills and triplet figures dominate in the *Menuetto*, and in the Trio a reflective mood

alternates with mysterious knocking motifs. The initially light-hearted finale holds surprises: the quiet first subject in the violins is not, as often, repeated in a vigorous *tutti*; the atmosphere soon clouds into the minor key, and the development is preceded by a significant *Generalpause* – but then the movement concludes in festive radiance.

We know the **Andante in C major, K. 315**, for flute and orchestra as a single movement; according to the latest research, however, it was not intended to stand on its own, but to serve as an alternative to the slow movement of the G major flute concerto, K.313 (on the programme for tonight's concert). Mozart composed it for the wealthy Dutch doctor and amateur musician Ferdinand Dejean, who must have been a competent flautist, but who may have found the *Adagio ma non troppo* of the concerto too complex for his musical taste. The present *Andante* may indeed be simpler, "but in its subtle combination of cantabile and imaginative development of the solo part, it deserves equal ranking in Mozart's concerto works for flute and orchestra" (Andreas Schenck). Exquisite pizzicato chords and delicate minor phrases contrast with the sunny, expressive melodic line of the flute, which stands unchallenged as the centre of attention.

The **Symphony in B flat major, K. 319**, was also composed in Salzburg. Dated 9 July 1779, it belongs to the period between his return at the beginning of that year from Paris, where

sign of the power of music to bring people of different nations together. I am grateful to all those who have contributed to the realization of this inspiring international cultural exchange."

Dr. Heinz Fischer, President of the Federal Republic of Austria

CUBAN MUSIC

his mother had died, and 1781, when he finally broke with the Prince-Archbishop Colloredo and moved to Vienna. The change in his circumstances influenced the shape of the work. If the three symphonies K. 318, 319 and 338, composed at that time, remained true to the usual Salzburg three-movement pattern, in the early 1780s Mozart added a *Menuetto* to the B flat Symphony in order to satisfy Viennese taste. In today's programme, this popular work is performed in its expanded version. Bernhard Paumgartner described the music as "of great impact, unconstrained in style, profound where one might not expect it, [...] with lively assurance in the perfection of its time, in the youthful splendour of its master's personality." Similarly to the previous A major Symphony, here the 3/4 first movement is characterised by a graceful, dance-like gait and elegant lines intermingled in the development with solemn (and briefly in the short coda, also mysterious) tones. Here, instead of the previously stated themes, Mozart suddenly takes up the choral-like four-note motif which he used in his Symphony K. 16 in E flat major (written when he was only eight), and which was later to dominate the finale of his last symphony, the so-called 'Jupiter', K. 551. The slow movement is a graceful, sonorous cantabile, to which the lusty octave upbeat of the *Menuett* provides a bold contrast. The finale harks back to the triplets of the first movement, taking these and further echoes to form, with enchantingly high-spirited humour, what is almost a *perpetuum mobile*.

High spirits and charm also characterise a work like **Punto y Tonadas** by **Carlos Farinás**, a particularly versatile Cuban composer who studied both in Moscow and with Aaron Copland in the USA, and whose work includes even electronic music. Thanks to the country's varied history as a melting-pot of cultures, present-day Cuban art music can draw upon a wealth of traditions, many of which are in turn familiar worldwide, ranging from links with Spanish and West African influences to currents of the avant-garde. In two pieces by the composer and conductor **Guido López-Gavilán**, the roots in typical Cuban music are clear. **Caribe Nostrum** (an allusion to the ancient Romans, who called the Mediterranean 'Mare nostrum' – 'our sea') was composed for his son Aldo, who as a boy learned the piano and is now himself a world-famous jazz pianist. The stirring rhythms of **Guaguan-có** also evoke the dance ethos of the Caribbean. **Ernesto Lecuona**, often known as the 'Cuban Gershwin', who began as a child prodigy on the piano, and as a talented young composer was for a short time a pupil of Ravel in Paris, had an international career; in 1960, at the age of 65, he turned his back on the Castro régime. **La Comparsa** is one of his most popular, snappy numbers. Finally, **El Manicero**, by bandleader and pianist **Moisés Simón Rodríguez** (aka Moisés Simóns) at one time became the first worldwide Cuban hit, with over a million each of records and sheet music sold. The royalties made the composer

DI 27.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #16

a wealthy man, but he died only a few years later. The piece – also known as *The Peanut Vendor* – has been performed in over 160 different recordings, and is played now in a new orchestral arrangement by **Jenny Peña Campo** (b. 1983), who also leads the second violin section in this concert.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

“Let me tell you just one thing more”, Mozart wrote to his father from Mannheim on 10 December 1777. “The other day I went to lunch at Wendling’s as usual. ‘Our Indian’, he said (meaning a Dutchman, a gentleman of means and a lover of all the sciences, who is a great friend and admirer of mine), ‘our Indian is really a first-rate fellow. He is willing to give you 200 gulden if you will compose for him three short, simple concertos and a couple of quartets for the flute’.” The music-lover, flautist and patron whom Mozart had met at the home of Johann Baptist Wendling, his Mannheim friend and currently famous composer colleague, was – as we now know – the Dutch physician Ferdinand Dejean, who had gained his wealth in the Caribbean as a doctor for the Dutch East India Company (hence the term ‘Indian’). Regrettably, Mozart did not carry out the commission in full; he wrote two complete “quartets for the flute” (K. 285 and 298), and two more (K. 285a and b), consisting of only two movements each, which can probably be considered unfinished; in addition, the composer presented his patron with a single new flute concerto (K. 313 in G major) and

the arrangement for flute of the Oboe Concerto, K. 314 – for all of which he received only part of the fee. The first movement of the original flute concerto combines the style of a solemn march with grace and a natural virtuoso *galanterie* in the solo part, charmingly echoed in the rondo finale in the form of a *Menuett*. In between is a slow movement in D major which, with its expressive, silky-soft melodies, but also darker phrases and some serious accents, sounds unusually complex in this context of the most sophisticated level of ‘light’ music.

CUBAN MUSIC

Again, Cuban art music provides the setting for the Concerto. Besides some of the pieces already performed in the afternoon concert, the evening concludes with *Sambason*, by **Jenny Peña Campo** – a stirring work combining the characteristics of the Brazilian dance *Samba* with the Cuban style of *Son*.

Walter Weidringer

English translation: Gail Schamberger

LES MUSICIENS DU LOUVRE GRENOBLE
DIRIGENT MARC MINKOWSKI

THIBAULT NOALLY MOZARTS COSTA-VIOLINE
FRANCESCO CORTI MOZARTS HAMMERKLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 488

(Datiert: Wien, 2. März 1786)

Allegro

Adagio

Allegro assai

Kadenz im ersten Satz von Mozart

Konzert A-Dur für Violine und Orchester KV 219

(Datiert: Salzburg, 20. Dezember 1775)

Allegro aperto

Adagio

Rondeau. Tempo di Menuetto – Allegretto –
Tempo di Menuetto

Kadenzen und Eingänge von Thibault Noally

Pause

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Symphonie Nr. 8 C-Dur D 944

(Komponiert 1825/26)

Andante – Allegro ma non troppo
Andante con moto
Scherzo. Allegro vivace – Trio
[Finale]. Allegro vivace

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt der
LGT Bank Österreich
für die großzügige Unterstützung dieses Konzertes.

ORF-Sendung: Sonntag, 22. Februar 2015, 11.03 Uhr, Ö1

Zu den Mozart-Instrumenten, siehe auch den Artikel von Ulrich Leisinger „Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg“, S. 46–48

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Dem bedeutenden Mozart-Biographen Alfred Einstein galten Mozarts Klavierkonzerte der Wiener Jahre als „*die Krönung und der Gipfel seines instrumentalen Schaffens*“. In den Jahren 1782 bis 1786 entstanden nicht weniger als fünfzehn Werke dieser Gattung. Das während der abschließenden Arbeiten an *Le nozze di Figaro* komponierte **Klavierkonzert A-Dur KV 488**, das Mozart am 2. März 1786 in seinen eigenen Werkkatalog als vollendet eingetragen hat, zählt zu den ausgereiftesten Klavierkonzerten der Wiener Serie und wurde vermutlich – zusammen mit den Konzerten in Es-Dur KV 482 und e-Moll KV 491 – zwischen Jänner und April 1786 in einem Zyklus von drei Akademien dem Publikum vorgestellt, mit Mozart selbst am Flügel. Das genaue Uraufführungsdatum der Komposition, deren Anfänge neueren Papier- und Stiluntersuchungen zu folge bis ins Jahr 1784 zurückreichen, ist nicht dokumentiert.

In seiner Instrumentierung von den beiden anderen erwähnten Konzerten erheblich abweichend, weil eher kammermusikalisch ausgerichtet, teilt das Klavierkonzert KV 488 mit diesen dennoch eine Besonderheit: die Verwendung von Klarinetten, die das Werk mit ihrer typischen A-Dur-Dolcezza durchströmen, wie wir sie vor allem aus zwei späteren Meis- terwerken, dem Klarinettenquintett KV 581 und dem Klarinettenkonzert KV 622, kennen. Der Verzicht auf Trompeten und Pauken entspricht dem intimeren Zuschnitt des Werkes und unterstreicht dessen lyrischen Charakter. Den in einem Brief vom 28. Dezember 1782 an seinen Vater formulierten Anspruch, mit seinen Klavierkonzerten Kenner wie Liebhaber gleichermaßen zufriedenstellen zu wollen, erfüllt Mozart in seinem A-Dur-Konzert KV 488 auf exemplarische Weise: „*die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.*“ Markierte Mozarts düster-leidenschaftliches, in der geistigen Nähe des *Don Giovanni* anzusiedelndes d-Moll-Konzert KV 466 eine entschiedene Abkehr des Komponisten von der gefälligen Gesellschaftskunst und die Suche nach einer neuen persönlichen Sprache, so kehrt er im A-Dur-Konzert KV 488, zumindest in den Ecksätzen, wieder mehr in die galante Sphäre geistvoller Unterhaltung zurück, ohne jedoch die ihm unverzichtbar gewordene persönliche Ausdrucks-ebene zu vernachlässigen. Der überaus kantabile, mit melancholischen Untertönen angereichertste erste Satz (*Allegro*), in dem uns Mozart den weichen, warmen, leuchtenden Klang der Grundtonart dieses Konzertes, A-Dur, auf tief empfundene Weise zu Gehör bringt, dabei die melodischen und strukturellen Elemente in perfekter Balance haltend, kann als Musterbei-



Autograph Brief Mozarts an seinen Vater, Wien, 28. Dezember 1782,
in dem er über das Klavierkonzert A-Dur KV 488 berichtet.

Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

spiel klassischer Ausgewogenheit gelten. Den Höhepunkt des Satzes bildet Mozarts eigene Kadenz. Seinen Ruhm verdankt das Werk aber vor allem dem arienähnlich angelegten zweiten Satz (*Adagio*) in fis-Moll mit seinem in einem sanft wiegenden Siciliano-Rhythmus getragenen Thema; einer der berührendsten und traurigsten langsamten Sätze, die Mozart je geschrieben hat und zugleich von bestrickender Schönheit. Das schwungvoll-elegante Final-Rondo (*Allegro assai*) schließlich, in dem Mozart durch überraschende Kontraste und Szenenwechsel die lebensfrohe Sphäre der *Opera buffa* evoziert, aber auch dunklere Episoden in Molltonarten nicht ausspart, wartet wieder mit „irdischen“ Tönen auf: nach der verinnerlichten Stimmung des zweiten Satzes nun beinahe ungetrübte Heiterkeit und übersprudelnde Vitalität.

Von Mozart sind fünf als authentisch geltende Violinkonzerte (KV 207, 211, 216, 218 und 219) überliefert. Das erste entstand bereits im

April 1773; Mozart vollendete es unmittelbar nach der dritten (und letzten) Italienreise. Vier weitere Werke folgten zwischen April und Dezember 1775, also nach Mozarts Rückkehr aus München, wo im Jänner des Jahres seine *Opera buffa* *La finta giardiniera* mit großem Erfolg uraufgeführt worden war (siehe auch den Artikel von Ulrich Konrad auf S. 250–255 im Almamach). Dass sich konzertante Musik für Violine in jenen Jahren in Salzburg offenbar großer Beliebtheit erfreute, davon zeugen aber nicht nur die zahlreichen Violinkonzerte, sondern auch die solistisch besetzten *Divertimenti* mit ihren virtuosen Violinpartien sowie die *Orchesterserenaden* und *Finalmusiken* mit ihren konzertanten Binnensätzen, das *Concertone* und die *Sinfonia concertante*. Als Sohn des hervorragenden und weithin angesehenen Instrumentalpädagogen Leopold Mozart, der im Geburtsjahr seines Sohnes eine der bedeutendsten Violinschulen des 18. Jahrhunderts veröffentlicht hatte, war Wolfgang

das Geigenspiel gleichsam in die Wiege gelegt worden. Seine außergewöhnliche Begabung auch auf diesem Gebiet trat schon in jungen Jahren zutage, als der Sechsjährige, ohne vorher geregelter Unterricht erhalten zu haben, die Mittelstimme einfacher Streichtrios vom Blatt spielte. Auf seinen frühen Konzertreisen durch Europas Kunstmetropolen brillierte das musikalische „Wunderkind“ sowohl auf der Violine als auch auf dem Klavier. Als zunächst (ab 1769) noch unbesoldeter, dann (ab 1772) besoldeter Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle fühlte sich Mozart wohl auch durch die väterliche Autorität dazu gedrängt, die Geige als konzertierendes Instrument häufig einzusetzen. Es mag aber auch die Hoffnung auf eine bessere Anstellung gewesen sein, die den mit seiner Situation am Salzburger Hof bekanntlich sehr unglücklichen Komponisten zu vermehrter Produktion auf diesem Gebiet bewogen hat, war doch Mozarts Dienstherr, Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo, selbst ein begeisterter Amateurgeiger. Dass sich Mozart bei den Salzburger Abend- und Kirchenmusiken auf seinem „Dienstinstrument“ solistisch betätigte, gehörte quasi zu seinen Amtspflichten. Doch auch außerhalb seiner Heimatstadt trat er in den 1770er-Jahren mehrfach als Solist sowohl fremder als auch eigener Werke auf. Von seinem großen geigerischen Können zeugen zahlreiche Briefe, und doch fühlte sich der Komponist auf der Violine offenbar nie so heimisch wie auf dem Klavier. Nach seiner Übersiedlung nach Wien (1781) ließ er sich nicht mehr öffentlich auf der Violine hören.

Mozarts letztes Violinkonzert A-Dur KV 219 ist zu Recht als „das musikalisch bedeutsamste und technisch anspruchsvollste“ (Ernst Hess) bezeichnet worden. Der gesteigerte Anspruch und die kompositorische Souveränität dieses Werkes werden gleich zu Beginn des Kopfsatzes (*Allegro aperto*) deutlich, in dem Mozart die Rituale des Solistenauftritts über Bord wirft: Statt den Solisten nach der Orchesterexposition mit dem Hauptthema einsetzen zu lassen, unterbricht er den Fluss der Musik durch den überraschenden und höchst ungewöhnlichen Einschub einer sechstaktigen *Adagio*-Passage voller Innigkeit und Poesie, in der die Solo-Violine mit einer ausdrucksstarken Kantilene improvisatorisch ihren Auftritt vorbereitet, ehe das eigentliche Konzertieren und Dialogisieren beginnt. Waren es die introvertierte Haltung und die feine satztechnische Arbeit des langsamten Mittelsatzes (*Adagio*), die der Salzburger Konzertmeister Antonio Brunetti als „zu studiert“ (Brief Leopold Mozarts vom 9. Oktober 1777) empfand? Das deutlich kürzere Ersatzstück mit zwei solistischen Flöten (*Adagio* E-Dur KV 261), das der italienische Violinist 1776 bei Mozart bestellte, entsprach den Erwartungen des Interpreten und seines Publikums vielleicht eher, konnte sich aber „trotz seiner Innigkeit und seinem zauberhaften Klangschimmer“ (Alfred Einstein) in der Konzertpraxis gegenüber dem originalen, im heutigen Konzert erklingenden *Adagio* nicht behaupten. Dem höchst originellen Finale (*Rondeau. Tempo di Menuetto*), das sich – wie in der Satzüberschrift angekündigt – als Verbindung zweier im Grunde unvereinbarer

Formprinzipien entpuppt, verdankt das Werk seinen Ruhm in der Nachwelt. An die Stelle des Menuett-Trios tritt hier eine damals in Mode befindliche, wild-lärmende „*alla turca*“-Episode in der dafür typischen, exotisch klingenden Tonart a-Moll, die Mozart dem Finale der für den *Lucio Silla* 1772 komponierten unvollendeten Ballettmusik *Le gelosie del ser-raglio* KV 135a entnommen hat. Dass dieses „*alla turca*“ mit seinem charakteristischen „hüpfernden“ Thema im lebhaften Marschtempo und den chromatisch getönten Auf- und Abgängen musikalisch eigentlich ein „*all'ongharese*“ ist, da ihm eine ungarische Volksweise zugrunde liegt und beide Bezeichnungen ganz allgemein für Musik mit östlich-exotischem Kolorit verwendet werden, mag dem Konzertbesucher vielleicht weniger auffallen als die phantasievolle Imitation des „türkischen“ Schlagwerkes durch Mozart: Der Komponist lässt hier die tiefen Streicher „*coll'arco al roverscio*“, also mit umgedrehtem Bogen spielen („*col legno*“, wie die heutige Bezeichnung lautet), ehe er zum höfisch stilisierten *Tempo di Menuetto* zurückkehrt und der Satz schließlich zart und leise verklingt.

FRANZ SCHUBERT

Als Robert Schumann während eines Wien-Aufenthaltes 1838/39 Schuberts Bruder Ferdinand einen Neujahrsbesuch abstattete, fand er unter dem Nachlass des 1828 verstorbenen Komponisten einen kostbaren Schatz: eine Partiturabschrift der „Großen“ C-Dur-Symphonie D 944, die Schuberts internationalen Ruf als

Instrumentalkomponist begründen sollte. Bereits am 31. März 1824 – wenige Wochen vor der Uraufführung von Beethovens 9. Symphonie – hatte Schubert in einem vielzitierten Schreiben an den mit ihm befreundeten Maler Leopold Kupelwieser angekündigt, er wolle sich mit den zu jener Zeit komponierten Streichquartetten (a-Moll D 804 und d-Moll D 810) und dem Oktett (F-Dur D 803) „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“. Durch Briefe seiner Freunde ist belegt, dass Schubert schon 1825 während der Sommerfrische in Gmunden und Bad Gastein an einer C-Dur-Symphonie arbeitete. Das Manuskript dieser sogenannten *Gmunden-Gasteiner Symphonie* war jedoch trotz intensiver Nachforschungen nicht auffindbar. Heute geht die Fachwelt fest davon aus, dass das angeblich verschollene Werk und Schuberts C-Dur-Symphonie D 944, dessen in der autographen Partitur vom Komponisten offenbar nachträglich auf „*März 1828*“ korrigierte Datierung anhand von Papieranalysen mittlerweile eindeutig auf die Jahre 1825 und 1826 festgelegt werden konnte, identisch sind (siehe dazu auch den Essay von Andrea Lindmayr-Brandl, auf S. 25–28 im Almanach). Das Original befindet sich seit der Übereignung durch Schubert im Oktober 1826 im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die in der ersten Jahreshälfte 1827 Stimmen herausschreiben ließ, um das Werk von dem Orchester des an die Gesellschaft angeschlossenen Konservatoriums durchspielen zu lassen. Der Versuch scheiterte allerdings kläglich, und so wurde – wie Schuberts Freund Leopold von Sonnleithner berichtet – die

Große C-Dur-Symphonie „wegen ihrer Länge und Schwierigkeit vorläufig zurückgelegt“. Die Uraufführung des Werkes erfolgte erst nach Schuberts Tod, am 12. März 1829, im Landständischen Saal in Wien im Rahmen eines „Concert spirituel“ – mit mäßigem Erfolg. Am 21. März 1839 dirigierte Felix Mendelssohn Bartholdy eine Aufführung im Leipziger Gewandhaus, anlässlich derer Robert Schumann das geflügelte Wort von der „*himmlischen Länge der Symphonie*“ prägte. Diese – durchaus positiv gemeinte – Charakterisierung sollte sich freilich als verhängnisvoll erweisen, zumal das Zitat meist mit einem zusätzlichen „n“ weitergegeben oder das Adjektiv überhaupt unterschlagen wurde. Schumann hatte, von der Qualität der Symphonie ebenso überzeugt wie sein Freund Mendelssohn, im März 1840 in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* eine enthusiastische, berühmt gewordene Lobrede verfasst, in der er Schuberts symphonisches Meisterwerk bewundernd mit einem „*dicken Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul*“ verglich und die zukunftsträchtigen, episch-romantischen Qualitäten dieser ersten großen, bedeutenden Symphonie nach Ludwig van Beethoven herausstrich: „*Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Composition, noch Leben in allen Fasern, Colorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt.*“

Wie Beethoven in seiner 9. Symphonie greift auch Schubert in seinem von der Neuen

Schubert-Ausgabe als Nr. 8 gezählten Werk in formaler Hinsicht auf die klassische Viersätzigkeit zurück und folgt in den Ecksätzen dem Sonatensatzprinzip mit den Teilen Exposition, Durchführung und Reprise. Im Unterschied zu Beethoven findet in Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie* die Themenverarbeitung jedoch nicht nur in der Durchführung, sondern von Anfang an statt. Neue, „satzdehnende“ Elemente wie breit ausgeführte Themenvariationen, eingeschobene Episoden, Rückerinnerungen und Ähnliches, die, den Strophen eines Liedes vergleichbar, immer neue Stimmungen erzeugen, gewinnen nunmehr an Bedeutung. Schubert ist der erste, der in allen Sätzen Posaunen verwendet, und zwar als integralen Bestandteil und nicht nur – wie Beethoven – in Schlussmomenten; sie nehmen das markante, nur von den Hörern vorgetragene Thema der *Andante*-Einleitung, das einen unverkennbaren, vor allem im zweiten Satz deutlich zutage tretenden Schreitcharakter besitzt, auf und lassen die Melodie in solcher Weise „weiterwandern“. Schubert folgt in seiner *Großen C-Dur-Symphonie* „*gleichsam dem immer wieder gefährdeten Weg eines Suchenden in ein Reich der Freude, der Seligkeit*“ (Walther Dürr). Eine auffällige Reminiszenz an das „*Freude*“-Thema in Beethovens 9. Symphonie kündet am Beginn der Durchführung seines eigenen letzten Satzes davon, dass der „*Wanderer*“ sein schon zu Beginn des Werkes anvisiertes Ziel endlich erreicht hat.

Sabine Brettenthaler

Concerning Mozart's original instruments, please also refer to the article by Ulrich Leisinger on pages 49–50

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's Piano Concerto in A major, K. 488, was written in March 1786, at the same time as the composer was working on one of the most humanly perceptive of all operatic masterpieces, *Le nozze di Figaro*. It is not unreasonable to suggest that its enduring popularity owes as much to its *Figaro*-like kaleidoscope of complex emotions as its undoubtedly attractiveness. The first movement is amiable and gentle, a mood reinforced by a scoring which omits trumpets and drums and includes clarinets but not oboes. Pianistic brilliance, too, is rejected in favour of a lyrical landscape, on which the sun frequently shines, but in which the occasional threat of clouds prevents things from spilling into exuberance; even the end of the movement is cheerful in a subdued sort of way. It is the darker side, however, which emerges in the slow movement, though so magnified as to take us into the realms of heart-rending pathos. *Adagio* is a relatively rare choice of tempo-marking for Mozart; the selection of key, F sharp minor, is a unique one. It is the kind of movement which only Mozart could have written, cast in the slowly rocking dance-rhythm of a *Siciliana* and with the anguished complaints of the piano seemingly incapable of consolation, despite the tender contributions of the orchestra. Yet it is this same piano which in an instant transforms the atmosphere in the open-

ing notes of the finale, a bustling rondo which brings the work to an exhilarating close as if nothing had ever been wrong in the world.

Although Mozart's piano concertos form one of the most significant areas of his output, the part played by the violin in his early musical development was also an important one. His boyhood triumphs throughout Europe featured both violin and keyboard, and well into the mid-1770s his letters home to his father contained reports of appearances as a violinist. Yet despite these peripatetic successes, it was Salzburg – where violin concerto movements were as likely to be heard as outdoor evening entertainment music or embellishing a church service as in a concert hall – that was the real spiritual home of Mozart's violin music, and where he composed his five violin concertos between 1773 and 1775.

That he subsequently composed no more is especially regrettable in the light of the beauties and all-round compositional skill shown by his fifth and last **Violin Concerto in A major, K. 219**, which combines radiant warmth with sprightly humour, and energetic playing on the violin with sublime poetry. Thematically speaking, the opening is surprisingly unassertive, with the orchestral violins striding out lightly over a quivering accompaniment, but without anything that can really strike the listener as a theme. Even more unexpected is the way in which the soloist emerges: six bars of pensively soaring adagio over a murmuring accompaniment, eventually bursting out into a new theme full of swaggering self-



Franz Schubert. Symphonie Nr. 8 C-Dur D 944. Erste Seite der autographen Partitur.
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde

confidence and revealing the opening to have been an accompaniment in search of a tune. The slow movement is of a sustained beauty that never wavers; there is little dialogue here, just a serenely drawn and effortlessly touching melody for the solo violin, with the orchestra supplying the most loving of accompaniments. The work then finishes with a 'rondeau' in which periodic returns of the opening theme are interspersed with contrasting episodes, in one of which Mozart takes

the opportunity to make an exuberant excursion into what is usually called 'Turkish' style.

FRANZ SCHUBERT

The **Symphony in C major, D 944**, known today in German-speaking countries as No. 8 and in English-speaking ones as No. 9, has also gained for itself the nickname 'Great'. Partly this is to distinguish it from the shorter and lighter Sixth Symphony, also in C major,

that he composed at the end of his teens, but it is also an acknowledgement of the work's scale and ambition. Several decades before Bruckner, and several more before Mahler, this was a symphony not just of unusual length, but one which seems set from the beginning to express a feeling of space, openness, the great outdoors.

The date of its composition is uncertain, but it is generally thought that the bulk of the work was done during Schubert's holiday in Upper Austria in the summer of 1825. Schubert was little regarded as a composer of instrumental music at this time, and when he offered it to Vienna's leading concert society, the Gesellschaft der Musikfreunde, in the spring of 1828 they gave it a run-through rehearsal but rejected it as too difficult. It was only thanks to the advocacy of Robert Schumann that, eleven years later, it received its premiere (in an abridged version) in Leipzig, conducted by Mendelssohn.

That the scale on which the 'Great' will unfold is a leisurely one is evident from the slow introduction, not the taut motivic time-bomb of a Haydn or a Beethoven but a gently undulating horn tune, subsequently embroidered by the rest of the orchestra. The first movement proper opens with a boisterous theme for unison strings answered by chattering woodwind, before moving on to a faintly folksy woodwind melody which somehow manages to be both perky and melancholy at the same time. Soon trombones begin gently intoning a three-note figure derived from the introductory horn-call's fourth, fifth and sixth notes, and this is

then recycled, to more menacing effect, in the central development section, in which other previously heard thematic fragments are also added to the mix. It is not until the coda that the horn theme is heard again in full, in a brash orchestral restatement which binds the movement together with exemplary tidiness. The 'slow movement' is not particularly slow. Though a spiritual cousin to the corresponding movement of Beethoven's Seventh Symphony, it is considerably more easy-going, the trudging introductory bars leading to an almost jaunty oboe theme and, later, a warmly romantic new melody. A haunting transition passage marked out by tolling horn notes heralds a return of the first theme which builds to a grand Schubertian climax, after which both themes are heard again, this time in reverse order. An ebullient Scherzo follows, recalling Schubert's dance music in the outer sections and evoking an almost Dvořák-like rolling landscape in the broad central Trio. After this, the Finale offers energy of a different kind, an unstoppable flow of forward momentum set in motion by bounding fanfare figures and culminating in an exhilarating coda. As so often in Schubert, a loose-limbed structure is kept alive by a distinctly personal sense of harmonic colour, and by a telling use of key relationships. By the end it is as if we have flown fast but majestically over mountain ranges and vast valleys, joyously viewing every vista along the way.

Lindsay Kemp

**CHRISTIANE KARG SOPRAN
MALCOLM MARTINEAU KLAVIER**

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Das Veilchen KV 476

(Datiert: Wien, 8. Juni 1785)

An Chloe KV 524

(Datiert: Wien, 24. Juni 1787)

Sehnsucht nach dem Frühlinge KV 596

(Datiert: Wien, 14. Jänner 1791)

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Frühlingsglaube op. 20/2 – D 686

(Komponiert 1820/22)

Die Rose op. 73 – D 745

(Komponiert 1822)

ELLIOTT CARTER 1908–2012

The Rose Family

(Komponiert 1942)

Dust of Snow

(Komponiert 1942)

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nahm das häusliche Musizieren unter dem Einfluss aufklärerischen Denkens einen enormen Aufschwung, wobei sich besonders das aus der volkstümlichen Praxis vertraute gemeinsame Singen größter Beliebtheit erfreute. Johann Gottfried Herders 1778/79 veröffentlichte Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern*, in denen die schlichte Wahrhaftigkeit von Volkslied und Volksmusik als bürgerlich-humanistischer Gegenentwurf zur ‚unnatürlichen‘ Artifizialität des Adels propagiert wurde, trug wesentlich zu einer weiteren Befeuерung dieser Tendenzen bei. Neben Kanons und kleinen Ensemblestücken war es in erster Linie das vom Klavier begleitete Sololied, das schon bald zu einer beliebten Gattung nicht nur zahlreicher Laienmusiker, sondern auch vieler Komponisten avancieren sollte. Boten sich hier doch – gewissermaßen auf kleinstem Raum – vielfältige Möglichkeiten musikalisch-textlicher Gestaltung, vom schlichten Strophenlied bis zur durchkomponierten Szene, von einfachen Anforderungen, die auch Amateure problemlos bewältigen konnten, bis hin zu anspruchsvollen Kleinoden, die den Interpreten technisch wie gestalterisch alles abverlangten. Hand in Hand mit dieser Entwicklung ging auch die Umdeutung der Natur, die nicht mehr kontrolliert und durch Kunst überformt werden sollte, sondern zur ‚Lehrmeisterin‘ avancierte, deren Schönheiten es kontemplativ zu betrachten und künstlerisch nachzuahmen galt. Und so finden sich im Liedschaffen vieler Komponisten immer wieder Naturbilder, in deren Betrachtung das lyrische Ich versunken ist

– vom vielbesungenen Wald bis zu den ebenso zahlreichen Blumenbildern, von denen einige auch im heutigen Programm vertreten sind, das mit Kompositionen von Mozart, Schubert, Schumann und Carter nicht nur historische Eckpunkte markiert. Gerade auch in der Wahl der Themen, im Verhältnis von Musik und Text sowie im Zusammenspiel von Stimme und Klavier tritt hier die ganze Bandbreite möglicher Bezugnahmen in Erscheinung: Mozarts geradezu operhaft auskomponierte Szene um den schlafenden Amor im einsamen Wald steht neben Schuberts Sehnsucht nach dem Frühling mit politischen Untertönen, Schumanns einsamen Schneeglöckchen, die sich zu früh an die Sonne gewagt haben, oder Carters ironisch-lakonischer Betrachtung der Rosen-Familie, der neuesten Theorien zufolge nun auch Äpfel und Birnen angehören können.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die Lieder aus Mozarts Feder waren zumeist noch an bestimmte Personen, Ereignisse und Aufträge gebunden und wurden mehrheitlich in privatem oder halbprivatem Rahmen aufgeführt. Innerhalb des Gesamtoevres repräsentieren sie fast durchweg Gelegenheitskompositionen, denen sich Mozart eher sporadisch widmete. Der formale Bogen ist dabei weit gespannt: volkstümlich anmutende Strophenlieder wie die den Duktus von Kinderliedern aufgreifende *Sehnsucht nach dem Frühlinge KV 596*, die ähnlich Schuberts *Lindenbaum* geradezu Volksliedstatus erlangt hat, kontrastiert zu durchkomponierten, dramatisch-ex-

pressiv gestalteten Szenen wie *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte KV 520* oder der *Abendempfindung an Laura KV 523*, einer tiefsinigen Meditation über die Endlichkeit des Lebens. Auch *Das Veilchen KV 476*, eines der bekanntesten Lieder Mozarts, durchbricht die konventionelle Strophenstruktur und ergänzt die Worte Goethes gar um einen mitleidigen Schlusskommentar – „es war ein herzig's Veilchen“ – mit dem dieses Miniaturdrama endet. Die komisch-dramatische Verführungsszene in *Der Zauberer KV 472* wiederum wird in ein nur vordergründig schlicht gehaltenes Strophenlied gefasst, dessen musikalisches Raffinement deutlich über das Volkslied hinausweist. Geradezu experimentell verfährt Mozart auch in Liedern wie *An Chloe KV 524* oder in den französischen Arietten „*Dans un bois solitaire KV 308* und „*Oiseaux, si tous les ans KV 307*, die im Volkston beginnen, im weiteren Verlauf jedoch zunehmend Variationen, durchkomponierte Abschnitte oder gar dramatische Elemente integrieren, um die im Text geschilderte Szene zu musikalischem Leben zu erwecken. Hier mutiert das Lied zur Oper im Kleinen, in dem alle Schattierungen musikalischer Darstellung erprobt werden können – ohne den großen Apparat eines Orchesters und die dramaturgischen Zwänge einer durchgängigen Narration.

FRANZ SCHUBERT

Repräsentieren die Lieder innerhalb des Mozartschen Œuvres eher eine Randerschei-

nung, wenn auch eine durchaus reizvolle und zu Entdeckungen einladende, stehen sie bei Franz Schubert unübersehbar im Zentrum und stellen nicht nur für jeden Sänger, sondern auch für den Pianisten eine Herausforderung dar. Gerade am Klavierpart ist die enorme Entwicklung, die sich in nur einer Generation im Bereich des Liedes vollzogen hatte, abzulesen: das Klavier mausert sich vom begleitenden Part zum gleichberechtigten Partner der Singstimme mit unterschiedlichsten Funktionen. Es kann die Aussagen des lyrischen Ichs kommentieren, Stimmungen kreieren oder szenische Aktionen andeuten. Gleichwohl haftete dem Lied zur Zeit Schuberts immer noch der Ruf der unterhaltenden Laienmusik an, zumal den Strophenliedern, die manch ein Zeitgenosse als eines Genies unwürdig erachtete. Dass Schubert auch von der Nachwelt lange vor allem als Meister des Liedes gewürdigt wurde, der mit den ‚großen‘ Formen so seine Mühе hatte, ist vor diesem Hintergrund eher als fragwürdiges Kompliment zu werten. Mittlerweile hat sich dies grundlegend gewandelt und das Liedschaffen Schuberts wird in seiner stilistischen Vielfalt und emotionalen Tiefe als einzigartig angesehen und gewürdigt. Wie subtil Schubert mit Texten umzugehen wusste, offenbart etwa *Frühlingsglaube op. 20/2 – D 686*, in dem die Sehnsucht nach dem Frühling alles andere als naiv-volkstümlich daherkommt, sondern bei genauem Hinhören durchaus politische Untertöne erkennen lässt, kulminierend in dem geradezu beschwörend wiederkehrenden Ruf „*Nun muss sich alles, alles wenden*“, der von den Zeitgenossen sicher



„Rosa Centifolia prolifera foliacea“.
Aus: Pierre-Joseph Redouté (1759–1840), „Les Roses“.
Berlin, akg-images

auch mit Blick auf das Metternich-Regime verstanden wurde. Die Sehnsucht nach besseren Tagen bestimmt auch die beiden Lieder auf Texte von Friedrich Schiller, doch während in **Hoffnung op. 87/2 – D 637** der ewige Traum vom ‚goldenen Zeitalter‘ noch in Strophenform beschworen wird, scheint er in **Elysium D 584** bereits Realität geworden – was nicht zuletzt im Klavier unüberhörbar in Erscheinung tritt, das mal die Euphorie angesichts des Paradieses, mal das Rieseln des Bachs oder die im Text formulierten Stimmungen evoziert. Wie sehr Naturbilder metaphorisch auf existentielle Lebenserfahrungen hindeuten, offenbaren schließlich **Die Rose D 745** und **Viola op. post. 123 – D 786**, in denen das kurze Leben einer Rose oder das Läuten der Schneeglöcklein in Erwartung des ‚Bräutigams‘ Frühling aus Sicht der Blumen geschildert werden, die hier gleichnishaft für die liebende Seele stehen und die Heinrich Heine in seiner *Dichterliebe* wenig später als „Schwestern“ der Geliebten anreden sollte.

ROBERT SCHUMANN

Die Schneeglöckchen als erste Frühlingsboten wurden von Robert Schumann gleich zweimal musikalisch porträtiert – während in **Schneeglöckchen op. 96/2** das frühe Blühen als Gefährdung angesichts des wiederkehrenden Winters zum Thema wird und in der bangen Frage nach dem „Vaterland“ kulminiert, stellt **Schneeglöckchen op. 79/27** eine idyllische Naturbetrachtung vor, deren durchsichtiger Klaviersatz an die Blumenschwestern der *Dich-*

terliebe erinnert. Die vom Winter bedrohten weiß-grünen Blümlein aus op. 96 hingegen werden durch überraschende harmonische Wendungen, große Intervalle der Singstimme und nicht zuletzt einen aufgewühlten Klaviersatz wortwörtlich zerrissen. Schumanns minimalistischer Dramatik, die im **Jasminenstrauch op. 27/4** ins Extrem gesteigert in Erscheinung tritt, offenbart sein feines Gespür für im Text angedeutete Stimmungen, die sich in der Musik erst voll zu entfalten scheinen. Anders als bei Mozart werden die Texte allerdings nicht mehr in erster Linie wie Libretti funktionalisiert, sie werden vielmehr zu den wichtigsten Inspirationsquellen des Musikers. Schwanger selbst in Schuberts Liedern neben dem Kunstspruch auch noch die geselligen Ursprünge und Grundierungen dieser Gattung mit, präsentiert sich das Lied bei Schumann nun tatsächlich als Synthese zweier Künste. Der Komponist selbst betonte in seinen Schriften neben der Bedeutung Schuberts als Vorbereiter der eigenen Liedkunst vor allem den hohen Stellenwert der neuen, romantischen Dichtungen eines Heine, Chamisso, Rückert oder Eichendorff, die „*jene kunstvollere und tiefssinnigere Art des Liedes*“ erst ermöglichten und dieses zumindest aus der Sicht Schumanns zur vielleicht fortschrittlichsten Gattung der Zeit machten. Umgekehrt verstanden viele Dichter der Romantik ihre Lyrik als Vorstufen der Musik, deren Klänge – im Zeitalter der Aufklärung noch als „*dunkelste der Künste*“ mehr oder weniger argwöhnisch beäugt – nunmehr zum Inbegriff romantischer Welterfahrung avancierten.

ELLIOTT CARTER

Der 2012 im Alter von 103 Jahren verstorbene Elliott Carter galt vielen als Nestor der amerikanischen Moderne und wurde zunächst durch Igor Strawinsky geprägt, führte doch der Besuch einer konzertanten Aufführung des *Sacre du printemps* 1924 dazu, dass sich der gerade erst 15-jährige Carter entschloss, Komponist zu werden. Anfänglich orientierte sich der junge Mann – wenig überraschend – an Strawinskys gerade erst etablierter Neoklassik, bevor er ab 1950 einen deutlich schrofferen, von Dissonanzen und Atonalität geprägten Stil entwickelte, dessen rhythmische Komplexität gleichwohl weiterhin Strawinskys Einfluss erkennen ließ. Gefördert durch Charles Ives studierte Carter zunächst bei Gustav Holst, später für einige Zeit auch bei Nadia Boulanger in Paris und erhielt – eher ungewöhnlich für einen Komponisten – gleich zweimal (1960 und 1973) den renommierten Pulitzer-Preis für seine Streichquartette Nr. 2 und 3. Die Lieder des heutigen Abends stammen allerdings aus der neoklassischen Frühphase des Komponisten und lassen neben Strawinsky auch Anregungen von Paul Hindemith und Aaron Copland erkennen, sei es in der schlichten, geradezu lakonisch wirkenden Linienführung der Singstimme, sei es im motorischen Drive des Klavierparts, vor allem in *Dust of Snow*, sei es in der Ironie von Text und Musik in *The Rose Family*. Beide Lieder entstammen dem 1942/43 entstandenen Zyklus *Three Poems of Robert Frost*, der Carters FAVORISierung amerikanischer Themen und Autoren

während des Zweiten Weltkriegs dokumentiert. Auch *Warble for Lilac Time* auf einen Text von Walt Whitman fällt in diese Phase. In allen drei Liedern erfährt die bereits bei Mozart, Schubert und Schumann beobachtete Hinwendung zur Natur gewissermaßen eine aktualisierte Neuauflage, wobei die Betrachtung des Fliederbusches und der Bienen in *Warble for Lilac Time* oder des ersten Schnees in *Dust of Snow* das lyrische Ich ebenso zur Selbstreflexion anregen wie bei Schubert oder Schumann, während *The Rose Family* von Frost als ironischer Kommentar auf ästhetische Debatten über Schönheit verstanden werden kann – was dem lakonischen Vortrag der Singstimme eine zusätzliche Qualität verleiht.

Monika Woitas

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's songs, designed for domestic consumption, form a modest sideshow to his main compositional activities. Yet even the slightest of them are marked by his gift for graceful, shapely melody that cunningly avoids the banal or the obvious, while several of his later lieder are masterpieces that foreshadow Schubert. The most famous of these is *Das Veilchen*, Mozart's sole setting of Goethe. With its folk-like grace, dramatically timed modulations and sensitive word painting (as with the delicate staccato semiquavers depicting the girl's approach), the song is the perfect musical embodiment of the poet's ironically poignant tale of a violet crushed by the heedless shepherdess. Of the other two Mozart songs in Christiane Karg's opening group, *An Chloe* mines the coyly risqué vein popular at the time, with a delicate depiction of post-coital lassitude at *ermattet* – exhausted. Dating from January 1791, the blithely lilting *Sehnsucht nach dem Frühlinge* virtually quotes the lilting rondo theme of Mozart's Piano Concerto in B flat, K. 595, finished only days before the song.

FRANZ SCHUBERT

In 1820, with his popularity growing rapidly in and around Vienna, Schubert had good reason to echo the sentiments of the ever-popular *Frühlingsglaube*. But in the composer's hands the poet Ludwig Uhland's untrammelled optimism becomes tender, tremulous hope, with

minor-keyed shadows at the heart's remembered pain before a climax of ecstatic longing. The bittersweet *Die Rose* is one of eleven settings Schubert made of poems from Friedrich von Schlegel's *Abendröte* (*Sunset*) cycle, where, in a spirit of Romantic pantheism, the poet creates 'characters' from the natural world (birds, a river, a rose, a shepherd, and so on) to portray the oneness of creation. Here the prematurely wilting rose symbolises both the loss of maidenly virtue and the cruelty of early death.

ELLIOTT CARTER

During the Second World War Elliott Carter sought to suppress his modernist tendencies in order to create, as he put it, "music in a deliberately restricted idiom that might be understandable to the general music public." Among the products of this conscious stylistic simplification are *Three Poems of Robert Frost*, composed in 1942–43 for voice and piano and later arranged for chamber orchestra. Christiane Karg sings two of the Robert Frost songs: *The Rose Family*, to a whimsically satirical poem on the true nature of beauty, and *Dust of Snow* (taken from Frost's 1923 volume *New Hampshire*), in which an apparently insignificant moment becomes a transforming experience. Elliott Carter matches the directness and economy of Frost's verses with music whose distinctively North American open-air freshness evokes the simpler songs of Charles Ives and the Copland of *Appalachian Spring*.

ROBERT SCHUMANN

Christiane Karg's Schumann floral group opens with the rarely heard *Schneeglöckchen*, a late song dating from the summer of 1850. The author of the incompetent hotch-potch of a poem remains mercifully anonymous. Robert Schumann's song, though, has its own charm, whether in the gentle, wind-blown music of the opening, or the slightly gawky Mendelssohnian scherzo that seems to depict the arrival of spring rather than the stormy end of King Winter's reign. *Jasminenstrauch* dates from the spring of Schumann's great *Liederjahr*, 1840, when in a surge of creative euphoria he penned over 140 songs. Wafting semiquavers and mercurial harmonies delicately evoke the breeze-tossed jasmine bush, while the tiny piano postlude, as so often in Schumann, encapsulates the song's harmonic and emotional essence. Like Benjamin Britten a century later, Schumann retained an uncanny sympathy for the dreams and make-believe of childhood. For his own eldest daughter Marie he composed the piano vignettes that make up the *Klavieralbum für die Jugend*, following them up in the spring of 1849 with a companion collection of songs, the *Liederalbum für die Jugend*. From this children's album Christiane Karg sings *Schneeglöckchen*, to a poem by Friedrich Rückert. Schumann matches the deft and evocative verses – a far cry from the anonymous *Schneeglöckchen* he set a year later – with music of exquisite delicacy. The enchanting piano figuration conjures both the snowdrop's imaginary tinkling (the German

Schneeglöckchen literally means 'little snow-bell') and its fragile, drooping stem.

FRANZ SCHUBERT

Biographical speculation is always a risky game with Schubert. But it is tempting to suggest that the composer, suffering from the first symptoms of syphilis when he wrote *Viola* in March 1823, personally identified with his friend Franz von Schober's sentimental allegory of crushed innocence, with its echoes of another Schubertian floral victim, *Heidenröslein*. The upshot is the most tenderly reflective of all Schubert's many ballads, full of picturesque detail and subtly constructed, with unobtrusive thematic links between sections and a gently ambling motto theme that recurs, rondo-like, at the words *Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein* at the start of verses 5, 14 and 19. In the penultimate verse, as the violet is found, pale and wilted (*Doch es sitzt das liebe Kind, Stumm und bleich*), Schubert conjures one of his most poignant modulations before slipping back to the home key for the sad final refrain.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Written in May 1785, at the height of Mozart's success as a composer-virtuoso, the mock-dramatic *Der Zauberer* is in the same mildly titillating vein as *An Chloe*. In the unsnappily titled *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liehabers verbrannte* Mozart seems to send up the girl's overwrought emotions in a parody of an operatic *scena*. After a pair of charm-

ing, pastel-coloured French *ariettes* composed in 1777/78 for Augusta Wendling, daughter of the court flautist in Mannheim, Christiane Karg ends her Mozart group with the *Abendempfindung an Laura*, arguably his greatest song. In it the verses are transcended in music at once serene and elegiac, intensified by remote, poetic modulations. Here, more than in any of Mozart's other lieder, Schubert is already on the horizon.

ELLIOTT CARTER

Carter composed the beautiful setting of Walt Whitman's ecstatic paean to spring *Warble for Lilac Time* (from the poet's collection *Leaves of Grass*), for soprano with either orchestra or piano, in 1943, revising it in 1955. He wrote of the song that "I tried to catch Whitman's visionary rapture, using smooth-flowing diatonic lines in the accompaniment and a lyric vocal line that becomes increasingly rhapsodic as the song progresses."

FRANZ SCHUBERT

Christiane Karg ends her recital with two contrasted Schubert songs to verses by Friedrich von Schiller. *Hoffnung* pithily distils the poet's Enlightenment optimism. Schubert had first set it as a cheery, uncomplicated ditty in 1815. This later setting of c1819 is altogether more subtle and reflective, with piquant chromaticisms and characteristic Schubertian shifts between major and minor. Dating from 1817, *Elysium* is in effect a solo cantata, fashioned

as a succession of vignettes. After the classically formal opening, Schubert conjures the golden dreams and unending joys of Elysium in a series of delightful rustic dance tunes. The storms endured by the 'valiant standard bearer' then provoke a moment of Beethovenian drama, before a grand peroration that paints the idea of eternity with a long-held note on *ewig* that demands prodigious breath control from the singer.

Richard Wigmore

DAS VEILCHEN KV 476

Text von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Ein Veilchen auf der Wiese stand, || Gebückt
in sich und unbekannt; || Es war ein herzigs
Veilchen. || Da kam ein' junge Schäferin || Mit
leichtem Schritt und munterm Sinn daher, ||
Die Wiese her und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur || Die
schönste Blume der Natur, || Ach nur ein klei-
nes Weilchen, || Bis mich das Liebchen abge-

pflückt || Und an den Busen matt gedrückt, ||
Ach nur ein Viertelstündchen lang!

Ach! Aber ach! das Mädchen kam || Und nicht
in acht das Veilchen nahm, || Ertrat das arme
Veilchen. || Und sank und starb und freut' sich
noch: || Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch
durch sie! || Zu ihren Füßen doch!

Das arme Veilchen! || Es war ein herzigs Veilchen.

AN CHLOE KV 524

Text von Johann Georg Jacobi (1740–1814)

Wenn die Lieb' aus deinen blauen, || Hellen,
offnen Augen sieht || Und vor Lust, hinein zu
schauen, || Mir's im Herzen klopft und glüht;

Und ich halte dich || Und küsse deine Rosen-
wangen warm, || Liebes Mädchen, und ich
schließe || Zitternd dich in meinen Arm!

Mädchen, und ich drücke dich || An meinen
Busen fest, || Der im letzten Augenblicke ||
Sterbend nur dich von sich lässt;

Den berauschten Blick || Umschattet eine
düstre Wolke mir; || Und ich sitze dann ermat-
tet, || Aber selig neben dir.

SEHNSUCHT NACH DEM FRÜHLING KV 596

Text von Christian Adolf Overbeck (1755–1821)

Komm, lieber Mai, und mache || Die Bäume
wieder grün, || Und lass mir an dem Bache ||
Die kleinen Veilchen blüh'n!

Wie möcht' ich doch so gerne || Ein Veilchen
wieder seh'n! || Ach, lieber Mai, wie gerne ||
Einmal spazieren geh'n!

Zwar Wintertage haben || Wohl auch der Freu-
den viel; || Man kann im Schnee eins traben ||
Und treibt manch' Abendspiel;

Jetzt muss mein Steckenpferdchen || Dort in
dem Winkel steh'n, || Denn draußen in dem
Gärtchen, || Kann man vor Kot nicht geh'n.

Baut Häuserchen von Karten, || Spielt Blinde-
kuh und Pfand; || Auch gibt's wohl Schlitten-
fahrten || Aufs liebe freie Land.

Ach, wenn's doch erst gelinder || Und grüner
draußen wär'! || Komm, lieber Mai, wir Kinder,
|| Wir bitten gar zu sehr!

Doch wenn die Vöglein singen, || Und wir
dann froh und flink || Auf grünen Rasen sprin-
gen, || Das ist ein ander Ding!

O komm und bring' vor allen || Uns viele Veil-
chen mit! || Bring' auch viel Nachtigallen ||
Und schöne Kuckucks mit!

FRÜHLINGSGLAUBE OP. 20/2 – D 686

Text von Johann Ludwig Uhland (1787–1862)

Die linden Lüfte sind erwacht, || Sie säuseln
und wehen Tag und Nacht, || Sie schaffen an
allen Enden. || O frischer Duft, o neuer Klang!
|| Nun, armes Herz, sei nicht bang! || Nun
muss sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag, || Man
weiß nicht, was noch werden mag, || Das Blü-
hen will nicht enden; || Es blüht das fernste,
tiefste Tal: || Nun, armes Herz, vergiss der
Qual! || Nun muss sich alles, alles wenden.

DIE ROSE OP. 73 – D 745

Text von Friedrich von Schlegel (1772–1829)

Es lockte schöne Wärme, || Mich an das Licht
zu wagen, || Da brannten wilde Glüten; || Das
muss ich ewig klagen. || Ich konnte lange blü-
hen || In milden heitern Tagen; || Nun muss

ich frühe welken, || Dem Leben schon entsagen.

Es kam die Morgenröte, || Da ließ ich alles Zägen || Und öffnete die Knospe, || Wo alle Reize lagen. || Ich konnte freundlich duften || Und meine Krone tragen, || Da ward zu heiß die Sonne, || Die muss ich drum verklagen.

ELLIOTT CARTER

ZWEI LIEDER

Texte von Robert Frost (1874–1963)

THE ROSE FAMILY

The rose is a rose, || And was always a rose. || I suppose. || The dear only knows || What will But the theory now goes || That the apple's a next prove a rose. || You, of course, are a rose rose, || And the pear is, and so's || The plum, I – || But were always a rose.

DUST OF SNOW

The way a crow || Shook down on me || The given my heart || A change of mood || And dust of snow || From a hemlock tree || Has saved some part || Of a day I had rued.

Was soll der milde Abend? || Muss ich nun traurig fragen. || Er kann mich nicht mehr retten, || Die Schmerzen nicht verjagen. || Die Röte ist verblichen, || Bald wird mich Kälte nagen. || Mein kurzes junges Leben || Wollt' ich noch sterbend sagen.

SCHNEEGLÖCKCHEN OP. 96/2

Textdichter unbekannt

Die Sonne sah die Erde an, || Es ging ein milder Wind, || Und plötzlich stand Schneeglöckchen da, || Das fremde blasse Kind. Und was nur rings auf Erden trägt || Die weiße Liverei, || Das schürze sich, das tummle sich || Zur Abfahrt schnell herbei!

Und plötzlich brach mit Pomp und Braus || Der alte Winter auf, || Die Wolken eilten pfeilgeschwind || Zum dunklen Nord hinauf. Schneeglöckchen sah sich bebend an || Und dachte halb im Traum: || „Was soll um Winters Liverei || Der grüne, grüne Saum?

Eisscholle lief, Schneeflocke schmolz, || Die Stürme heulten drein, || Schneeglöckchen stand gesenkten Haupts || In dem Gewühl allein. Wob ihn wohl um das weiße Kleid || Des Winters rauhe Hand? || Wo komm' ich her? Wo geh' ich hin? || Wo ist mein Vaterland?“

Ei komm! Du weißes Schwesternlein, || Wie lange willst du stehn? || Der Winter ruft, das Reich ist aus, || Wir müssen nach Hause gehn!

JASMINENSTRAUCH OP. 27/4

Text von Friedrich Rückert (1788–1866)

Grün ist der Jasminenstrauch || Abends eingeschlafen, || Als ihn mit des Morgens Hauch || Sonnenlichter trafen, || Ist er schneeweiß aufgewacht: || „Wie geschah mir in der Nacht?“ || Seht, so geht es Bäumen, || Die im Frühling träumen.

SCHNEEGLÖCKCHEN OP. 79/27

Text von Friedrich Rückert (1788–1866)

Der Schnee, der gestern noch in Flöckchen || Vom Himmel fiel, || Hängt nun geronnen heut als Glöckchen || Am zarten Stiel. || Schneeglöckchen läutet, was bedeutet's || Im stillen Hain? || O komm geschwind! Im Haine läutet's || Den Frühling ein. || O kommt, ihr Blätter, Blüt' und Blume, || Die ihr noch träumt, || All zu des Frühlings Heiligtume! || Kommt ungesäumt!

Sehneeglöcklein, o Schneeglöcklein, || In den
Auen läutest du, || Läutest in dem stillen Hain,
|| Läute immer, läute zu, läute immer zu!

Denn du kündest frohe Zeit, || Frühling naht,
der Bräutigam, || Kommt mit Sieg vom Win-
terstreit, || Dem er seine Eiswehr nahm.

Darum schwingt der goldne Stift, || Dass dein
Silberhelm erschallt, || Und dein liebliches
Gedüft || Leis' wie Schmeichelruf entwallt:

Dass die Blumen in der Erd' || Steigen aus dem
düstern Nest, || Und des Bräutigams sich wert
|| Schmücken zu dem Hochzeitsfest.

Sehneeglöcklein, o Schneeglöcklein, || In den
Auen läutest du, || Läutest in dem stillen Hain,
|| Läut' die Blumen aus der Ruh'!

Du Viola, zartes Kind, || Hörst zuerst den Won-
nelaut, || Und sie stehet auf geschwind, ||
Schmücket sorglich sich als Braut.

Hüllt sich in's grüne Kleid, || Nimmt den
Mantel sammetblau, || Nimmt das güldene Ge-
schmeid, || Und den Brilliantentau.

Eilt dann fort mit mächt'gen Schritt, || Nur
den Freund im treuen Sinn, || Ganz von Lie-
besglück durchglüht, || Sieht nicht her und
sieht nicht hin.

Doch ein ängstliches Gefühl || Ihre kleine
Brust durchwallt, || Denn es ist noch rings so
still, || Und die Lüfte weh'n so kalt.

Und sie hemmt den schnellen Lauf, || Schon be-
strahlt von Sonnenschein, || Doch mit Schre-
cken blickt sie auf, || Denn sie stehet ganz allein.

Schwestern nicht, nicht Bräutigam, || Zuge-
drungen! und verschmäht! || Da durchschau-
ert sie die Scham, || Fliehet wie vom Sturm ge-
weht.

Fliehet an den fernsten Ort, || Wo sie Gras und
Schatten deckt, || Späht und lauschet immer-
fort, || Ob was rauschet und sich regt.

Und gekränket und getäuscht || Sitzet sie und
schluchzt und weint, || Von der tiefsten Angst
zerfleischt, || Ob kein Nahender erscheint.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein, || In den
Auen läutest du, || Läutest in dem stillen Hain,
|| Läut die Schwestern ihr herzu!

Rose nahet, Lilie schwankt, || Tulp' und Hy-
azinthe schwellt, || Windling kommt daher ge-
rankt, || Und Narciss' hat sich gesellt.

Da der Frühling nun erscheint, || Und das
frohe Fest beginnt, || Sieht er alle, die vereint,
|| Und vermisst sein liebstes Kind.

Alle schickt er suchend fort, || Um die eine,
die ihm wert, || Und sie kommen an den Ort,
|| Wo sie einsam sich verzehrt.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein, || In den
Auen läutest du, || Läutest in dem stillen Hain,
|| Läut Viola sanfte Ruh'.

Doch es sitzt das liebe Kind || Stumm und
bleich, das Haupt gebückt, || Ach! der Lieb'
und Sehnsucht Schmerz || Hat die Zärtliche
erdrückt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
AUSGEWÄHLTE LIEDER

DER ZAUBERER KV 472

Text von Christian Felix Weiße (1726–1804)

Ihr Mädchen, flieht Damöten ja! || Als ich zum
erstenmal ihn sah, || Da fühl' ich, so was fühl' ich
nie, || Mir ward, mir ward, ich weiß nicht
wie, || Ich seufzte, zitterte, und schien mich
doch zu freu'n; || Glaubt mir, er muss ein
Zaub'rer sein!

Sah ich ihn an, so ward mir heiß, || Bald ward
ich rot, bald ward ich weiß, || Zuletzt nahm er
mich bei der Hand: || Wer sagt mir, was ich da
empfand! || Ich sah, ich hörte nicht, sprach
nichts als Ja und Nein – || Glaubt mir, er muss
ein Zaub'rer sein!

Er führte mich in dies Gesträuch, || Ich wollt'
ihn flieh'n und folgt' ihm gleich: || Er setzte
sich, ich setzte mich: || Er sprach – nur Silben
stammelt' ich; || Die Augen starrten ihm, die
meinen wurden klein: || Glaubt mir, er muss
ein Zaub'rer sein!

Entbrannt drückt' mich an sein Herz, || Was
fühl' ich! welch ein süßer Schmerz! || Ich
schluchzt', ich atmete schwer! || Da kam zum
Glück die Mutter her; || Was würd', o Götter,
sonst nach so viel Zauberei'n || Aus mir zu-
letzt geworden sein!

ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNT KV 520

Text von Gabriele von Baumberg (1768–1839)

Erzeugt von heißer Phantasie, || In einer schwärmerischen Stunde || Zur Welt gebrachte, geht zu Grunde, || Ihr Kinder der Melancholie!

Ihr danket Flammen euer Sein, || Ich geb' euch nun den Flammen wieder, || Und all' die

schwärmerischen Lieder, || Denn ach! er sang nicht mir allein.

Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben, || Ist keine Spur von euch mehr hier. || Doch ach! der Mann, der euch geschrieben, || Brennt lange noch vielleicht in mir.

ARIETTE „OISEAUX, SI TOUS LES ANS“ KV 307

Text von Antoine Ferrand (1678–1719)

Oiseaux, si tous les ans vous quittez nos climats, || Dès que le triste hiver dépouille nos bocages, || Ce n'est pas seulement pour changer de feuillages || Et pour éviter nos frimats.

Mais votre destinée || Ne vous permet d'aimer || Qu'à la saison des fleurs; || Et quand elle est passée, || Vous la cherchez ailleurs, || Afin d'aimer toute l'année.

Wohl tauscht, ihr Vögelein, mit jedem Jahr den Hain, || Und sucht, weht's kalt herauf, den milder'n Himmel auf. || Doch macht es nicht allein der Himmel und der Hain, || Dass ihr euch dieses Wechsels erfreut.

Es gönnt' euch das Geschick || Sonst nicht der Liebe Glück || Als in der Blütenzeit. || Ist diese hier vorbei, || Sucht ihr, wo sonst sie sei, || Und liebet so jahraus, jahrein.

(Deutsche Fassung von Daniel Jäger aus den „Œuvres complètes“, Breitkopf & Härtel 1799)

ARIETTE „DANS UN BOIS SOLITAIRE“ KV 308

Text von Antoine Houdart de la Motte (1672–1731)

Dans un bois solitaire et sombre, || Je me promenais l'autre jour: || Un enfant y dormait à l'ombre, || C'était le redoutable Amour.

J'approche, sa beauté me flatte, || Mais j'aurais dû m'en méfier. || J'y vis tous les traits d'une ingrate, || Que j'avais juré d'oublier.

Il avait la bouche vermeille, || Le teint aussi beau que le sien. || Un soupir m'échappe, il s'éveille: || L'Amour se réveille de rien.

Aussitôt déployant ses ailes || Et saisissant son arc vengeur, || D'une de ses flèches cruelles, || En partant il me blesse au cœur.

Va, dit-il, aux pieds de Sylvie, || De nouveau languir et brûler: || Tu l'aimeras toute ta vie, || Pour avoir osé m'éveiller.

Einsam ging ich jüngst im Haine, || Da gewahrt' ich im Gebüsch || Einen Knaben eingeschlummert. || Ach! der böse Amor war's!

Wie lag er da so schön, so freundlich! || Doch konnte ihm mein Herz nicht trau'n, || Denn er glich der Undankbaren, || Der Vergessenheit ich schwur.

Ich fand den Mund so feurig, || So blühend sein Gesicht, || Und ein Ach entfloh mir, er erwachte! || Ach! Amor erwacht' ungeweckt!

Plötzlich regten sich seine Schwingen, || Den Rächerbogen spannte er, || Einen seiner blutigen Pfeile || Fasste er, tief durchbohrt' er mein Herz.

Fort! rief er, zu Sylviens Füßen! || Fühl' aufs neue Herzensqual und Glut! || Lieben sollst du sie nun, weil du lebest! || Dies die Strafe, dass du mich erweckt.

(Deutsche Fassung von Daniel Jäger aus den „Œuvres complètes“, Breitkopf & Härtel 1799)

ABENDEMMPFINDUNG AN LAURA KV 523

Text vermutlich von Johann Joachim Campe (1746–1818)

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden, || fliehn des Lebens schönste Stunden, || Fliehn Und der Mond strahlt Silberglanz; || So ent- vorüber wie im Tanz!

Bald entflieht des Lebens bunte Szene, || Und
der Vorhang rollt herab. || Aus ist unser Spiel!
Des Freundes Träne || Fließet schon auf unser
Grab.

Bald vielleicht mir weht, wie Westwind leise,
|| Eine stille Ahnung zu. || Schließ' ich dieses
Lebens Pilgerreise, || Fliege in das Land der
Ruh.

Werd't ihr dann an meinem Grabe weinen,
|| Trauernd meine Asche seh'n, || Dann, o

Freunde, will ich euch erscheinen || Und will
Himmel auf euch weh'n.

Schenk auch du ein Tränchen mir || Und pfütze
mir ein Veilchen auf mein Grab; || Und
mit deinem seelenvollen Blicke || Sieh dann
sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne und ach! || Schäme dich
nur nicht, sie mir zu weih'n, || O sie wird in
meinem Diademe || Dann die schönste Perle
sein.

– to sail forth, as in a ship! || To glide with
thee, O Soul, o'er all, in all, as a ship o'er the
waters! || – Gathering these hints, these pre-
ludes – || the blue sky, the grass, the morning
drops of dew; || The lilac-scent, the bushes,
and the dark green, heart-shaped leaves, ||

Wood violets, the little delicate pale blossoms
called innocence, || Samples and sorts not for
themselves alone, but for their atmosphere, ||
To grace the bush I love – to sing with the
birds, || A warble for joy of lilac-time, – Retur-
ning in reminiscence.

ELLIOTT CARTER
WARBLE FOR LILAC TIME
Text von Walt Whitman (1819–1892)

Warble me now, for joy of Lilac-time, || (Re-
turning in reminiscence,) || Sort me, O tongue
and lips, for Nature's sake, and sweet life's
sake – || Souvenirs of earliest summer, || Gather
the welcome signs, (as children, with pebbles,
or stringing shells;) || Put in April and May –
the hylas croaking in the ponds – the elastic
air, || Bees, butterflies, the sparrow with
its simple notes, || Blue-bird, and darting
swallow, – nor forget the high-hole flashing his
golden wings, || The tranquil sunny haze, the
clinging smoke, the vapor, || Shimmer of wa-
ters, with fish in them – the cerulean above; ||
All that is jocund and sparkling – the brooks

running, || The maple woods, the crisp Febru-
ary days, and the sugar-making; || The robin,
where he hops, bright-eyed, brown-breasted,
|| With musical clear call at sunrise, and again
at sunset, || Or flitting among the trees of the
apple orchard, building the nest of his mate;
|| The melted snow of March – the willow sen-
ding forth its yellow-green sprouts; || – For
spring-time is here! the summer is here! and
what is this in it and from it? || Thou, Soul,
unloosen'd – the restlessness after I know not
what; || Come! let us lag here no longer – let
us be up and away! || O for another world! O
if one could but fly like a bird! || O to escape

FRANZ SCHUBERT
ZWEI LIEDER
Texte von Friedrich von Schiller (1759–1805)

HOFFNUNG OP. 87/2 – D 637

Es reden und träumen die Menschen viel ||
Von bessern künftigen Tagen; || Nach einem
glücklichen, goldenen Ziel || Sieht man sie
rennen und jagen. || Die Welt wird alt und
wird wieder jung, || Doch der Mensch hofft
immer Verbesserung.

Die Hoffnung führt ihn ins Leben ein, || Sie
umflattert den fröhlichen Knaben, || Den
Jüngling begeistert ihr Zauberschein, || Sie

wird mit dem Greis nicht begraben; || Denn
beschließt er im Grabe den müden Lauf, ||
Noch am Grabe pflanzt er – die Hoffnung auf.

Es ist kein leerer, kein schmeichelnder Wahn,
|| Erzeugt im Gehirne des Toren. || Im Herzen
kündet es laut sich an: || „Zu was Besserm
sind wir geboren!“ || Und was die innere
Stimme spricht, || Das täuscht die hoffende
Seele nicht.

ELYSIUM D 584

Vorüber die stöhnende Klage! || Elysium's Freudengelage || Ersäufen jegliches Ach. || Elysium's Leben || Ewige Wonne, ewiges Schweben || Durch lachende Fluren ein flötender Bach.

Jugendlich milde || Beschwebt die Gefilde || Ewiger Mai; || Die Stunden entfliehen in goldenen Träumen, || Die Seele schwillet aus in unendlichen Räumen. || Wahrheit reißt hier den Schleier entzwei.

Unendliche Freude || Durchwallet das Herz. || Hier mangelt der Name dem trauernden Leide, || Sanftes Entzücken nur heiße man Schmerz.

Hier strecket der wallende Pilger die matten || Brennenden Glieder in säuselnden Schat-

ten, || Leget die Bürde auf ewig dahin - || Seine Sichel entfällt hier dem Schnitter, || Eingesungen von Harfenzittern || Träumt er, geschnittenen Halme zu sehn.

Dessen Fahne Donnerstürme wallte, || Dessen Ohren Mordgebrüll umhalle, || Berge bebten unter dessen Donnergang, || Schläft hier linde bei des Baches Rieseln, || Der wie Silber spielt über Kieseln; || Ihm verhallet wilder Speere Klang.

Hier umarmen sich getreue Gatten, || Küssen sich auf grünen samtnen Matten, || Liebgekost vom Balsamwest; || Ihre Krone findet hier die Liebe, || Sicher vor des Todes strengem Hiebe || Feiert sie ein ewig Hochzeitsfest.

MI 28.01

15.00 Große Universitätsaula #18

FAZIL SAY KLAVIER

Mozarts Klaviersonaten

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756-1791

Sonate C-Dur KV 545

(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

Allegro
Andante
Rondo. Allegretto

Sonate B-Dur KV 281

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro
Andante amoroso
Rondeau. Allegro

Sonate F-Dur KV 280

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro assai
Adagio
Presto

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate D-Dur KV 284

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro

Rondeau en Polonaise. Andante
Thema. Andante (mit 12 Variationen)

Sonate a-Moll KV 310

(Datiert: Paris, [Sommer] 1778)

Allegro maestoso

Andante cantabile con espressione
Presto

KOMPOSITIONSKUNST, AUSDRUCKSTIEFE UND VIRTUOSITÄT – MOZARTS KLAVIERSONATEN

Bitte beachten Sie auch den Text auf S. 127–131

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die **C-Dur-Sonate KV 545** ist nicht nur, gemäß ihrer Bestimmung „*für Anfänger*“, ein ideales Unterrichtswerk, sie bietet auch dem ausgebildeten Pianisten die reizvolle Aufgabe, der außerordentlichen Transparenz ihrer Stimmführung, den langen melodischen Phrasen im Andante und dem feinen rhythmischen Spiel des Rondos gerecht zu werden.

Die **B-Dur-Sonate KV 281** aus der Sechsergruppe von 1775 wird man mit einigem Recht gleichfalls als veritable Meisterwerk bezeichnen dürfen. Auf ein durchaus virtuos angelegtes *Allegro* in Sonatensatzform (mit ausgedehnter Durchführung) folgen ein anmutiger, Erinnerungen an den Klang von Holzbläsern hervorrufender langsamer Satz, der gewiss nicht ohne Grund mit „*Andante amoroso*“ überschrieben ist, und ein überaus feinsinniges und geistreiches *Rondeau*, das Mozarts meisterhafte Beherrschung dieser Satzform bereits zu einem frühen Zeitpunkt unter Beweis stellt.

Im Schwesternwerk, der **F-Dur-Sonate KV 280**, bilden zwei Sätze in Sonatensatzform – ein schwungvolles *Allegro assai* und ein leicht dahinfliegendes *Presto* im 3/8-Takt – den Rahmen für ein bemerkenswertes *Adagio* in f-Moll, das mit seiner Ausdruckstiefe und seinem Siciliano-Rhythmus auf Zukünftiges wie den pa-



Mozart. Klaviersonate a-Moll KV 310.
Erste Seite des Autographs.

New York, The Pierpont Morgan Library
(Collection Robert Owen Lehman Deposit)

rallelen Satz des A-Dur-Klavierkonzertes KV 488
vorauszuweisen scheint.

Am Ende von Mozarts Münchener Sonatenzyklus steht mit der **D-Dur-Sonate KV 284** eine Komposition von großer Reife und beachtlichem Umfang. Das einleitende *Allegro*

MI 28.01

19.30 Großes Festspielhaus #19

präsentiert mit rauschenden Sechzehntelpassagen und markanter Bassführung ein brillantes, fast orchestrales Klangbild, das durch Modulationen in entferntere Tonarten bereichert wird. Eine Kostbarkeit ist der zweite Satz, ein „*Rondeau en Polonaise*“ im Andante-Tempo, bei dem das Rondotheema bei jeder Wiederkehr stärker verziert wird. Als Finalsatz dient ein *Andante* im Allabreve-Takt mit insgesamt zwölf Variationen – fraglos eine der originellsten Schöpfungen des jungen Mozart.

Ein einzigartiges Dokument von Mozarts Empfindungskraft und Kompositionskunst stellt die **a-Moll-Sonate KV 310** dar. Sie beginnt mit einem *Allegro maestoso*, dessen Hauptthema rhythmisch scharf profiliert ist. Auffällig sind schon in der Exposition die zahlreichen dissonanten Sekundreibungen, die dann in der dramatischen Durchführung mit voller Intensität hervortreten und später die Coda unverträglich beschließen. Das ebenfalls in Sontensatzform angelegte *Andante cantabile con espressione* in F-Dur verdrängt zunächst die tragische Stimmung und lässt tröstliche, wenngleich durchaus ernste Töne erklingen. Doch auch hier führt die Durchführung zu einem Ausbruch von dissonanzreicher Härte, wie sie in Mozarts Œuvre nur selten zu finden ist. Den exzessionellen Rang der Sonate bestätigt das abschließende *Presto* in Rondoform. Bei nahe monothematisch wirkt die einheitliche motivisch-thematische Gestaltung der Abschnitte. Auch die in unvergleichlicher Weise trostspendende A-Dur-Episode vermag das tragische Rasen nur kurz zu unterbrechen,

bevor die dunkle Atmosphäre zurückkehrt und der Satz mit einer Folge von hämmernden Oktavklängen schroff endet.

Alexander Odefey

For English programme notes please refer to the article by John Irving on pages 133–134

WIENER PHILHARMONIKER
DIRIGENT ANDRÉS OROZCO-ESTRADA
GAUTIER CAPUÇON VIOLONCELLO

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Symphonie Nr. 1 D-Dur D 82
(Komponiert 1813)

Adagio – Allegro vivace
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegro vivace

FRANZ SCHUBERT / GASPAR CASSADÓ 1897–1966

Concerto a-Moll für Violoncello und Orchester
Bearbeitung der Sonate a-Moll D 821 „Arpeggione“
(Komponiert 1824, bearbeitet 1920er-Jahre)

Allegro moderato
Adagio – Allegretto

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie Es-Dur KV 16

(Komponiert: London, vermutlich August/September 1764)

Molto allegro
Andante
Presto

Mitwirkend: Alexandra Helldorf Cembalo-Continuo

ELLIOTT CARTER 1908–2012

Symphonie Nr. 1
(Komponiert 1942)

Moderately, wistfully
Slowly, gravely
Vivaciously



The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra

ORF-Sendung: Sonntag, 8. Februar 2015, 11.03 Uhr, Ö1

FRANZ SCHUBERT

Die handschriftliche Partitur von Schuberts erster Symphonie, die er im Alter von 16 Jahren fertigstellte, zeigt kaum Spuren von Unsicherheiten oder Korrekturen. Auch die Anmerkung, die er unter die letzten Notenzeilen setzte, strahlt jugendliches Selbstbewusstsein aus: „*Finis et fine*“ notierte der Schüler des Wiener Stadtkonvikts am 28. Oktober 1813 auf dem Autograph seiner **Symphonie Nr. 1 D-Dur D 82**. Mit dem vierseitigen Werk hatte er den ersten Schritt zur groß angelegten Orchesterkomposition getan. Und zeitgleich mit dem Datum der Fertigstellung ging auch Schuberts fünfjährige Schulzeit dem Ende zu. Auf die Selbstzweifel und Sinnkrisen, die in späteren Schaffensphasen sein Verhältnis zur Symphonie immer wieder prägen sollten, deutete zu diesem Zeitpunkt noch nichts hin. Das Werk zeugt von der Energie eines jungen Komponisten aus, der „*mit unbändigem Schwung die Welt der Instrumentalmusik erobert*“ (Wolfram Steinbeck). Fünf weitere „Jugendsymphonien“ sollte Schubert in den kommenden Jahren komponieren.

Aus dieser Perspektive der Nachwelt erscheint der Blick auf Jugendwerke und Gattungsdebüts eines Komponisten doppelt reizvoll: Lassen sich in ihnen bereits erste Andeutungen späterer großer Leistungen und Errungenschaften erkennen? Oder liefern sie im Gegen teil eher Indizien dafür, welche Vorbilder für die Entwicklung der eigenen Klangsprache besonders prägend waren? In Schuberts frühen Symphonien finden sich für beide Lesarten Hinweise. Die Symphonie D-Dur D 82 schrieb er wahrscheinlich noch für das Orchester des Stadtkonvikts, in dem er selbst Geige spielte. Doch die öffentliche Uraufführung fand erst ein halbes Jahrhundert nach Schuberts Tod in London statt: 1881 wurden in einem Zyklus alle seine Symphonien gespielt. Der Rezentsent der britischen *Times* hörte aus dem Erstlingswerk D 82 vor allem die großen Einflussgeber des Komponisten heraus: „*Das zweite Thema des Eröffnungs-Allegros ist fast wörtlich aus dem Finale von Beethovens „Eroica“ zitiert, das Menuett kommt im Haydn-schen Gewand daher, und der Schluss-Satz ist zweifellos von Mozart angeregt*“, hieß es in der Kritik. Tatsächlich hatte der junge Schubert bei den täglichen Proben im Konviktsorchester vor allem die drei Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven gründlich kennen gelernt. Die Strahlkraft dieser Vorbilder konnte nicht nur für einen Komponisten zur Hürde werden, der sich erstmals mit der Symphonie befasste. „*Was Haydn, Mozart, Beethoven [...] in dieser Gattung von Tonstücken geleistet*“, urteilte die *Allgemeine musikalische Zeitung* noch im Jahr 1817, „*macht es wol jedem [...] Componisten doppelt schwer, dies Feld der Composition mit Erfolg zu bearbeiten*.“ Dennoch suchte bereits der 16-jährige Franz Schubert eigene Lösungen für das vorgefundene Formmodell. Bei der Uraufführung der Symphonie Nr. 1 D-Dur D 82 kam die *Times* im Jahre 1881 nicht umhin, seinem Debüt zugleich auch eine bereits erkennbare Individualität und „*verblüffende Frühreife*“ zu attestieren.

Im Eröffnungssatz folgt Schubert äußerlich zunächst ganz der vorgegebenen Gattungsnorm. Eine langsame Einleitung führt auf das erste Hauptthema im *Allegro* hin. Doch anders, als es die Konvention erwarten ließe, breitet sich dieses Thema nicht aus, sondern bleibt kurz und kontrastreich. Als eigentlicher Hauptgedanke des ersten Satzes entpuppt sich erst das (stark an Beethovens *Eroica*-Finale erinnernde) zweite Thema. Dass der Komponist den Seitensatz zur Hauptsache erklärt, macht er auch in der folgenden Durchführung deutlich. Ein weiterer Kunstgriff folgt in der Reprise: Hier baut er die langsame Eröffnung in den Fluss des *Allegro*-Satzes ein. Mit dem sanguinischen, romanzenhaften Thema des zweiten Satzes (*Andante*), aber auch mit dem *Menuetto* als drittem Satz folgt Schubert erneut der tradierten Form, ohne auf Eigenständigkeit in den Details zu verzichten. Der Wille zur großen symphonischen Gestalt ist wiederum im Finale erkennbar, in dem er zum Tonfall des Anfangs zurückkehrt: Der Seitensatz des Finales verweist wieder auf jenen des ersten Satzes.

Dass die D-Dur-Symphonie vor allem in Bezug auf die harmonische Ausgestaltung bereits Anklänge an den späteren Schubert erkennen ließ, legte 1881 der Rezensent des „*Musical Standard*“ dar: Schubert habe „in diesem Frühwerk bereits die Vorliebe“ gezeigt, „verschiedene Instrumente, Holzbläser, Hörner und Streicher, unterschiedlich zu gruppieren und in einen anmutigen Dialog eintreten zu lassen – eine Vorliebe, die dann mit großer Durchsetzungskraft in seiner unvollendeten h-Moll-Symphonie zum Tragen kommen sollte.“

FRANZ SCHUBERT / GASPAR CASSADÓ

Nicht immer ist der Status eines „Frühwerkes“ zwingend mit dem Lebensalter seines Schöpfers verknüpft. Auf Franz Schuberts **Sonate a-Moll für Arpeggione und Klavier D 821** aus dem Jahr 1824 trifft die Bezeichnung in einem anderen Wortsinn zu: Sie ist eines der frühesten Werke für das Instrument, das der Wiener Johann Georg Staufer um 1820 erfunden hatte. Schubert komponierte die **Arpeggione-Sonate** laut dem Vorwort zur (postumen) Erstausgabe für den Musiker Vincenz Schuster. Die Komposition fällt in das Jahr, in dem Schubert nach langem Ringen um eine neue symphonische Form sich auch den Weg „zur großen Sinfonie“ bahnen wollte. Bei einem Auftragswerk für das neu erfundene Zwitter-Instrument galten freilich andere Prämissen. Hier legte Schubert weniger Augenmerk auf die formale Anlage als auf dessen spezielle klangliche Möglichkeiten: Die Besaitung und das bundierte Griffbrett entsprachen einer Gitarre, doch gespielt wurde die „*Bogen-Gitarre*“ wie ein Violoncello. Das Resultat war ein Klang, der „an Schönheit, Fülle und Lieblichkeit des Tones in der Höhe der Hoboe, in der Tiefe dem Bassethörne sich nähert“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1823). Schubert schöpfte die melodischen und harmonischen Eigenheiten des Arpeggione in seiner Sonate voll aus. Für die Übertragung des Werkes auf andere Instrumente ergaben sich dadurch immer wieder Schwierigkeiten. Dennoch wurden Bearbeitungen bald nötig. Denn der Arpeggione konnte sich auf dem Instrumentenmarkt nicht

dauerhaft etablieren. Bereits die postume Erstausgabe der Sonate D 821 erschien 1871 in einer Transkription für Violine und Violoncello. Auch für andere Instrumente wurde das Werk bearbeitet. So hat der spanische Cellovirtuose und Komponist Gaspar Cassadó i Moreu (1897–1966) die **Arpeggione-Sonate** in einer Fassung als **Konzert für Violoncello und Orchester** etabliert, die auch in diesem Konzertprogramm erklingt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Ein halbes Jahrhundert vor Schubert schrieb Mozart seine ersten Symphonien. 1764 war der Achtjährige bereits als „*musikalisches Wunder*“ mit seiner Familie auf großer Europareise unterwegs. Dabei lernte er die Symphonie als eine noch junge, in Entwicklung befindliche Gattung kennen. In London, wo die Familie im April 1764 eintraf, wirkten Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel als einflussreiche Symphoniker. Ein Werk Abels, das sich der junge Komponist zu Studienzwecken kopierte, wurde sogar fälschlich Mozart zugeschrieben.

Als erstes symphonisches Werk des jungen Mozart ist im Köchel-Verzeichnis die in London entstandene **Symphonie Es-Dur KV 16** angeführt. Ob sie allerdings mit jenem Werk identisch ist, das seine Schwester Nannerl viele Jahre später in einem Brief an Breitkopf & Härtel als Mozarts erste Symphonie bezeichnete, ist nicht gesichert. Während der Londonreise, erinnerte sich Nannerl in diesem Schreiben, sei der Vater Leopold Mozart schwer erkrankt. Weil Leopold strenge Ruhe brauchte „[...] durften wir kein Clavier berühren, um sich also zu beschäftigen, komponirte er seine erste Sinfonie mit allen Instrumenten Trompeten und Pauken, ich musste sie ihm neben seiner abschreiben, indem er sie componirte und ich sie abschrieb, sagte er zu mir, er mahne mich, daß ich dem Waldhorn etwas zu thun gebe.“ Auf Mozarts Symphonie KV 16 lässt sich diese Anekdote nicht problemlos münzen: Pauken und Trompeten, von denen Nannerl berichtet, fehlen in der Partitur. Und das Autograph trägt auch nicht die Handschrift der Schwester, sondern jene von Mozart und seinem Vater. Das legt die Vermutung nahe, dass KV 16 zwar die fröhteste erhaltene, vielleicht aber nicht die allererste Symphonie Mozarts sein könnte.

In der Bewertung des Frühwerkes durch die Nachwelt lassen sich Parallelen zu Schubert sehen. Auch in Mozarts frühem Schaffen ist die Frage nach Modellen und Vorbildern oft zentral. Zugleich ist die früh erkennbare Eigenständigkeit ein Leitmotiv in der Rezeptionsgeschichte geblieben. In KV 16 hält sich der junge Mozart einerseits klar an das dreisätzige Formmodell der Zeit – mit einem *Allegro* als Eröffnungssatz, einem liedhaften *Andante* an zweiter Stelle und einem *Presto*-Finale. Im Autograph ist zu erkennen, dass der Achtjährige den Umgang mit Tinte und Feder noch übt. Musikalisch überrascht er andererseits gleich mit den Anfangstakten: Der erste Block umfasst keine geradtaktige Periode, sondern misst elf Takte. Auf das dreitaktige Eröffnungsmotiv folgen als starker Kontrast acht Takte mit blockartigen, ruhenden Akkorden,



Mozart. Symphonie Es-Dur KV 16.
Erste Seite der autographen Paritur.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

die eine choralartige Wirkung haben. Eine Unbekümmertheit im Umgang mit der Tradition, ähnlich wie bei Schubert, findet sich auch hier.

Im ersten Satz sind noch nicht alle Merkmale der Sonatenform ausgeprägt, zu der etwa eine motivisch ausgestaltete Durchführung gehören würde. Doch Wilhelm Gloede hat auf das spielerische Herangehen des jungen Mozart an die Form in KV 16 verwiesen: Mehrmals lässt er in den ersten beiden Sätzen melodische Motive spiegelverkehrt wieder auftauchen. Im Finale, das in Rondoform gehalten ist, stechen die dynamischen Akzente hervor. Und im *Andante* taucht eine Tonfolge auf (es – f – as – ges) auf, die wie eine Vorwegnahme des Finales von Mozarts letzter Symphonie (KV 551, *Jupiter*) klingt: Hier wehe, schrieb Hermann Abert „aus dem Hornsatz ein bekannter Gruß aus späterer Zeit herüber“.

ELLIOTT CARTER

Frühwerk und Reifejahre: In Elliott Carters Biographie stehen diese Begriffe in einer außergewöhnlichen, zeitlichen Relation. Denn das Leben des US-Komponisten umspannt mehr als ein ganzes Jahrhundert. Im New York der 1920er-Jahre erhielt der Sohn einer Industriellenfamilie seine ersten prägenden Impulse bei regelmäßigen Begegnungen mit Charles Ives. Und noch in seinem Todesjahr, arbeitete Carter mit 103 Jahren an neuen Werken.

Durch Ives hatte Elliott Carter auch früh die Ideen des US-amerikanischen Ultramodernismus kennengelernt. Als Carter jedoch 1942 seine erste Symphonie schrieb, wandte er sich

dem Ideal einer neuen Einfachheit zu, wie sie auch aus Werken von Zeitgenossen wie Aaron Copland klang. Carter komponierte seine **Symphony Nr. 1** für einen kleinen Orchesterapparat. Eine Intention des dreisätzigen Werkes sei es auch gewesen, „*die Landschaft und die Küste von Cape Cod in New Mexico einzufangen*“, vermerkt Carters Biograph David Schiff. Dort hatte Carter 1939 seine Frau Helen geheiratet, ihr ist die Partitur auch gewidmet. 1954 unterzog Carter das Werk einer Revision.

Von der neoklassizistischen Klangsprache, die in der Symphonie zu hören ist, begann sich Carter in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts wieder radikal abzuwenden. Doch trotz der vordergründigen Einfachheit seiner zwischen 1940 und 1950 entstandenen Werke, die den Idealen des „*american populism*“ entsprach, findet sich in seiner ersten Symphonie sehr wohl auch jene Vorliebe für Komplexität, die eine Konstante in seinem Lebenswerk darstellt. So sorgen etwa im Eröffnungssatz Tempomodulationen, mehrdeutige Harmonik sowie konstant weiterentwickelte Motive für eine Aura stetiger Veränderung. Im hymnischen zweiten Satz schuf Carter mit einer 27 Takte langen Melodielinie einen starken Kontrast zum Beginn. Der dritte Satz ist der chronologisch älteste: Er entstammt noch dem Kompositionsmaterial zu Carters *Pocahontas-Suite* aus dem Jahr 1939. Das Klarinetten solo in diesem Finale zeugt auch davon, wie Carter die Entwicklungen des Jazz in seine Kompositionssprache einfließen ließ.

FRANZ SCHUBERT

Like any musical child growing up in Vienna in the first decade of the nineteenth century, Franz Schubert lived and breathed the music of Haydn, Mozart and Beethoven. He learnt their symphonies and quartets from the inside, playing violin in the family string quartet and the orchestra of the Imperial and Royal College, the seminary he attended from 1808. In 1811, aged fourteen, Schubert began to sketch a symphony, but never got beyond the first forty bars. Two years later, he felt confident enough to carry a symphony through to its conclusion. Dated 28 October 1813, his **Symphony No. 1 in D, D 82**, was probably performed by the seminary's student orchestra in honour of the principal, Franz Innocenz Lang.

Franz Schubert is rightly hailed as one of the world's greatest melodists, but a remarkable thing about his early symphonies is the way the tunes so often recall specific pieces by Mozart and early Beethoven; it seems as if he needed revered models to give his music symphonic authority. In Symphony No. 1 the second subject of the opening *Allegro vivace* is a take on Beethoven's famous 'Eroica' theme, first used in the ballet *Prometheus*. There is another 'Eroica' allusion in the finale, while the lilting, pastoral *Andante*, in 6/8 time, pays homage to Mozart's 'Prague' Symphony. Yet for all these echoes and half-echoes, there is no sense of slavish imitation. The return of the portentous slow introduction, now in *Allegro* tempo, to launch the recapitulation is a fine, original stroke. Beyond this the whole sym-

phony has a captivating freshness and élan, with delicious touches of woodwind colour, a true Schubertian *Ländler* in the Trio of the boisterous minuet (owing more to Joseph Haydn than Mozart), and an exhilarating finale that ends with a prophetic moment of harmonic drama. We can be pretty sure that the seminary orchestra, with the composer himself among the violins, had never premiered anything as impressive as this. Yet like all Schubert's symphonies, it remained unknown to a wider public until long after his death. Its official world premiere came as late as 1881, when August Manns performed the complete Schubert symphonies in a series of concerts at London's Crystal Palace.

FRANZ SCHUBERT / GASPAR CASSADÓ

It is ironic that a work which long eclipsed Franz Schubert's great string quartets in popularity should have been composed for such an odd-ball instrument. The arpeggione – or, as it was usually called, 'guitar-violoncello' or 'guitarre d'amour' – was dreamed up by one Johann Georg Staufer around 1814. As its name suggests, it was a hybrid: like a guitar, it had six strings and a fretted fingerboard, but was held between the knees and bowed like a cello. One of the few people to have mastered the arpeggione was the Viennese guitarist Vincenz Schuster, a regular at the music soirées held by Schubert's old friend Ignaz Sonnleithner. In the autumn of 1824 Schuster asked Schubert for a sonata, which duly became his party piece. By 1871, when the **Sonata in A minor, D 821**,

'Arpeggione', finally appeared in print, the arpeggione was virtually obsolete, prompting the publisher to adapt its part for cello. Arrangements for viola and violin quickly followed.

In tonight's performance, the sonata becomes a **cello concerto**, courtesy of the orchestral transcription made in the late 1920s by the Spanish composer-cellist Gaspar Cassadó (1897–1966). In the process, Cassadó (who recorded his arrangement with the Hallé Orchestra) reconceived the cello part in a modern, virtuoso style. The orchestra opens proceedings with a gently plaintive theme that may have been at the back of Schumann's mind when he composed the first movement of his piano concerto, also in A minor. Yet from the moment the cello repeats the theme, the orchestra recedes into an accompanying role. Melodic contrast comes from a skittering tune in popular style, originally fashioned to display the arpeggione's modest virtuosity. The beautiful, long-spanned theme of the *Adagio* reminds us that Beethoven's Second was a favourite symphony of Schubert's. After seeming to become mesmerised, the *Adagio* leads without a break into the A major *rondo finale*, which opens with an endearing tune in Schubert's most *gemütlich* vein, and continues with an episode that has a strong whiff of the Hungarian *puszta*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Many years after Mozart's death, his sister Nannerl recalled that he had written his first symphony in their rented "country house" in what

was then semi-rural Chelsea in August 1764, while father Leopold was convalescing from a serious illness. Nannerl also mentioned that it was scored for "all the instruments of the orchestra, especially trumpets and timpani." As no work answering this description survives, it seems either that Nannerl's memory was at fault or that the symphony in question is lost. Instead, the title of Mozart's first **Symphony** goes to the work in E flat, K. 16, dated "London, 1764" and scored for the usual early classical orchestra of oboes, horns and strings. While there are few intimations of later glories in this cheerful little work, the eight-year-old *Wunderkind*, perhaps with a little help from Leopold, already deploys the Italianate *lingua franca* of the day with spirit and assurance. Between the bustling outer movements, the plaintive C minor *Andante* contains the four-note chant motif which Mozart was to put to far-reaching use in the 'Jupiter' a quarter of a century later.

ELLIOTT CARTER

For the last of the three debut symphonies in tonight's programme, we cross the Atlantic and move forward to the years of World War Two. Rejected for military service on health grounds, Elliott Carter spent the final months of 1942 with his wife Helen in Santa Fe, New Mexico. It was here that he completed a **Symphony** (called No. 1, though during seven more decades of composing he never produced a No. 2), drawing on discarded sketches for his 1939 ballet *Pocahontas*. At a time of national emer-

gency, Carter's aim was to write music that the general music public could "grasp and enjoy easily." His wishes were only partly fulfilled. The symphony went down well enough at its 1944 premiere in Rochester, New York, but unlike, say, Aaron Copland's ballet scores of the same period – *Billy the Kid*, *Rodeo* and *Appalachian Spring* – it never entered the popular repertoire.

Compared to the densely dissonant music Carter produced from the mid-1940s onwards, the Symphony, in three movements and scored for a modest-sized orchestra, is indeed easy to enjoy at first hearing. "Rather conservative, and somewhat jazzy" was the composer's own verdict nearly 70 years later, though the jazziness is confined to the finale. Both the first and second movements combine a strong pastoral flavour, influenced, perhaps by New Mexico's juniper-covered hills and vast desert plains, with darker, more troubled music. In the first movement, full of muscular counterpoint and nagging cross-rhythms (three against two), the ferocious, timpani-fuelled outbursts proclaim a symphony composed in time of war. The second movement, headed 'Slowly, gravely', opens with a lush, hymnic string theme (a foretaste here of Copland's *Appalachian Spring*), taken up and expanded by the woodwind. Except at the movement's climax, textures have a chamber-musical transparency, with ruminative solos for horn, trumpet, clarinet and violin. The Symphony's populist tendencies are most evident in the finale ('Vivaciously'), in a style somewhere between Copland's ballets and Stravinsky's *Rite of Spring*. Obsessive,

driving rhythms coexist with chirpy wind solos (including, at the end, a spectacular, jazzy turn for clarinet) and bouts of fugal writing that seem to poke fun at traditional 'academic' techniques.

Richard Wigmore

DO 29.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #20

PIERRE-LAURENT AIMARD KLAVIER
MITGLIEDER DES CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE:
LORENZA BORRANI VIOLINE
PASCAL SIFFERT VIOLA
RICHARD LESTER VIOLONCELLO
CLARA ANDRADA FLÖTE
KAI FRÖMBGEN OBOE
RICHARD HOSFORD KLARINETTE
BENCE BOGANYI FAGOTT
STEPHEN STIRLING UND BETH RANDELL HORN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Duo B-Dur für Violine und Viola KV 424

(Komponiert: Salzburg, zwischen Juli und Oktober 1783)

Adagio – Allegro
Andante cantabile
Thema. Andante grazioso (mit 6 Variationen)

Aus Zwölf Duos Es-Dur für zwei Hörner KV 487

(Datiert: Wien, 27. Juli 1786)

Nr. 1 Allegro
Nr. 2 Menuetto. Allegro – Trio
Nr. 6 Menuetto – Trio
Nr. 7 Adagio
Nr. 12 Allegro – Andante

Pause

ELLIOTT CARTER 1908-2012

Quintett für Klavier und Bläser
(Komponiert 1991)

„Au Quai“ für Fagott und Viola
(Komponiert 2002)

„Duettino“ für Violine und Violoncello
(Komponiert 2008)

„Inner Song“ für Oboe
(Komponiert 1992)

„Duettone“ für Violine und Violoncello
(Komponiert 2009)

„Retracing II“ für Horn
(Komponiert 2009)

„Enchanted Preludes“ für Flöte und Violoncello
(Komponiert 1988)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe,
Klarinette, Horn und Fagott KV 452
(Datiert: Wien, 30. März 1784)

Largo – Allegro moderato
Larghetto
Allegretto

ORF-Sendung: Freitag, 30. Jänner 2015, 19.30 Uhr, Ö1

Dass die Kammermusik „ungebrochene Anziehung auf weite Kreise von professionellen Künstlern und Musikliebhabenden ausübt, begründet sich vielleicht darin: Sie umgibt die Aura des Gelehrten, Traditionsgewichtigen, des intellektuellen Spiels und des nuancierten Feinsinns; zugleich aber bringt sie ihre Ansprüche in einer Leichtigkeit zur Anschauung, die das Einfache im vermeintlich Schwierigen, die spielerische Lösung von scheinbar unlösbar Widersprüchen vor Ohren führt. Reichtum wird darin nicht als regelnd gebändigte, sondern als sich nachgerade unauslotbar verzweigende Vielgestaltigkeit sinnlich erlebbar.“ Was Matthias Schmidt 2006 in diesen Zeilen mit Blick auf Wolfgang Amadeus Mozarts Stücke in kleiner Besetzung formuliert hat, darf in verwandelter Form auch für die freilich einer völlig anderen Ästhetik verpflichtete Musik von Elliott Carter gelten – und es taugt darüber hinaus und insbesondere als Beschreibung für jenen speziellen Reiz, den die direkte Gegenüberstellung und beziehungsreiche Kombination von Werken dieser beiden Komponisten besitzt. Das heutige Kammerkonzert belegt dies mit einer Klangfarbenpalette, die auf den ersten Blick recht herkömmlich aus Bläsern, Streichern und Klavier gebildet wird, aber durch ihre wechselnden Ausschnittsüberraschen mag. Ungewöhnliche, rare Instrumentalkombinationen, absichtsvolle Schwierigkeiten für die Ausführenden, stilistische Weite und eine Komplexität, die sich keineswegs schon beim ersten Hören voll erschließt, schaffen in diesem Programm mannigfaltige Ähnlichkeiten und Bezugspunkte – allein, zu

zweit, a cinque –, die über den großen inneren wie äußeren Abstand wirksam werden: Zwischen Mozarts und Carters Geburtstagen liegen „nur“ 152 Jahre, zwischen ihren Sterbtagen aber nicht weniger als 221.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wer noch einen Nachweis dafür braucht, dass für Mozart zwar unterschiedliche Gattungen und damit verbundene Anforderungen existierten, zur bloßen Unterhaltung gedachte Gelegenheitswerke jedoch keinerlei Nachlassen im kompositorischen Niveau bedeuteten, der wird nicht zuletzt bei den beiden Duetten für Violine und Viola in G-Dur KV 423 und in B-Dur KV 424 fündig, von denen heute Vormittag das groß angelegte zweite zu hören ist. Schenkt man einem Bericht von Joseph Otter und Georg Johann Schinn aus dem Jahr 1808 Glauben, auf den sich auch Georg Nikolaus Nissen bei seiner Mozart-Biographie stützte, dann handelte es sich bei der Komposition dieses Werkpaars um einen Freundschaftsdienst: Michael Haydn, im Dienst des Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo, „sollte auf höhern Befehl Duetten für Violine und Viola schreiben“, konnte aber krankheitshalber den Auftrag nicht zur Gänze erfüllen. Mozart sei daraufhin sozusagen incognito eingespungen und habe „mit so unausgesetzter Rastlosigkeit“ zwei der verlangten sechs Duette beigesteuert, die daraufhin unter Haydns Namen dem Fürsten vorgelegt werden konnten; der erleichterte Kollege habe das Manuskript in höchsten Ehren gehalten. Bei dem **Duo B-Dur KV 424** handelt

Mozart. Zwölf Duos für zwei Blasinstrumente KV 487. Autograph der ersten Seite mit eigenhändigem Vermerk „Di Wolfgang Amadé Mozartmp. Wien den 27^{er} Julius 1786 untern Kegelscheiben“. Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde

es sich um eine komplette dreisätzige Sonate, deren Kopfsatz, der dem Typus des „*singenden Allegro*“ im 3/4-Takt angehört, sogar mit einer langsamen Einleitung anhebt und in seinem Verlauf durch allerlei satztechnisches Raffinement überrascht. Das folgende *Andante cantabile* entpuppt sich als ein wiegendes, mit ausdrucksvoller Chromatik und kunstvoller werdendem Figurenwerk angereichertes *Siciliano*, bevor im Finale ein reizendes Gavotte-Thema mehrere Variationen erfährt, deren Tempo sich schließlich vom *Andante grazioso* ins *Allegretto* steigert, bis ein *Allegro* im 3/8-Takt den tänzerischen Kehraus macht.

Heute unverständlich wirkende Rätsel gaben der Forschung lange Zeit die zumindest teilweise am 27. Juli 1786 in Wien „*untern Kegelscheiben*“ entstandenen **Duos Es-Dur KV 487** auf, eine eigentlich divertimentoartige Reihe von zwölf Nummern in gleicher Tonart, unter denen sich neben brillanten *Allegro*- und kan-tablen *Adagio*-Sätzen auch Tänze wie einige *Menuette* und sogar eine *Polonaise* finden. Die virtuose Setzweise in diesem Dutzend schien zunächst nicht auf Waldhörner hinzudeuten, weshalb man sie zumindest ihren Namensvettern in der Holzblasfamilie unterschieben wollte, den angeblich wendigeren Bassethörnern, wenn man sie nicht gleich gar als Violinduos missverstand, bis sich endlich die Ansicht durchsetzte, dass sie sehr wohl auf Naturhörnern ausführbar waren – wenn sie möglicherweise auch „*ausgepickte Virtuosenstückchen*“ darstellen möchten, wie Dietrich Berke im Vorwort zur *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA)

schreibt: Hatte doch Mozarts Freund Joseph Leitgeb (oder Leutgeb, 1732–1811), für den Mozart seine Hornkonzerte komponierte, die Technik der gestopften Töne zu ungeahnten Höhen geführt.

ELLIOTT CARTER

Das Prinzip der großen Musik in kleiner Besetzung führen auch die Solo- und Duowerke Elliott Carters fort. In dem aphoristischen Dreiminutendialog *Au Quai für Fagott und Viola* bezieht sich der Komponist auf eine nur wenige Zeilen umfassende Kurzgeschichte mit dem Titel *Zu den Kais* von Arnold Schönberg (1949), deren Pointe im Gleichlaut zwischen dem französischen Ruf „*Aux quais*“ und dem amerikanischen „*O. K.*“ besteht.

Duettone und Duettino, großes und kleines Duett: Dergleichen sprachlich (oder sprachspielerisch) exakte italienische Titel tragen die Ecksätze der *Tre duetti* für Violine und Violoncello, die sich rund um ein *Adagio* gruppieren, im Gegensatz zu diesem aber auch einzeln oder als Zweiergruppe in beliebiger Reihenfolge aufführbar sind. Weit entfernt oder verblüffend nah, widerspenstig oder anschmiegsam klingen die beiden Streicherstimmen im **Duettino**, getreu Carters Prinzip eines lebhaften Gedankenaustausches. Mag dagegen das **Duettone** konzilianter wirken, gibt es doch in beiden Sätzen beredte Höhepunkte, nicht zuletzt in energischen Pizzicatopassagen.

Einer ähnlich mobilen formalen Anlage entstammt der **Inner Song für Oboe**, der den



zweiten von drei Sätzen der *Trilogy* für Oboe und Harfe darstellt. Für das Musikerpaar Ursula und Heinz Holliger komponiert, bekommen darin die beiden Instrumente zunächst

Solostücke zugeteilt, bevor sie zusammen musizieren; alle drei Sätze sind auch separat aufführbar. Gemeinsam ist ihnen der Bezug zu Rainer Maria Rilke und seinem *Sonett II.10* aus den 55 *Sonetten an Orpheus* (1922), wobei das direkte Motto für *Inner Song* so lautet: „*Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus ...*“ Elliott Carter schrieb diese nachdenkliche Elegie im Gedenken an den 1972 in den USA verstorbenen Komponisten Stefan Wolpe, der vor den Nazis aus Deutschland hatte fliehen können, dem aber aufgrund einer vielfach ge-

brochenen Biographie die ihm eigentlich gebührende Anerkennung weitgehend versagt blieb.

Erkundet ***Retracing II*** in gedanklicher Fortführung eines Fagottstückes die virtuos-majestatischen Möglichkeiten des Horns, beziehen sich die ***Enchanted Preludes*** für Flöte und Violoncello erneut auf Lyrik, stammt doch der Titel aus einem Gedicht von Wallace Stevens (1879–1955), genauer aus dem kleinen Zyklus *The Pure Good of Theory*, erschienen 1951 in dem Band *Transport to Summer*. Dort heißt es: „*Felicity, ah! Time is the hooded enemy, / The inimical music, the enchanted space / In which the enchanted preludes have their*

place.“ Entstanden 1988 und somit das älteste Stück aus Carters Feder in diesem Programm, ist es ein von ihrem Ehemann Harry in Auftrag gegebenes Geschenk zum 50. Geburtstag von Ann Santen, die sich als Direktorin einer Radiostation in Cincinnati ganz besondere Verdienste um zeitgenössische Musik erworben hat. Carter selbst hat angemerkt, dass die beiden Instrumente ihre verschiedenen Charaktere und ihr differierendes musikalisches Material zu Aussagen in wechselnden Stimmungen kombinieren würden – vielleicht ein Hinweis darauf, dass die Musik auch Echos der Beziehung des Paares enthält.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„Ich habe 2 grosse Concerten geschrieben, und dann ein Quintett, welches ausserordentlichen beifall erhalten; – ich selbst halte es für das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe. – es besteht aus 1 oboe, 1 Clarinetto, 1 Corno, 1 fagotto, und das Pianoforte; – Ich wollte wünschen sie hätten es hören können! – und wie schön es aufgeführt wurde! – übrigens bin ich (die wahrheit zu gestehen) auf die lezthin müde geworden – vor lauter spielen. – und es macht mir keine geringe Ehre daß es meine zuhörer nie wurden.“ Mit diesen viel zitierten, stolzen Worten pries Mozart am 10. April 1784 in einem Brief an den Vater in Salzburg sein **Quintett für Klavier und Bläser Es-Dur KV 452** – ein bisschen vielleicht auch deshalb, um einer etwaigen Kritik seines „*très cher Pére*“ vorzugreifen. Denn in diesem Werk erlaubte sich der Sohn ja auch viele ver-

blüffende Freiheiten – Freiheiten, die es ihm mit ermöglichen, in diesem außerordentlichen Jahr 1784 (in dem er die *Haydn-Quartette* und die Reihe der großen Klavierkonzerte ab KV 449 begann) generell „*ein neues emotionales und kompositorisches Niveau*“ in seiner eigenen Kammermusik und der Gattung überhaupt zu etablieren, wie Thomas Schmidt-Beste formuliert. Die Satztypen, die Mozart in diesem Werk nicht bloß erstmals auf kreative Weise verbindet, sondern gemeinsam auf eine neue Stufe hebt, sind Konzertante Symphonie, Serenade und Klavierkonzert – und das in einer Besetzung, die schon allein durch ihre Divergenz zu kritisieren wäre: Die Freilufttradition der Blässerserenade verträgt sich nicht ohne weiteres mit dem damals intimeren, zarteren und auf Innenräume beschränkten Klavierklang; die nicht paarweise, sondern solistisch eingesetzten Bläser stehen in ihrer Klangfarbe deutlich voneinander ab. Und doch weiß Mozart auf wundersam poetische Weise alle diese Widersprüche und Hindernisse zu überwinden – indem er mit selbstverständlicher Geschmeidigkeit die Setzweise ständig variiert. Das zeigt sich schon in der langsam Einleitung: Da stehen zunächst homophone Bläserakkorde dem führenden Klavier gegenüber, doch kehrt sich diese Aufteilung schon nach vier Takten um, bevor das Klavier sich auf bloße Arpeggien zurückzieht, vor deren Hintergrund die Bläser nacheinander solistische, auf die individuellen Vorzüge und Möglichkeiten der Instrumente zugeschnittene Kantilenen, Dreiklangsbewegungen oder Passagenwerk ausbreiten oder sich dabei zu wechselnden Paaren vereinen. Der

freie, dem Fluss der Musik folgende und ihn doch auch lenkende Wechsel zwischen konzertanter Farbigkeit und gleichsam symphonisch empfundener, „durchbrochener Arbeit“ über die verschiedenen Stimmen hinweg bleibt nicht nur im *Allegro moderato*, sondern für das ganze Werk zentral. Das *Larghetto* atmet eine kantere Lyrik, zu der sich das einmal führende, dann wieder nur begleitende Klavier mit allen Bläserstimmen in betörend wechselnden, nicht anders als blühend romantisch zu nennenden Farben vereint: Scheinbar zielloses harmonisches Schweifen in einer Kette von Trugschlüssen in der Durchführung überbietet Mozart gegen Ende der Reprise noch, indem er in einer ungeheuren Passagie über chromatisch ansteigendem Bass drei Takte lang nur verminderte Septakkorde aufeinanderfolgen lässt. Ein eher vordergründig unterhaltender Tanzsatz fehlt daraufhin wohl ganz bewusst: Nicht das leichtgewichtige Divertimento ist hier der Leitstern, sondern die Verbindung von Ausdruckstiefe und Virtuosität. Das Finale ist denn auch am ehesten dem Charakter eines Klavierkonzertes verpflichtet, in dem die Bläser den Solisten geistreich kommentieren, begleiten oder ihm kontrapunktisch Paroli bieten – und in einer ausgedehnten „*Cadenza in tempo*“ nochmals ihr eigenes Recht behaupten dürfen.

ELLIOTT CARTER

Hatte sich der junge Beethoven von diesem Werk zu einem eigenen Quintett in der gleichen Besetzung und Tonart herausgefordert gefühlt (op. 16), blieb eine vergleichbare Ver-

bindung von Bläsern und Klavier doch eine echte Rarität der Kammermusik. Im Sommer des Mozart-Jahres 1991 entstand jedoch in Southbury, Connecticut ein später Nachfahre, Elliott Carters **Quintett für Klavier und Bläser**. „*Als ich mich einverstanden erklärte, im Auftrag von Heinz Holliger und KölnMusik dieses Quintett für diese hervorragenden Interpreten zu schreiben*“, erklärte der Komponist, „ließ mich der Gedanke an Mozarts Meisterwerk für dieselbe Besetzung die Spannweite der Ausdrucksmöglichkeiten sehr ernsthaft überdenken. Um das dialektische Wechselspiel zwischen den Instrumenten zu steigern, habe ich mich entschlossen, die Gruppe so zu behandeln, dass sie aus drei verschiedenen Elementen besteht: Klavier, Horn und Holzbläsertrio. Jedem sind ein eigenes musikalisches Vokabular und – den Fähigkeiten des Instrumentes entsprechend – eigene Ausdrucks- und Charaktertypen zugeschrieben. So ist die Wechselwirkung von Kommentar, Antwort, humoristischer Verneinung, Ironie, Unterstützung oder Selbstauslöschung als Teil des musikalischen Gedankens und Ausdrucks zu werten. Obwohl das Quintett aus einem durchgehenden Satz besteht, gibt es häufige Stimmungswechsel, manchmal innerhalb eines Instrumentes, manchmal zwischen den Gruppen.“

Walter Weidinger

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo, is famous for humiliating Mozart and rudely dismissing him from his service in 1781 – the archbishop's chief steward, Count Arco, literally kicked Mozart “in the arse.” Two years later, however, Mozart was able to help out a friend and, in an elegant way, play a trick on his former employer. Colloredo had commissioned Michael Haydn (brother of Joseph) to compose a set of six duos. Unfortunately, having completed four of these, Haydn fell ill and was unable to continue, whereupon the impatient Colloredo threatened to stop paying Haydn's salary. According to Michael Haydn's biography, written by two of his students, “Mozart, who visited [Haydn] daily, found out about this, sat down and wrote for his upset friend with such uninterrupted speed that in a few days the duets were finished and delivered under Michael's name. In later years, we reminded ourselves with delight of this wonderful example of brotherly love; our master kept the original manuscripts as a sacred relic, honourable to the memory of the immortal Mozart.” Each duo consists of three movements. The **Duo in B flat major, K. 424**, is the second piece composed by Mozart. The variations involve a particularly complex viola part.

One of Mozart's favourite pastimes was playing billiards and skittles (an 18th-century form of lawn bowling). So, when, in July 1786, the composer's doctor suggested that he exercise a lit-

tle more, Mozart headed to the *Kegelstatt* (the skittle alley). It is presumably while waiting his turn that the composer dashed off the **12 Duos for 2 horns, K. 487**. There is some debate as to what Mozart's instrumentation was for these pieces: horns or basset horns (a low member of the clarinet family)? Advocates of the horn like to remind us that Mozart was a good friend of Joseph Leutgeb (1732–1811), a horn virtuoso for whom the composer wrote his horn concertos and who might have been one of very few who could do justice to the challenging technical demands of the first horn part.

ELLIOTT CARTER

In his notes on the **Quintet for Piano and Winds**, Elliott Carter writes about the influence of the Mozart quintet (to be played at the end of this concert): “the thought of [this] masterpiece led me to consider very seriously its range of expressive possibilities. To heighten the dialectic interplay between the instruments, I decided to treat the group as having three contrasting elements: piano, horn, and trio of woodwinds. Each is assigned its own musical vocabulary and its own type of expressivity and character, derived from its instrumental capabilities. Thus the interplay of commentary, answer, humorous denial, ironic, supportive or self-effacing were considered as part of the musical thought and expression. Although the quintet is in one continuous movement, there are frequent changes of mood, sometimes within one instrument's part, at other times by groups.”

Elliott Carter's notes for **Au Quai** read as follows: “The title of this piece was suggested by Arnold Schoenberg's short story *To the Wharfs* in which he describes the mounting anxiety of the members of a French fishing village as the boats and the sea-bound fisherman failed to appear after a storm and several days' absence. When they were suddenly sighted all shouted „to the wharfs, *aux quais*, O.K.” It should be mentioned that the work was composed for the London Sinfonietta in honour of the fiftieth birthday of its music director, Oliver Knussen. (Note the initials of the dedicatee.)

“A few years ago I realized that I had not composed anything for my good friend Milton Babbitt whose music has always been very stimulating and fascinating. So when I learned that Rolf Schulte and Fred Sherry (performers I admire) were performing together, I decided to write a duet for them.” – the **Duettino for violin and cello**. Milton Babbitt (1916–2011) and Carter were themselves a towering duo, as leading figures of North American musical modernism throughout the second half of the twentieth century and the first decade of the twenty-first.

Inner Song for oboe was composed for oboist Heinz Holliger, on the occasion of a festival of music by Stefan Wolpe (1902–1972) in Witten, Germany, in 1992. Carter indicates that the piece has as its motto the last two stanzas of Rainer Maria Rilke's *Sonette an Orpheus*, II. 10. *But existence is still enchanting for us; in hundreds of places it is still pristine, A*

play of pure forces, which no one can touch without kneeling and adoring. Words still peter out into what cannot be expressed... And music, ever new, builds out of the most tremulous stones her divinely consecrated house in unexploitable space.

Like *Duettino*, **Duettone** for violin and cello is dedicated to Milton Babbitt, to be played by, Carter writes, “those wonderful instrumentalists Rolf Schulte and Fred Sherry, who had asked me many times to write for their instruments.”

Retracing II for horn borrows (in other words, retraces) a *cantabile* melody played by the horn in Carter's own Piano Quintet (performed earlier in this concert). The passage starts approximately a quarter of the way into the quintet. Carter composed two other works entitled *Retracing*, one for bassoon and one for trumpet, both using the same principle of excerpting a melody from an earlier work for ensemble and having it performed as a solo.

Carter describes **Enchanted Preludes** for flute and cello as “a duet for flute and cello in which the two instruments combine their different characters and musical materials into statements of varying moods.” The title comes from a poem of Wallace Stevens called *All the Preludes to Felicity* (from *The Pure Good of Theory*). *Felicity, ah! Time is the hooded enemy, / The inimical music, the enchanted space / In which the enchanted preludes have their place.* David Schiff notes that Carter conceived

the duet as a “Mendelssohnian scherzo” but that he chose the title after the piece was composed. Before settling on the current title, he first thought of calling the work *Spots of Time* then *The Secret Heart of Sound*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

By 1784 Mozart had moved to Vienna and was eager to compose new works for the Viennese audience. He had noted a recent excitement for pieces scored for winds. Mozart's own *Gran Partita* (a serenade for 12 winds and double-bass) on 23 March was very well received and the composer sought to meet the demand for such works. Thus, a week later, on March 30, he completed the **Quintet for piano and winds, K. 452**. It was premiered two days later at the Burgtheater. In a letter to his father the following week, Mozart declared: “[The quintet] called forth the very greatest applause: I myself consider it to be the best work I have ever composed.” W. Dean Sutcliffe gives one clue as to the source of the composer's enthusiasm: “Mozart is never happier than when working in what might be termed an antiphonal field, in which various strands of a total texture can be rearranged or reallocated in numerous ways.” Although it prompted notable exponents (Beethoven in particular, with his Quintet op. 16, also in E flat major), the piano-plus-wind quintet (oboe, clarinet, horn and bassoon) ensemble was an unusual combination at the time. Consequently the style of this work was situated at the intersection between Mozart's other chamber music (for strings),

his earlier wind serenades, his piano concertos (because of the pianistic virtuosity inherent to the work – Mozart, moreover, was at work on a series of piano concertos at the time) and his *Sinfonia concertante*.

The first movement (Allegro) and second movement (Larghetto) are both in sonata form. The Finale is a sonata-rondo which adopts the following structure: A–B–A–development–B–cadenza–A–coda. The cadenza, which involves all of the instruments, could not, as a result, be improvised or be particularly free in terms of its tempo. The piano stays out of the way during the cadenza and until the end of the piece, where a *buffa*-like figure brings the Quintet to a light-hearted conclusion.

Francis Kayali

KRISTIAN BEZUIDENHOUT HAMMERKLAVIER**Mozarts Klaviersonaten****WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791****Sonate F-Dur KV 533/494**

(KV 533 datiert: Wien, 3. Jänner 1788)
(KV 494 datiert: Wien, 10. Juni 1786)

Allegro (KV 533)
Andante (KV 533)
Rondo. Allegretto (KV 494, 2. Fassung)

Sonate A-Dur KV 331

(Komponiert: Wien oder Salzburg, 1783)

Andante grazioso (mit 6 Variationen)
Menuetto – Trio
Alla Turca. Allegretto

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate c-Moll KV 457

(Datiert: Wien, 14. Oktober 1784)

Allegro
Adagio
Molto Allegro

Sonate B-Dur KV 333

(Komponiert: Linz, Ende 1783)

Allegro
Andante cantabile
Allegretto grazioso

Kristian Bezuidenhout spielt auf einer Kopie des Eisenstädter Walter-Flügels
aus der Werkstatt von Robert Brown, Oberndorf bei Salzburg.



Mozart. Klaviersonate A-Dur KV 331.
Autograph der letzten Seite mit der Coda zum letzten Satz „Alla Turca“.
Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

KOMPOSITIONSKUNST, AUSDRUCKSTIEFE UND
VIRTUOSITÄT – MOZARTS KLAVIERSONATEN
Bitte beachten Sie auch den Text auf S. 127–131

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Eine Komposition von geradezu erstaunlicher Komplexität ist der erste Satz der F-Dur-Sonate KV 533/494. Mozart lässt hier seine drei Themen, die er bezeichnenderweise alle einstimmig vorstellt, in einer wahren Fülle an kontrapunktischen Stimmführungen in Beziehung

zueinander treten. Nicht minder einzigartig erscheint das ebenfalls in Sonatensatzform angelegte, tiefernde *Andante*, das mit seinen kühnen Modulationen und harten Dissonanzen noch bei Komponisten des 19. Jahrhunderts Verwunderung hervorgerufen hat. Das an Inspiration und Kompositionskunst keinesfalls ärmere, poetische Rondo bevorzugt über weite Strecken die mittleren und höheren Lagen des Klaviers, um dann in den Schlusstakten in Tenor- und Basslage im Pianissimo zu verklingen.

DO 29.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #22

Die A-Dur-Sonate KV 331 gehört fraglos zu Mozarts populärsten Werken. Besonders das abschließende Rondo „*Alla Turca*“, das mit seinem exotischen Kolorit an entsprechende Abschnitte im Finale des Violinkonzertes KV 219 und an *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 anknüpft, hat Weltruhm errungen. Doch kaum weniger berühmt dürfte das innige siciliano-artige Thema des ersten Satzes sein, das den nachfolgenden sechs geistvollen Variationen zugrunde liegt. Das in der Mitte stehende *Menuett* offenbart Verbindungen zu beiden Ecksätzen, etwa wenn seine Schlusstakte jene des Kopfsatz-Themas zitieren, das Überkreuzen der Hände im Trioabschnitt auf Variation IV zurückverweist oder die Oktavpassagen in der Triomitte ähnliche Klänge des Rondos vorwegnehmen.

Die e-Moll-Sonate KV 457 vom Oktober 1784 ist neben der sechs Jahre älteren in a-Moll (KV 310) Mozarts einzige Klaviersonate mit einer Moll-Haupttonart und hat noch stärker als das Schwesterwerk auf nachfolgende Komponisten, namentlich Ludwig van Beethoven, gewirkt. In der Tat verweisen die beiden Ecksätze mit ihrem orchestralen Klangbild, ihrer hochdramatischen, weitgehend ruhelos-gespannten Haltung und ihren unversöhnlichen Schlüssen weit in die musikalische Zukunft. Das gilt ebenso, wenngleich auf andere Weise, für das von unvergleichlicher Tiefe, Schönheit, Trost aber auch Schmerz durchzogene *Adagio* in der Paralleltonart Es-Dur, das zu Recht zu Mozarts vollkommensten Schöpfungen gerechnet worden ist.

Die im Jahr zuvor in Linz entstandene B-Dur-Sonate KV 333 bildet in vielerlei Hinsicht einen Gegensatz zum c-Moll-Werk. So ist das einleitende *Allegro* ein umfangreicher Sonatensatz überwiegend lyrischen Charakters, der seine einprägsamen Themen gleichwohl auf ungemein kunstvolle Art verarbeitet. Auch das feierliche *Andante cantabile* ist in Sonatensatzform angelegt; es überrascht mit einer kühnen harmonischen Wendung zu Beginn der Durchführung und einer feinsinnig varierten Reprise. Einen der eindrucksvollsten Finalsätze aller Klaviersonaten Mozarts stellt das *Allegretto grazioso* dar: ein Rondo von ungewöhnlicher Ausdehnung, das mit seinen markanten Themen, seiner klanglichen Gestaltung und einer veritablen Kadenz an einen Konzertsatz erinnert.

Alexander Odefey

For English programme notes please refer to the article by John Irving on pages 133–134

IL GIARDINO ARMONICO
DIRIGENT GIOVANNI ANTONINI
ISABELLE FAUST VIOLINE

Mozarts Violinkonzerte

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert B-Dur für Violine und Orchester KV 207

(Komponiert: Salzburg, April 1773)

Allegro moderato

Adagio

Presto

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie G-Dur Hob. I:8 „Le Soir“

(Komponiert 1761)

Allegro molto

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert D-Dur für Violine und Orchester KV 218

(Datiert: Salzburg, Oktober 1775)

Allegro

Andante cantabile

Rondeau. Andante grazioso – Allegro ma non troppo

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart öffnet den Geigenkasten, entnimmt ihm sein Instrument, prüft kurz dessen Stimmung und beginnt zu spielen. Die Szene, wie sie für den jungen Salzburger Musiker ganz selbstverständlich zum Alltag seiner beruflichen Tätigkeit gehörte, hat sich als Motiv im populären Mozart-Bild nie recht durchsetzen können. Der Komponist, der Pianist Mozart – gewiss – aber der Geiger? Längst gilt einhellig die Meinung, dass im künstlerischen Bewusstsein des Komponisten die Geige seit den späten 1770er-Jahren ihre Bedeutung als eines seiner ‚Leibinstrumente‘ eingebüßt und der Dominanz des Klaviers Platz gemacht habe. Gerne wird in diesem Kontext eine Äußerung Mozarts vom 11. September 1778 zitiert, in der es um seine Stellung in der Hofkapelle geht: „*keinen geiger gebe ich nicht mehr ab; beym clavier will ich dirigirn*“. Allerdings wollte der künftige Hofmusiker damit keineswegs seinen Abschied vom Violinspiel zum Ausdruck bringen. Ihm missbehagte nur die Aussicht, wieder in eine kollektive Position einrücken zu sollen, die seinen inzwischen viel weiter ausgreifenden künstlerischen Interessen würde widersprochen haben. Allenfalls schwingt in dem Briefausschnitt die Absicht Mozarts mit, „*keinen geiger*“ im Sinne eines öffentlich auftretenden Solisten, eines Virtuosen mehr abgeben zu wollen. In dieser Hinsicht war die Entscheidung tatsächlich längst zugunsten des Klaviers gefallen.

Wann war das geschehen? Seit 1763 hatte sich Mozart immer wieder als Geiger auf heimischen und auswärtigen Konzertpodien hören

lassen, war bereits 1769 dreizehnjährig als dritter (unbesoldeter) Konzertmeister in die Salzburger Hofkapelle aufgenommen worden und hatte nicht zuletzt mit seinem hochrenommierten Geigervater stets einen Mentor um sich, der ihn auf das Saiteninstrument verwies. Lebensgeschichtlich war die Violine daher untrennbar mit Leopold Mozart und dem am fürstbischöflichen Hof zu leistenden Dienst besetzt. Je mehr Mozart sich vom Vater und von Salzburg frei machte, desto mehr lockerte sich auch die Bindung an die Violine als einen musikalischen Ausdrucksträger, der ihm individuell verfügbar war: Das In-Eins von Person und Spieler erfüllte sich fortan am Klavier. Schon 1777 berichtete Mozart anlässlich von offensichtlich sehr erfolgreichen Auftritten als Konzertgeiger merkwürdig selbstironisch an den Vater: „*ich spiellte als wenn ich der grösste geiger in Ganz Europa wäre*“ (als welchen er sich folglich nicht sah). Leopold reagierte ahnungsvoll-beunruhigt auf diese Bemerkung: „*du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ja, so, als wäre du der erste Violinspieler in Europa*“. Figur, Herzhaftigkeit und Geist sollte der Sohn schon bald vornehmlich beim Spiel auf dem Tasteninstrument zeigen als – so könnte man Mozarts Formulierung abändern – „*der grösste clavierist in Ganz Europa*“.

Leopold Mozart mochte die ganze Entwicklung auch vor dem Hintergrund des Jahres 1775 gesehen haben, als sich der Sohn in ungewöhnlich intensiver Weise mit der Geige und ihren konzertanten Möglichkeiten aus-

einandergesetzt hatte. Oder sollte es richtiger heißen, als er den kompositorischen Rahmen der Gattung ‚Konzert‘ eigenständig erkundete und dafür als Soloinstrument die Violine heranzog? Wie auch immer: In den sieben Monaten von Juni bis Dezember 1775 entstand, nach einem Einzelversuch vom April 1773 – diese Datierung für Mozarts erstes Violinkonzert B-Dur KV 207 hat sich entgegen der früheren Einordnung ebenfalls ins Jahr 1775 inzwischen erhärten lassen – die Reihe der Konzerte in D-Dur KV 211 (14. Juni), in G-Dur KV 216 (12. September), ein weiteres Mal in D-Dur KV 218 (Oktober) und schließlich in A-Dur KV 219 (20. Dezember). Nach dieser ‚tour de force‘, für die ein äußerer Anstoß nicht erkennbar ist und die allem Anschein nach einem inneren Impuls folgte, ist Mozart nie wieder zum Violinkonzert zurückgekehrt. Zwischen 1775 und 1777 komponierte er noch ein Rondo-Allegro in B-Dur KV 269, das mit guten Gründen als Ersatzfinale für das Konzert KV 207 angesehen wird. Wohl in die gleiche Zeit fiel auch die Entstehung des E-Dur-Adagios KV 261, gedacht als Alternativsatz für das A-Dur-Konzert (Mozarts Salzburger Kollege in der Hofkapelle Antonio Brunetti, einer der frühesten Interpreten des Werkes, hatte am Originalsatz beanstandet, er sei zu „studiert“). Einen Nachzügler stellt das Rondo in C-Dur KV 373 dar, entstanden im April 1781 ebenfalls für Brunetti (ein Andante A-Dur KV 470, nachgewiesen in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis für April 1785, ist verloren). In zeitlicher Nachbarschaft zu den Salzburger Kompositionen stehen, was nicht übersehen werden sollte, die jeweils mehrsätz-

igen konzertanten Einlagen in die vier großdimensionierten Serenaden, die Mozart für verschiedene Anlässe in den Jahren von 1773 bis 1776 schrieb. Speziell für den August 1775, also die Wochen zwischen der Komposition von zweitem und drittem Violinkonzert, verdient die Serenade KV 204 entsprechende Aufmerksamkeit.

Der künstlerische Ertrag dieser zwar zeitlich begrenzten, aber bemerkenswerten Schaffensepisode – nicht weniger als 28 Sätze für Solovioline und Orchester gehören zu ihr – bietet in eindrucksvoll verdichteter Weise ein Kompendium konzertanter Formen und Spielweisen auf höchstem Niveau, zunächst für den Mozart der 1770er-Jahre, dann aber darüber hinaus für das Violinkonzert im 18. Jahrhundert. Gewiss, diese Wertung mag historiographisch anfechtbar sein, betont sie doch explizit eine Stellung Mozarts in der Gattungsgeschichte, die angesichts des großen Repertoires an Violinkonzerten der Zeit einseitig erscheint. Auch ließe sich mit Recht anführen, dass Mozart hinsichtlich der Spieltechnik des Instrumentes hinter den Errungenschaften seiner virtuosen Zeitgenossen zurückgeblieben ist, etwa Doppelgriff-Passagen oder den Tonbereich über die siebte Lage hinaus fast ganz gemieden hat (damit korrespondiert eine grundsätzliche Haltung, wie er sie 1777 nach dem Anhören eines Violinkonzertes von Ignaz Fränzl bekundete: „*sie wissen daß ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin*“). Hier stellen Geiger wie Antonio Lolli, Giovanni Mane Giornovichi, Giovanni Battista Viotti oder Franz Lamotte, um nur ein paar der seinerzeit berühm-

ten Namen anzuführen, in ihren Gattungsbeiträgen höhere Ansprüche an die Solisten als Mozart. Vielleicht verhindert ohnehin die Rezeptionsgeschichte, die über den Errungenschaften des großen symphonischen Konzertes des 19. und 20. Jahrhunderts das Allermeiste an früheren Werken bis auf eine minimale Auswahl verdrängt hat, eine ‚gerechtere‘ Wahrnehmung der historischen Verhältnisse, wie immer diese Gerechtigkeit bestimmt werden könnte. Auch verhält es sich nicht so, dass Mozarts Konzerte ihre Wirkung bruchlos seit ihrer Entstehungszeit bis in die Gegenwart behauptet hätten – das Gegenteil ist der Fall –, wie des Weiteren die Wertschätzung der einzelnen Werke durchaus unterschiedlich ausfällt, bei Interpreten ebenso wie beim Publikum.

Allen diesen Einwänden zum Trotz bleibt Mozarts Violinkonzertschaffen in der Summe repräsentativ für das Genre im späten 18. Jahrhundert, und das aus mancherlei Gründen, kompositorischen nicht minder als ästhetischen. Denn weder hinsichtlich der differenzierten Faktur der Partituren noch des wahrnehmbaren Gehalts an musikalischer Schönheit, wie er sich im Zusammenspiel von charakteristischer Thematik, abwechslungsreicher Harmonik, lebhafter Rhythmisik, kantabler Liniengführung oder in den vielfältig kontrastierenden Elementen des großformalen Verlaufs mitteilt, wird man diesem Korpus an Kompositionen ein insgesamt vergleichbares eines anderen Komponisten an die Seite stellen können.

Beim Programm des heutigen Abends spiegelt die Reihenfolge der Darbietung nicht die Ent-

stehungschronologie der Konzerte wider. Darauf nimmt die Anordnung der folgenden kurzen Bemerkungen zu den einzelnen Kompositionen Rücksicht.

Beim **Konzert B-Dur KV 207** handelt es sich um Mozarts erste selbstbestimmte Auseinandersetzung mit der Gattung überhaupt (die so genannten Pasticcio-Konzerte von 1767 und 1772 nach fremden Vorlagen können hier außer Acht bleiben, und das Klavierkonzert KV 175 ist erst im Dezember 1773 entstanden). Dass zu einem ‚Erstling‘ die Orientierung an bewährten Mustern und damit eine gewisse Konventionalität gehören, trifft auch auf dieses Werk zu, betrachtet man etwa den Formbau des Kopfsatzes mit seiner üblichen Abfolge von Ritornellen und Soloepisoden oder das weitgehende Fehlen eines Dialoges zwischen Solist und Ensemble. Auch das Finale als Ausprägung eines Sonatensatztypus im geraden Takt schließt sich noch nicht dem aktuellen Trend an, der an dieser Position mehr und mehr das Rondo bevorzugte. (Ob eben dies Mozart später bewog, den Satz durch das Rondo KV 269 zu ersetzen, das als solches ‚à jour‘ war?) Über solchen Beobachtungen sollte aber nicht vergessen werden, wie souverän sich Mozart bereits im ersten Anlauf des Konzertes als Gattung bemächtigte, dessen Form und, was bedeutsamer ist, dessen ‚Geist‘ im Miteinander und Gegeneinander des Einzel-Einen hier und der Gemeinsam-Vielen dort. Das gesangvolle *Adagio* in der Subdominante Es-Dur führt im Übrigen imaginär auf die Bühne von Mozarts frühen Opern und entfaltet in aller



Breite – es ist nur unwesentlich kürzer als der erste Satz – den Auftritt einer vielleicht noch etwas typenhaften, aber fühlenden Persönlichkeit.

Das vierte **Konzert D-Dur KV 218** bewegt sich in äußerem Format und konzertantem Gestus ganz auf der Höhe seines Vorgängers, ohne im geringsten Wiederholungsroutine zu zeigen: Mozart erweist sich, wie später in Wien bei der dichten Folge von Klavierkonzerten, schon hier als unermüdlich phantasievoller Entdecker konzeptioneller Varianten. Die von früheren Autoren hervorgehobene Anregung, die von einem Violinkonzert Luigi Boccherinis auf dieses Werk aus gegangen sein könnte, muss nicht gelegungen werden, ebenso wenig wie diejenige französischer Vorbilder. Gerade vor dem Hintergrund eines derartigen zeitgenössischen Klangpanoramas zeichnet sich freilich die Individualität Mozarts nur umso konturschärfer ab: Tun zwei das Gleiche, so kommt noch lange nicht Gleicher dabei heraus, und der schöpferische Zugriff Mozarts bringt einen unvergleichlichen Mehrwert hervor. Beim D-Dur-Konzert fällt weiterhin eine gesteigerte Lust am extravertier-

ten Spiel auf – unter Geigern gilt der Solopart als der dankbarste aller dieser Werke – sowie die Neigung, mit dem reichhaltigen motivisch-thematischen Material auch satzübergreifende Verknüpfungen zu schaffen. Das finale *Rondeau* wartet mit einem Feuerwerk an abwechslungsreichen Kontrasten auf, beginnend beim Doppelgesicht der Themen aus *Grazioso*-Mechanik im Zweivierteltakt einerseits, ausgelassener *Buffo*-Spritzigkeit im Sechsachteltakt andererseits. Wie schon im dritten Konzert begegnet der Hörer erneut stilisierten Tanzepisoden. Aus ihnen sticht die Einlage einer ländlichen *Musette* mit Bourdon hervor. Da Mozart nach dem zweiten Konzert konsequent auf rauschende Schlüsse verzichtet hat, sorgt auch hier ein delikates *Adieu* für Überraschung.

Das zweite **Konzert D-Dur KV 211** ist das nach Taktumfang und Aufführungsdauer kürzeste der Violinkonzerte Mozarts. Es scheint so, als habe der Komponist sich der technischen Errungenschaften seines ‚Erstlings‘ versichern, mithin mehr das Erreichte konsolidieren als Neuland betreten wollen. Hinsichtlich der ersten beiden Sätze mag dies weitge-

hend zutreffen, doch nicht für das Finale. Denn hier nimmt sich Mozart des *Rondeaus* an, geht also erstmals mit der Idee der abwechslungsreichen Folge und Kombination von Refrain und Episoden sowie einer entsprechenden Rollenverteilung von Solist und Orchester im Konzert um. Die Konzentration auf diese spezielle Gestaltungsaufgabe führte zu dem bei Mozart immer wieder zu beobachtenden Ergebnis, dass er sich mit deren Bewältigung ein Formmodell erarbeitet hatte, das ihm fortan sicher zu Gebote stand. Dem *Rondeau* aus KV 211 eignet nichts Versuchhaftes, vielmehr eine kunstvoll beherrschte, vielgestaltige Anlage. Eröffnet wird der Verlauf vom solistisch vorgetragenen Vordersatz des Refrains – das Orchester schließt mit dem Nachsatz ab. Es folgt eine zweiteilige Solo-Episode, auf die das Ensemble antwortet. Mit einem improvisierten Eingang zum Refrain wird die Wiederholung des Vorgangs eingeleitet, wobei die zweite Episode ein eigenes Thema vorführt. Im dritten Durchgang des Geschehens erklingt zunächst ein neues Thema in Moll, dann das Thema der zweiten und zuletzt der Themenbeginn der ersten Episode. Die Schlussphase des Satzes wird mit einer kleingliedrigen Wiederholung verschiedener Motive aus Refrain und Episoden gefüllt.

„Wenn es ein Wunder in Mozarts Schaffen gibt, so ist es die Entstehung dieses Konzerts.“ In dieses emphatische Bekenntnis lässt der Mozart-Biograph Alfred Einstein seine Überlegungen zum dritten Konzert G-Dur KV 216 münden. In der Rede vom „Wunder“ kommt

das Erstaunen darüber zum Ausdruck, was den jungen Komponisten in den Sommerwochen des Jahres 1775 bewegt haben muss, um den unmittelbar ins Ohr fallenden Entwicklungssprung vom D-Dur-Konzert des Juni zu diesem neuartigen Werk auszulösen. Kann es ein äußerer Anlass gewesen sein wie die glanzvolle Akademie vom 25. Juni in der Salzburger Residenz mit dem berühmten Geiger Lolli? Oder inspirierten ihn eigene Arbeiten aus der Zeit wie die erwähnte D-Dur-Serenade KV 204 mit ihren drei ambitionierten Konzertsätzen, oder die Serenata *Il re pastore* KV 208, deren Ouvertüre er mit dem Finale KV 102 zu einer Symphonie erweiterte? Die Fragen lassen sich nicht endgültig beantworten. Aber dass gerade die Oper und hier namentlich die grundlegenden Prinzipien der Ritornell-Arienform Mozarts schöpferisches Nachdenken bei der Konzertkomposition wesentlich beeinflusst haben, ist ersichtlich, sogar in ganz vordergründiger Weise: Das eröffnende Hauptthema des G-Dur-Konzertes geht unmittelbar auf die Arie des Aminta „*Aer tranquillo*“ („Sanfte Lüfte, heitre Tage“) aus dem ersten Akt von *Il re pastore* (No. 3) zurück. Der Mittelsatz, ein *Adagio* in der Dominant-Tonart, entfaltet die serene Stimmung einer zauberhaften Romanze, bei der das Soloinstrument eine innige Cavatine zu singen scheint. Im finalen *Rondeau* – Mozart nimmt das französische Modell eines bewegten Satzes im Dreiertakt auf – ist das Geschehen geradezu auf das Vorführen plastischer musikalischer Charaktere angelegt. Das Hauptthema kommt etwas graziös-geziert daher, wird von einem beherzteren Gegengedanken des

Solisten beantwortet, und so kommt ein gepflegtes Gesellschaftsspiel in Gang. Doch mittendrin in dessen Verlauf erklingt eine gavottenähnliche Melodie, begleitet von pizzicato-Streichern in Art eines Cembalos mit Lautenzug. Das Tänzchen wird sogleich abgelöst von einer bodenständigeren Weise, einem volksliedähnlichen Gebilde, das bei den Mozarts unter dem Namen „*Straßburger*“ lief (der Hintergrund des Titels ist unklar). Nach diesen Episoden findet der Satz ins Gleis des Anfangs zurück und kommt schließlich, ohne dass es der Hörer erwartet, mit ein paar Knicksen und einer leisen Abschiedsgeste ans Ende.

Es mag an seiner chronologischen Stellung liegen, dass dem fünften Konzert A-Dur KV 219 gerne die höchste künstlerische Reife unter den Gattungsbeiträgen zuerkannt wird. Dabei wäre es wohl angemessener, eine solche dem simplen Fortschrittsdenken geschuldeten Rangordnung, wonach das letzte immer das beste sei, zugunsten der Anerkenntnis einer gleichrangigen Verschiedenartigkeit der Konzerte KV 216, 218 und 219 zu relativieren. Denn jedes dieser Werke wartet mit seinen ganz eigenen Merkmalen und Überraschungen auf, wirft unverwechselbare Schlaglichter auf konzertantes Komponieren und Musizieren. So tritt im A-Dur-Konzert nach dem zu einem regulären Abschluss geführten Ritornell der Solist nicht etwa mit einem der schon präsentierten Themen ein, sondern in einer Weise, als habe er mit allem nichts zu tun – mit einem im *Adagio* gespielten freien Gedanken. Dann jedoch reißt er das Geschehen an sich und kontrapunk-

tiert das eigentliche Hauptthema mit einem Gegenthema: Das ist Konzertieren in vollen-deter Form! Nach einem weit dimensionierten, den in sich gewundenen melodischen Faden wunderbar weitschweifend ausspinnenden *Adagio* in E-Dur – kein Satz der Violinkonzerte an dieser Position weist eine längere Spieldauer auf – wartet das *Rondeau* im höfisch gemessenen *Tempo di Menuetto* zum wiederholten Male mit musikalischen Wechselbädern auf. Wieder ist die dritte Episode Schauplatz einer diesmal durchaus burlesken Moll-Szene. Auf ein kurzes, grimmig daherkommendes Wechseltonmotiv im *Tutti* antwortet die Geige mit rhapsodischem Impetus. Das Idiom des *all'ungarese* klingt an, und statt von diesem ist es (musikalisch) nicht weit zu einem derben *alla turca*, bei dem Celli und Bässe die Saiten mit den Stangen ihrer Bögen traktieren müssen (das Motiv zitiert Mozart aus seiner Ballettmusik *Le gelosie del serraglio* zu *Lucio Silla*). Die Rückkehr in die Bahn des *Menuetto* mutet danach beinahe unwirklich an, und das ganz getreuliche Wiederholen des Refrains und seiner Fortsetzung lässt den Hörer nicht daran denken, dass das Ende des Satzes naht, dass dieser überhaupt zu Ende gehen wird. Umso verblüffender ist dann (auch noch nach vielmaligem Hören) der Schluss – als sei nichts gewesen, ziehen sich alle Beteiligten in den heiteren Himmel zurück. Unpathetischer ist ein letztes Konzertwort wohl nie mehr gesprochen worden.

Ulrich Konrad

WOLFGANG AMADEUS MOZART

By 1775 the nineteen-year-old Mozart was becoming increasingly frustrated in the service of the Salzburg prince-archbishop Hieronymus Graf Colloredo, whom he loathed. For the time being, though, he knuckled down to his duties as leader of the court orchestra and purveyor of entertainment music, producing the serenata *Il re pastore*, K. 208, a serenade for end-of-year university celebrations (K. 204), and four of his five violin concertos, numbers 2–5. Did he write the concertos for his own performance? Probably, although from a letter written by Leopold Mozart to his son in 1777 we glean that the archbishop objected to Wolfgang's activities as a solo violinist, doubtless because he wanted to keep his potentially rebellious young employee in his place.

From Mozart's correspondence we know that he played some of the violin concertos on his travels to Augsburg, Mannheim and Paris in 1777–78. In a letter to his father of 25 October 1777, he wrote enthusiastically of a performance he had given of what he called his "strasbourg-Concert" in Augsburg, saying that "it went like oil. Everyone praised my beautiful, pure tone." While Leopold Mozart would sometimes chide his son for not practising enough, Wolfgang's successor as leader of the Salzburg orchestra, Antonio Brunetti, admiringly summed up his prowess on the violin with the words "Se suonava tutto!" – "He could play anything!"

It was long assumed that the **First Violin Concerto**, in B flat, K. 207, dates from April 1775,

just before No. 2. Recent research has revealed that the date on the manuscript has been altered, and that the concerto was completed in spring 1773, making it Mozart's earliest original concerto for any instrument. Coloured by the ringing sonority of high horns, the first movement is music of youthful exuberance, mingling athletic bravura, quick-fire dialogue and brief moments of lyric tenderness. The whole movement breathes the atmosphere of *opera buffa*. Operatic, too, is the E flat Adagio, where the solo violin spins its sensuous, long-breathed lines over a discreet string accompaniment, with oboes and horns adding an occasional gloss to the texture. The scampering Presto finale revives the *buffo* spirit of the first movement, with an added wit and élan in the tootling oboe interventions and impish repartee between violin and orchestra.

The manuscript of **Violin Concerto No. 4 in D major**, K. 218, is dated October 1775. Its first movement contrasts the proud march rhythms of the opening with lyrical themes of sinuous grace. While the orchestra has aspirations to dignity, the solo violin exudes a coltish glee. At its very first entry it delightedly punctures the pomp of the march theme by playing it high on the E string, in the process turning a military tattoo into fairy trumpets. The luminous Andante in A major (Mozart's favourite 'amorous' key in his operas) is another wordless aria for violin, which after the opening tutti plays virtually uninterrupted throughout. Like the finales of numbers 3 and 5, the final *Rondeau* juxtaposes sections in different metre



Mozart. Violinkonzert B-Dur KV 207. Autograph der ersten Seite.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

and tempo. A tripping Andante grazioso breaks off for a bounding 6/8 Allegro ma non troppo that seems to poke fun at the main theme of the slow movement. Fast and slower sections continue to alternate. Most memorable, perhaps, is the episode at the movement's centre, a rustic gavotte-cum-musette complete with a drone accompaniment on the violin's deep G string.

In contrast with the racy first movements of the other concertos, the compact opening Allegro moderato of Concerto No. 2 in D, K. 211,

has the leisurely, courtly gait found in the concertos of Boccherini and Joseph and Michael Haydn. Like all the violin concerto slow movements, the G major Andante is a tender quasi-operatic aria, more ardent in tone than that of K. 207, with the soloist often accompanied by violins alone. For the finale Mozart writes a *Rondeau* in sprightly minuet tempo that breathes a spirit of refined and distinctly Gallic *galanterie*.

The buoyant opening of **Violin Concerto No. 3 in G major**, K. 216, fruitfully recycles an aria

DO 29.01

22.30 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #23 Nach(t)konzert

sung by the shepherd-king Aminta in the recently composed *Il re pastore*. There is another quotation from the serenata at the end of the central ‘development’ (a cue for new tunes rather than a true working out, *à la* Beethoven or Brahms), where the violin mimics snatches of ‘heroic’ recitative sung by Aminta’s beloved Elisa. In the Elysian Adagio Mozart replaces oboes by softer-toned, pastoral flutes and spins an unbroken thread of rapt melody, delicately accompanied by pulsating muted violins (evoking murmuring breezes and gently plashing streams) and pizzicato basses. This ravishing music is one of those youthful inspirations that, in the words of Mozart’s recent biographer Maynard Solomon, “transforms loveliness into ecstasy, grace into sublimity.” After this Arcadian vision, the jig rhythms of the finale restore us to a world of robust physicality. But Mozart has plenty of surprises up his sleeve, including two sections in contrasting metre and tempo: first a slow G minor gavotte of almost mincing elegance; then a rustic-sounding *contre-danse* complete with imitation bagpipe drones from the soloist which quotes from a popular song called the *Strassburger* – enabling us to identify it as the concerto that “went like oil” when Mozart played it in Augsburg.

Hot on the heels of K. 218 came Mozart’s last violin concerto, No. 5 in A, K. 219, completed on 20 December 1775. By now Mozart’s listeners expected to be pleasurable wrong-footed. The A major concerto does not disappoint. Beyond this, it reaches new levels of structural sophistication and technical virtuosity. Mozart

marks the first movement Allegro aperto (‘open’), implying a vigorous frankness of expression. The orchestral introduction contrasts a rocketing arpeggio theme over a quivering accompaniment with a melody of courtly grace. The entry of the soloist brings the first, and most magical, of Mozart’s surprises. Instead of striding in with the opening theme, the violin sings a slow, lyrical aria over a murmuring accompaniment. When the Allegro tempo resumes, the soloist clothes the rising arpeggios with a new counter-melody of hectic brilliance that traverses the whole range of the violin. The E major Adagio rivals the slow movements of numbers 3 and 4 in seraphic beauty, and surpasses them in harmonic richness and subtlety, not least in the haunting dip from E major to E minor, above a falling bass line, near the start of the recapitulation. The finale begins with a pointedly decorous minuet theme whose first half ends with a rising arpeggio that seems to parody the end of the Allegro aperto. Fittingly, this motif will have the last word. Between reappearances of the minuet are four episodes, the third of which is a violent A minor Allegro in the then-fashionable ‘Turkish’ style. For Mozart and his contemporaries, though, the boundaries between Turkish and Hungarian music were distinctly blurred. While the orchestral strings evoke the ferocious strut of janissary music, with the cellos and basses hitting the strings with the wood of the bow, the soloist’s wild flights are based on actual Hungarian folk tunes.

Richard Wigmore

DIMITRI NAIDITCH TRIO

DIMITRI NAIDITCH PIANO
GILLES NATUREL BASS
ARTHUR ALARD DRUMS

Mozart on Jazz

FR 30.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #24

Spricht Mozart auch Jazz? – Es kommt auf die Qualität des Übersetzers an, ob sich große Kunst in einer anderen Sprache adäquat wiedergeben und neu erfahren lässt. Wenn dieser freilich selbst getrost als Ausnahmebegabung bezeichnet werden darf, folgt man ihm gerne auch bei ganz individuellen Erkundungen jenes Genies, von dem er sich inspirieren lässt. Mozart, interpretiert vom ukrainischen Meisterjazzer Dimitri Naiditch und Freunden – das bedeutet ein improvisatorisch weitergesponnenes, hier nachdenklich lauschendes, dort lebhaft ungezügeltes und insgesamt immer wieder überraschendes Hörvergnügen zu vorgerückter Stunde.

Can Mozart speak jazz? Whether great art can be adequately re-experienced in another idiom depends on the skill of the translator. When the translator is himself extraordinarily talented, we happily follow him through even the most idiosyncratic explorations of the genius who is his inspiration. Mozart, as interpreted by the Ukrainian jazz master Dimitri Naiditch and friends – inspired improvisation full of surprises, from thoughtful attentiveness to unrestrained vitality, a concert packed with aural pleasures at a late hour.

MITSUKO UCHIDA KLAVIER
VERONIKA EBERLE VIOLINE
MARIE-ELISABETH HECKER VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Adagio h-Moll für Klavier KV 540

(Datiert: Wien, 19. März 1788)

Trio E-Dur für Klavier, Violine
und Violoncello KV 542

(Datiert: Wien, 22. Juni 1788)

Allegro
Andante grazioso
Allegro

Pause

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Trio B-Dur für Klavier, Violine
und Violoncello op. post. 99 – D 898

(Komponiert 1828?)

Allegro moderato
Andante un poco mosso
Scherzo. Allegro – Trio
Rondo. Allegro vivace

Dieses Konzert wird gefördert von
Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

ORF-Sendung: Freitag, 30. Jänner 2015, 19.30 Uhr, Ö1

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Obwohl Wolfgang Amadé Mozart, im Unterschied zu seinem Vater, kein geborener Musiktheoretiker war und nie in seinem Leben musikpädagogische Traktate verfasste, brachte er dennoch wegweisende Gedanken über den musikalischen Geschmack, über Stil und Interpretation zu Papier: In seinen Briefen formulierte er das zweifache Ideal einer ebenso textgenauen wie beseelten Vortrageskunst. Mozart forderte unmissverständlich, ein Stück „im rechten tempo wie es seyn soll zu spielen. alle noten, Vorschläg Etc: mit der gehörigen expreßion und gusto, wie es steht auszudrücken, so, das man glaubt, derjenige hätte es selbst Componirt, der es spielt“. Keine Note durfte fehlen, wenn Mozart seinen Schülern (oder Kollegen) auf die Finger schaute, vor allen Dingen aber – keine Note durfte ohne Empfindung gespielt werden, ohne Herz, seelenlos. Deshalb zeigte sich Mozart auch nur wenig angetan von der brillanten Technik und Tastenvirtuosität eines Muzio Clementi (mit dem er sich vor Joseph II. in einem Pianistenwettstreit messen musste): „übrigens hat er um keinen kreutzer geschmack noch empfindung. – ein blosser Mechanicus“.

Doch von welcher „Empfindung“ war überhaupt die Rede? Von der in den Noten verewigten Empfindung des Komponisten oder der momentanen Empfindung des Pianisten oder von der Empfindung an sich und schlecht hin? Der Empfindsamkeit? Carl Philipp Emanuel Bach beantwortete diese Frage zu seinen Gunsten, als er seine späte fis-Moll-Fantasie

mit der enthüllenden Überschrift *C.P.E. Bachs Empfindungen* versah. In ihrer improvisatorischen Freiheit, ihrer emotionalen Zerrissenheit entwirft diese Komposition ein tönendes Selbstporträt des Komponisten: eine narzistische Momentaufnahme. Auch Mozart erprobte die monologische Kunst der „*freien Fantasie*“, wie sie Carl Philipp Emanuel Bach in einsamen Stunden und verzückten Zuständen kultiviert hatte. Unter dem Datum des 19. März 1788 vermerkte Mozart in seinem Werkverzeichnis „*Ein Adagio für das klavier allein. in H mol*“, das einerseits zwar dem Grundriss eines Sonatensatzes folgt, mit einem ‚sprechenden‘, dialogischen Seitenthema in D-Dur über herzschlagartigen Tonrepetitionen; das andererseits jedoch die Exaltationen der zeitgenössischen Fantasie auslebt: sprunghafte Wechsel vom Bass in den Diskant, ständige dynamische Kontraste und Sforzati, abreißende oder versiegende Melodien, Anklänge an Rezitativ und Deklamation und nicht zuletzt eine gewagte, beinah schon überreizte Harmonik. *Sonata quasi una fantasia?*

Der Beginn des **h-Moll-Adagios KV 540** ließe sich wunderbar in eine Fassung für Streichquartett übertragen, mit dem solistischen Einsatz der ersten Violine und dem dissonanten Eintritt der drei anderen Streicher. Oder wenn ein Orchester diesen Anfang musizierte, zuerst die Celli, dann ein jäher Bläserakkord, käme einem da nicht unweigerlich das *Tristan*-Vorspiel in den Sinn, heraufziehende romantische Ereignisse? Allerdings profitiert Mozarts Zukunftsmusik noch wesentlich vom traditionellen, namentlich kirchenmusikalischen Aus-



Mozart. Adagio h-Moll für Klavier KV 540. Autograph der ersten Seite.
Stockholm, Stiftelsen musikkulturens främjande

drucksrepertoire, das die persönlichen Nöte in einem überpersönlichen Zeichensystem aufhebt, in barocker Figurenlehre und musikalischer Rhetorik. Die Seufzer-Sekunden, der ‚harte‘ chromatische Abwärtsgang des „*pensus duriusculus*“, die ‚bebenden‘ Sechzehntel, die punktierten Trauermarsch-Rhythmen und natürlich h-Moll, die Tonart der Klage und der Ergebung in das Schicksal, begründen und verstärken den vorherrschenden Affekt, den Schmerz, von dem Mozarts Musik spricht. Der erste Takt könnte auch ein „*Kyrie eleison*“ er-

öffnen oder, als stilisierter Tanz interpretiert, eine Pavane vermuten lassen: eine „*Pavana dolorosa*“, wie sie klassischerweise die Form für ein Tombeau vorgab, für ein musikalisches ‚Grabmal‘ zum Gedenken verstorbener Fürsten oder Künstler. *Fantasia quasi una tomba?* Um wen aber trauerte Mozart im März des Jahres 1788, als er das Adagio KV 540 zu Papier brachte? Der Musikwissenschaftler Georg Knepler hat den Satz in seinen *Annäherungen an Mozart* in das Kapitel der *Musikalischen Porträts* einbezogen und die anrüh-

rende These gewagt, dieses Werk sei der Trauer über den Tod Leopold Mozarts entsprungen, der wenige Monate zuvor verstorben war. Der Sohn zeichne hier „das Charakterbild eines strengen, ernsten Menschen, dem weichere Züge ebensowenig fehlen wie unerwartete Ausbrüche, harsche befremdliche Züge“, bemerkt Knepler. „Und dann die sechs Takte der Coda! Ihr zögernd erreichtes und dann schwelgerisch festgehaltenes, immer wieder und wieder bekräftigtes Dur transzendent das Charakterbild Leopolds und verschmilzt mit dem Wolfgang. Es liegt im Konzept dieses wundervollen Musikstücks, daß, wer wem nachgibt, verzeiht, wer sich mit wem versöhnt, nicht entschieden wird.“ Als 1842 in Salzburg das Mozart-Denkmal enthüllt wurde, arrangierte der jüngere Sohn Franz Xaver Wolfgang einen Fest-Chor, dem er auch das h-Moll-Adagio des Vaters (das mutmaßliche ‚Porträt‘ des Großvaters) als Vokalquartett einfügte, gesungen zu den unterlegten Worten: „Ach, daß die Parze den Faden sobald zerschnitt! den Faden eines Lebens, das uns so teuer war!“ Somit wären gleich drei Generationen Mozart in diesem Satz gegenwärtig. Und auch die Schwester kommt noch mit ins Spiel.

Im August 1788 erhielt „Nannerl“ Mozart als verspäteten Geburtstagsgruß ihres Bruders aus Wien eine Sendung mit seinen „Neuesten klavierstücke(n)“, darunter das Adagio in h-Moll – aber offenbar auch das **Trio E-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 542**, das Mozart am 22. Juni als „Ein Terzett“ in sein Werkverzeichnis aufgenommen hatte. Über

diese terminologische Unbestimmtheit mag man sich wundern – ein Klaviertrio als Klavierstück? Doch als noch im selben Jahr das Wiener Verlagshaus Artaria den Musikfreunden Mozarts E-Dur-Trio (zusammen mit den Trios KV 502 und 548) zum Kauf anbot, wurden die drei Werke als „ganz neue Sonaten für das Clavier, mit Begleitung einer Violin und Violoncell“ annonciert. Diese Bezeichnung aber führt in die Irre, sie gehorcht einer Konvention, die Mozart in seinen Trios längst überwunden hatte. Zwar nimmt das Klavier als führendes Melodieinstrument noch immer eine privilegierte Stellung ein, doch werden deshalb die Streicher mitnichten zu Assistenten oder Sekundanten degradiert, geschweige denn, dass auf Violine und Cello kurzerhand verzichtet werden könnte, wie vordem im Fall der ad libitum begleiteten Klaviersonate. Alle drei Beteiligten kommen, wenn schon nicht zu gleichem, so doch zu einigem Recht: im vierstimmigen Satz oder im konzertierenden Wechselspiel, in den vielfältigsten Kombinationen und Dialogen der Instrumente. Überdies begnügt sich der Pianist immer wieder mit der Rolle des Begleiters und überlässt der Violine oder bei den Streichern den melodischen Vorrang.

In dieser Musik lebt auch nach über zweihundert Jahren die Spontaneität und Stimmung der ersten Stunde fort, das überraschende, impulsive, hellhörige und sensible, wie aus dem Augenblick geborene Musizieren, das Mozart mit seinen Freunden vereinte, wenn sie im Hause Jacquin oder bei einer Soiree des musikliebenden Tuchhändlers Michael Puchberg seine Trios erprobten und mit unermüd-

licher Begeisterung spielten, für sich und ihre beneidenswerten Zuhörer. Mozarts Klaviertrios bewahren – wie auf andere Weise auch seine Serenaden oder seine Klavierkonzerte – die historische Situation der Aufführung, für die sie einmal bestimmt waren: die anspruchsvolle Hausmusik in den Salons des aufstrebenden Bürgertums, das in Fragen der Kunst und des Mäzenatentums mit dem Adel wetteiferte und deshalb daheim seine eigenen ‚Hofkonzerte‘ ausrichtete. Zwar legte Mozart in einem Werk wie dem E-Dur-Trio KV 542 nicht den strengen Ehrgeiz an den Tag, der seine Streichquartette auszeichnet, hier wurde weder „speculirt“ noch „studiert“, im Gegenteil. Eine souveräne Mühelosigkeit, der vorwaltende Lyrismus, die geradezu genießerische Klangverliebtheit, die Freude am Spiel um seiner selbst willen rücken dieses Trio in die Sphäre musikalischer Unterhaltung. Allerdings nicht bloß im Sinne von Vergnügen und Abwechslung, sondern durchaus auch im tieferen Verständnis einer Unterredung, eines Gesprächs unter Freunden, einer Kommunikation unter gleichgestimmten Seelen. Auf die Empfindung kommt es an, wie beim Fantasieren am Klavier allein so auch bei dieser ausgesprochen bürgerlichen Kammermusik, die zugleich (im Hause Puchberg) eine ‚brüderliche‘ war. Die Nähe zu Geist und Symbolik der zeitgenössischen Freimaurerei (Mozart, sein Gastgeber und vermutlich die meisten der musizierenden Gäste gehörten Akkorden im Klavier, von punktierten Rhythmen im Bass akzentuiert, erinnert auf fallend an ein Schubert-Lied aus dem Sommer 1826, *An Silvia D 891* (nach William Shakespeare): „Was ist Silvia, saget an, / Daß sie die

offiziell Werkverzeichnis folgen die beiden Kompositionen unmittelbar aufeinander.

FRANZ SCHUBERT

Aber vierzig Jahre trennen sie von Franz Schuberts **Klaviertrio in B-Dur D 898**, sofern dieses Werk tatsächlich 1828 entstanden wäre und nicht einige Monate oder gar Jahre früher. Man weiß es nicht, denn anders als das genau datierte und gut dokumentierte Es-Dur-Trio D 929, das ‚Schwesterwerk‘, gibt das nicht ganz so berühmte in B-Dur Anlass zu Spekulationen, Forscherfleiß und gelehrten Kontroversen, bei denen am Ende jeder recht behält und keiner. Wie schlecht passt der wissenschaftliche Streit gerade zu dieser zutiefst konfliktfreien Musik. Als das B-Dur-Trio 1836 unter der postumen Opuszahl 99 im Druck erschien, widmete ihm Robert Schumann eine schwärmerische Kritik: „Ein Blick auf das Trio von Schubert – und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder frisch“. Schumann bedachte das B-Dur-Trio etwas formelhaft mit den Attributen „leidend, weiblich, lyrisch“, im Gegensatz zu seinem Pendant in Es-Dur, das er als „handelnd, männlich, dramatisch“ charakterisierte. Doch schon der Anfang des „Opus 99“ widersetzt sich diesem Schema. Der beherzte Unisono-Gesang der beiden Streicher über den sanguinisch pulsierenden Akkorden im Klavier, von punktierten Rhythmen im Bass akzentuiert, erinnert auf fallend an ein Schubert-Lied aus dem Sommer 1826, *An Silvia D 891* (nach William Shakespeare): „Was ist Silvia, saget an, / Daß sie die

weite Flur preist?“ Beiden gemeinsam, dem Lied wie dem *Allegro moderato* des Trios, ist der noble, gewissermaßen ritterliche, leicht historisierende, andererseits auch ironisch gefärbte Tonfall und überdies: der gelungene Auftritt. „Dramatisch“ wäre für diese Art der Präsentation, der Selbstdarstellung gewiss nicht das richtige Wort, aber „leidend“ im Sinne eines passiven Geschehen-Lassens klingt der Satz durchaus nicht.

Allerdings auch nicht „*handelnd*“. Denn mit einer „Handlung“ verbinden sich Vorstellungen von Aktion und Ereignis, Fortschritt und Ziel, Willkür und Veränderung. Schuberts Trio durchmisst zwar noch den Handlungsrahmen einer viersätzigen Sonate, aber der Komponist überspielt (oder unterminiert) deren formale Leitlinien, er ignoriert sie schlichtweg: Er komponiert nicht logisch, sondern „lyrisch“. Nicht allein, weil er *Lieder ohne Worte* erdenkt und die Instrumente nach dem *Gesang mit Begleitung*-Modell zusammenschließt – und insbesondere das Cello wie einen in Kantilenen schwelgenden Sänger in Szene setzt. Schubert beansprucht für seine Kammermusik zwar die zeitliche Ausdehnung einer „großen Symphonie“, und wenn alle Wiederholungszeichen beachtet werden, weitet sich das Trio fast ins Uferlose. Aber paradoxe Weise verzichtet Schubert gerade auf die symphonischen Optionen der Weiträumigkeit, der Fernsichten, der großen dramaturgischen Bögen. Die vier Sätze des B-Dur-Trios, die sich in den gemäßigten Tempi einander annähern, bilden keine Tetralogie, und sie erzählen in diesem Fall auch keinen Roman in vier Bänden. Stärker und eigensin-

niger noch als in der Neigung zum Liedhaften zeigt sich der „lyrische“ Zug dieser Komposition in einer Art Verweigerung: Franz Schubert verteidigt den Augenblick, er schreibt gegen die Zeit, die vergeht, und preist das Glück des Stillstandes, das Paradies der ewigen Wiederkehr, das er in seiner ‚repetitive music‘, seinen melodischen Endlosschleifen, seinen beharrlich auf der Stelle tretenden Tanzschritten feiert, so radikal und unbeirrbar wie in kaum einem anderen seiner Werke. Erst ganz zum Schluss, in der abrupt lospreschenden *Presto*-Coda des Finales, wird der Zauber der Zeitlosigkeit gebrochen. Oder der Bann? Die drei Musiker eilen davon, aufgeschreckt oder aufgeweckt zu einem hektisch überstürzten Aufbruch: ein Sekunden-Kehraus.

Wolfgang Stähr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

“You could justifiably be angry with me,” Mozart apologetically writes to his sister in a letter from 2 August 1788, “but will you still be angry when you receive my newest piano pieces by post coach? Oh no! That will hopefully put us on the right track again.” Despite the large volume of Mozart’s letters, he was sometimes remiss in communicating regularly with those closest to him; in fact, this letter was the last that Nannerl would receive before Mozart’s death in 1791. The piano pieces he hoped would mollify his sister included the **Adagio in B minor, K. 540**, a single, slow movement, quite unlike the technically brilliant pieces he wrote for his own performances but full of interesting details in dynamics and articulation, which indicate the care he took in its composition. He performed less frequently in 1788 and earned most of his income by composing and teaching, and the Adagio could have been composed for one of his students. The first harmony we hear is a diminished seventh chord, which punctuates the piece throughout and whose dissonance Mozart emphasizes by adding accents. Once a steady pulse is established, the operatic character so prevalent in much of Mozart’s keyboard music emerges complete with a plaintive soprano, a hand-crossing duet between the same lady and a bass who could be giving her advice. Although filigree passagework and idiomatic contrapuntal touches remind us that this is a keyboard work, the same operatic features continue to return, and if we listen for the three abrupt rolled chords that

provide us with the cue, we can imagine the scene changing before us.

We have Michael Puchberg, a textile merchant and fellow freemason, to thank for keeping Mozart financially solvent in his last years. Puchberg often lent Mozart money when the composer requested it in long letters that sadly outlined his latest monetary problems. Puchberg was also a music lover, and in the postscript to one of the letters requesting money, Mozart mentions that he has just written the **Trio in E major, K. 542**, and wonders whether it can be played at Puchberg’s house. Perhaps Mozart wrote the piece for Puchberg out of gratitude for his generosity. This piece and other later works by Mozart allow more of a balance between the instruments. In the opening *Allegro* movement, the piano presents the chromatic first theme but it is immediately picked up by the strings and turned into dialogue in which the piano accompanies just as often as it dominates the conversation. As in many other pieces by Mozart, the second theme is more lyrical and we hear the cello present it as the mood darkens just slightly. Some brilliant arpeggios in the piano at the end of the development section signal the return of the original theme. The short and simple theme of the *Andante grazioso* second movement, structures the piece through its rhythm rather than its melody. The middle section, when the theme is presented in the parallel minor by the violin, represents the biggest change in the music mainly because of the piano accompaniment in triplets. Brilliant and a little

FR 30.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #25

breathless, the first theme of the last movement passes from the piano to the violin. Descending octaves in the piano punctuate the next section just before the violin departs on a virtuoso display of arpeggios. Not to be outdone, the piano responds with its own technical display. These riffs are allotted twelve bars each, but as always Mozart's music sounds free of any theoretical constraints. Whether it was written for him or not, Michael Puchberg must surely have appreciated this trio.

FRANZ SCHUBERT

"Had Beethoven carried out the suicide he apparently contemplated around the time of the Heiligenstadt Testament (1802) – in other words at the very age Schubert died," writes the scholar Christopher Gibbs, "the quantity and quality of his compositional legacy would hardly have matched Schubert's." Although it was never played publicly during his lifetime and not published until 1836, eight years after Schubert's death, the **Trio in B flat major, D 898**, was one of the relatively small number of his works that Schubert actively promoted.

The striking opening theme is played in unison by the strings and spurred on by a dotted motif in the left hand of the piano. When taken over by the piano, the theme's ending is changed with a characteristically Schubertian twist – the last two notes are simply switched, but this is unexpected, and the effect for the listener in that brief moment is one of sheer delight. The leaping trout in the composer's *Die Forelle* comes to mind. Such

details, which are reminiscent of similar small gems in Schubert's other music, abound in this trio. Another prevalent feature is the galloping dotted rhythm that is first heard prior to the entrance of the lyrical second theme and returns at various times throughout the movement. Over rocking accompaniment, the cello begins the lullaby that opens the second movement. The piece moves gradually to a more pleading tone, and despite a few hints of the former simplicity, the music becomes increasingly passionate and effusive. After the bouncing scherzo and trio, which are examples of a *Ländler* and a waltz respectively, the rondo fourth movement continues this bright mood with a jaunty theme begun by the violin. A contrasting, what could be called Hungarian-sounding theme, makes several appearances. Throughout the movement the music keeps interrupting itself: dramatic tremolos in the piano that add moments of tension are superseded by another jaunty melody, this time with pizzicato accompaniment. "One glance at Schubert's trio," said Robert Schumann, "and the pitiful hustle and bustle of humankind recedes, and the world shines anew."

Lisa de Alwis

HAGEN QUARTETT

LUKAS HAGEN UND RAINER SCHMIDT VIOLINE
VERONIKA HAGEN VIOLA, CLEMENS HAGEN VIOLONCELLO

Mozarts Streichquartette

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Streichquartett D-Dur KV 499
„Hoffmeister-Quartett“

(Datiert: Wien, 19. August 1786)

Allegretto
Menuetto. Allegretto – Trio
Adagio
Molto Allegro

Streichquartett D-Dur KV 575
„Erstes Preußisches Quartett“

(Datiert: Wien, Juni 1789)

Allegretto
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegretto

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Streichquartett B-Dur KV 589
„Zweites Preußisches Quartett“
(Datiert: Wien, Mai 1790)

Allegro
Larghetto
Menuetto. Moderato – Trio
Allegro assai

MOZARTS STREICHQUARTETTE

Bitte beachten Sie auch den Text auf S. 81–86

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Dass Mozart mit dem ersten Quartett nach den *Haydn-Quartetten* einen ganz neuen Ton finden konnte, hängt nicht zuletzt mit der Tonart D-Dur des *Streichquartetts KV 499* zusammen, die in der vorausgehenden Sammlung anspruchsvollster Quartette ganz gefehlt hatte. Die ideale ‚Geigentonart‘ verbindet sich nun in einem Streben nach Wohlklang mit einer Neigung zu Dreiklangsmotivik und flächigen Klangzonen. Im ersten Satz ist das Durchmessen des Grunddreiklangs so dominant, dass Mozart vom Hauptthema gar nicht mehr ablässt und auf antithetische Themenbildung völlig verzichtet. Konsequent wächst die Reprise nach einem *crescendo-calando* aus der Durchführung regelrecht heraus. Das *Menuett* birgt ein feinzieleres *Trio* mit aufwendigen Imitationen und kanonischer Stimmführung, die keinen Abschluss findet. Zäsurlos unter plötzlichem Moll/Dur-Wechsel mündet der Zwischensatz wieder ins *Menuett* zurück. Von dessen robustem D-Dur-Schluss hebt sich in entspanntem G-Dur ein *Adagio* seltener Klangensualität ab, bei dem die vier Quartettstimmen sich mehrfach nach Ober- und Unterstimmen-Paaren gruppieren. Im Gegenzug gibt es konzertante Momente, wenn die erste Violine sich aus dem Verbund löst und entschiedene *Tutti*-Reaktionen hervorruft. Wie für sich gestellt bleibt die solistische erste Geige zuletzt mit ihrer Schlussfigur ganz allein. Die Ablösungen und Brechungen führen zu einer vielschichtigen Dynamik: Es ist der Satz mit den meisten *Crescendo*-Anweisungen in Mozarts gesamtem Werk. Das Finale macht Mozart für Kenner zu einem außergewöhnlichen formalen Experiment. Das erste Thema, aus Bruchstücken zusammengesetzt erst langsam in Gang kommend, scheint auf einer großen Fermate zu enden. Daran schließt sich ein ganz neuer Gedanke, doch ohne Wechsel der Tonart. Wenn die obligatorische V. Stufe eintritt, kehrt jedoch das Anfangsmotiv zurück. Thematischer und harmonischer Bau durchkreuzen sich auf ungewohnte Weise: ganz drastisch in der Reprise, wenn der neue Gedanke im F-Dur einer Durchführung oder eines Couplets erscheint. Die Ambivalenz gilt folglich auch für die großformale Orientierung. Der Sonatensatz operiert mit Wirkungen des Rondos. Dessen Rückkehr-Moment vergrößert sich zuletzt unerwartet. Der Schlussakkord akzentuiert zurückgreifend statt des Grundtons den Terzton, mit dem das ganze Quartett im Unisono begonnen hatte.

Wenn das *Streichquartett D-Dur KV 575*, das erste der *Preußischen Quartette*, sich trotz gleicher Tonart vom *Hoffmeister-Quartett* so deutlich unterscheidet, dann ist es wegen grundlegend veränderter innerer Strukturen des Satzes. Das Violoncello als Soloinstrument – statt *Preußischer Quartette* ist auch gerne von *Violoncello-Quartetten* die Rede – führt zu einer Polarität in den Außenstimmen, die wechselnd die Führung bei den gro-



Friedrich Wilhelm II., König von Preußen (1744–1792). Kupferstich von Heinrich Sintzenich (1752–1812) nach einem Gemälde von Johann Heinrich Schröder (1757–1812).
Berlin, akg-images

ßen thematischen Einschnitten an sich ziehen. Das hat zusätzliche Auswirkungen auf die Bratsche, die gleich in drei Rollen gefragt ist: als Bass, als führende Oberstimme und zwischendurch als Mittelstimme. Alle drei Aufgaben muss sie schon in den ersten zwanzig Takten des Anfangs-Allegrettos übernehmen. Das Hauptthema ist merkwürdig asymmetrisch, gleichwohl in sich geschlossen, doch quasi von außen kommentiert und von einem marschmäßigen Motiv ergänzt, das sich wieder verliert, jedoch im Seitensatz unerwartet wieder auftaucht und in der Durchführung das Hauptthema kontrapunktiert, so dass eine motivische Brücke zwischen den Formteilen entsteht. Das *Andante* verströmt seine betörende Kantabilität nicht allein im Anfangsthema, wo sie durch Oktavierungen noch wie gedämpft ist, sondern vor allem im zweiten Abschnitt des

Hauptsatzes, wenn die einzelnen Stimmen des Quartettes sich ablösend im ‚Singen‘ überbieten, und zuletzt im Abgesang einer kan-tablen Abschiedsgeste. Das *Menuetto* verwan-delt den alten, leicht stampfenden Charakter süddeutschen Typus in ein graziöses Federn. Das hängt wesentlich mit einer Veränderung in der Gruppierung nach Doppeltakten zu-sammen, die freilich nicht zu sehen sind, weil Mozart von der gewohnten 3/4-Vorzeichnung nicht abgeht. Das *Trio* gehört ganz dem Violon-cello, das sich seine Melodie nur zum Schluss von der Bratsche abnehmen lässt. Im Finale mit den Zügen eines Rondos dominiert, weil separate Couplets ausgespart bleiben, ganz das Hauptthema, das sich früh kanonisch selbst begleitet, im Verlauf aber in ein immer dichteres Netz an Begleitfiguren eingespon-nen wird, zu denen sich letztlich auch die mo-tivisch kontrastierenden virtuosen Triolen ge-sellen. Das gibt dem Satz einen erstaunlichen inneren Zusammenhalt. Ihn sucht Mozart aber auch für das Quartett insgesamt. Zum ersten Satz schlägt er einen Bogen durch eine Grund-verwandtschaft der Themen. Sie gehen in den Ecksätzen jeweils gleichermaßen von einer Entfaltung des Dreiklangs aus.

Ein milder erster Satz in fallender Bewegung leitet das **Streichquartett B-Dur KV 589** ein. Sein Eröffnungsmotiv kehrt nach dem großen Seitenthema des Violoncellos zurück, so dass sich eine besondere Schlussgruppenmotivik erübriggt. Die Reprise vertauscht alle Stimmen in konsequenter vielfältiger Weise. Was dem Violoncello zugekommen war, übernimmt die

erste Violine, was ihr gehört hatte, die Brat-sche; für deren Part wiederum sorgt die zweite Violine, die kurzzeitig sogar Bassfunktion hat. Diese Flexibilität in der Verteilung der Instru-mente ist das Markenzeichen der *Preußischen Quartette* schlechthin. Im *Larghetto* hat die Konkurrenz der Außenstimmen einen zwei-maligen Durchgang des Themas zur Folge, einen ersten im Piano, geführt vom Violon-cello, das den Satz eröffnet, und einen zweien im Mezzoforte, geführt von der ersten Geige. Die neue fallende Figur des Anhangs steuern dann die Mittelstimmen bei. In lyri-scher Ruhe verzichtet der Satz auf kompli-zierte Verarbeitung und kehrt rasch zum An-fang wieder zurück, so dass ein Ende schon nahe scheint. Doch diesmal werden die Teile erweitert, der erste sogar modulatorisch. Der zweite wird durch Ausweichungen mehrfach am Schließen gehindert, so dass es eines wei-ten Anstiegs der ersten Violine bedarf, den Quartsextakkord kadenzfähig zu machen. Der Satz verklingt in lichten Höhen. Das *Menuetto* entwickelt ungewohnt virtuose Züge, wenn Sechzehnteleinwürfe sich plötzlich selbständ-ig machen. Im *Trio* wird die rasche Bewe-gung zur Grundlage des Satzes überhaupt, der sich in radikaler Modulation zu verirren scheint und im Ausweichen eines ‚falschen‘ Des-Dur mit einem Takt Generalpause abbricht. Erst danach setzt Mozart die Stimmen wieder rich-tig ins Gleis. In einem solchen Moment zeigt sich ein Einfluss von Haydns Scherzo-Tech-nik, die in den *Haydn-Quartetten* selbst über-raschenderweise keine Rolle gespielt hatte. Auch das Finale steht mit seinem spieleri-

schen Rondo im Zeichen Haydns, konkret sogar des Op. 32/2. Jetzt übrigens gibt es – in Coupletfunktion – eine längere undträume-rische Passage mit dem Hauptthema im fer-nen Des-Dur, das im Menuett keinen Platz ge-habt hatte.

Manfred Hermann Schmid

MOZART'S STRING QUARTETS

Concerning the cycle of Mozart's String Quartets please refer also to the article on pages 88–89

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's **String Quartet in D, K. 499 ('Hoffmeister')** was completed on 19 August 1786, a few months after the premiere of *Le nozze di Figaro* and contemporary with other great chamber works such as the Piano Quartet in E flat, K. 493, the Piano Trio in G, K. 496, and the 'Kegelstatt' Trio for piano, clarinet and viola, K. 498. It marks a point of stylistic departure for Mozart in the string quartet genre. The expansive first movement divides readily into musical blocks, and unambiguous sectional articulation co-exists with smooth sectional continuity. The development section is a good case in point, opening with self-contained two-bar units in A major and A minor demarcated by rests, but ending with a seamless transition into the recapitulation. The functional ambiguity of material in the finale is also striking, Mozart playing with expectations of transition and stability. While he begins with sequences and disjunction where we expect stability, he introduces after a pause bar regular 4+4-bar phrases anchored in the tonic where we would predict a less harmonically entrenched transition. In the recapitulation and coda the balance is redressed, the opening material of the movement finally fulfilling a stabilizing role. On 30 November 1791,

just five days before Mozart's death, a German critic highlighted K. 499 as evidence of "that fire of the imagination and that correctness, which long since won for Herr M. the reputation of one of the best composers in Germany". He went on to explain that "even the Minuet ... is composed with an ingenuity (being interwoven with canonic imitations) that one not infrequently finds wanting in other such compositions, even by famous masters".

Like K. 499, **K. 575 in D** (June 1789), the first of the so-called 'Prussian' quartets, combines distinct formal delineation and fluent sectional succession, as witnessed in the opening movement. On several occasions, Mozart highlights stronger contrasts between blocks of material than in his earlier works in the genre. In the minuet, for example, stark dissimilarity is the order of the day: rich A sections frame a texturally austere B section with sharp registral drops and uncertain harmonic implications and direction. The trio also comes across as stylistically self-conscious, invoking the ideal of conversational equality more systematically than at any other stage in his mature string quartet repertory; each instrument is assigned each of the trio's three principal thematic elements, even though the cello – the King of Prussia's instrument – gets slightly more melody than the others.

The **String Quartet in B flat, K. 589**, was completed in May 1790 almost a year after K. 575. Like its predecessor it is a stylistically adventurous work that foregrounds sharp

contrasts between materials and styles. In the exposition of the first movement, for example, the first and secondary theme unfold spaciously, with a clearly articulated beginning, middle and end, whereas the codetta contains concentrated four-voice counterpoint, marked *forte*, and a rapid circle of fifths progression. Much of the development section is then taken up with abrupt alternations of the singing and brilliant styles that capture the very different worlds of the primary/secondary themes and codetta. Blocked contrast is especially striking in the trio of the third movement: a highly chromatic and disjunctive middle section is sandwiched between diatonic, free-flowing outer sections. The theme of the rondo finale bears more than a passing resemblance to the corresponding theme of Haydn's rondo finale from the famous 'Joke' quartet, op. 33 no. 2. And the understated, downbeat final bars may also allude to the earlier work.

Simon P. Keefe



Mozart. Symphonie Es-Dur KV 543. Titelblatt des Erstdruckes [1797].
Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

SA 31.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #27

CAMERATA SALZBURG
DIRIGENT PABLO HERAS-CASADO
EMMANUEL PAHUD FLÖTE
KERSTIN AVEMO SOPRAN

FRANZ SCHUBERT 1797-1828

Symphonie Nr. 2 B-Dur D 125
(Komponiert 1815)

Largo – Allegro vivace
Andante
Menuetto. Allegro vivace – Trio
Presto vivace

ELLIOTT CARTER 1908-2012

„Flute concerto“ für Flöte und Ensemble
(Komponiert 2008)
Österreichische Erstaufführung

„What Are Years“ für Sopran und Kammerensemble
(Komponiert 2009)
Österreichische Erstaufführung

Like a Bulwark
That Harp You Play So Well
The Being So-Called Human
To An Intra-Mural Rat
What Are Years

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756-1791

Symphonie Es-Dur KV 543

(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

Adagio – Allegro

Andante con moto

Menuetto. Allegretto – Trio

Finale. Allegro

ORF-Sendung: Dienstag, 3. Februar 2015, 10.05 Uhr, Ö1

FRANZ SCHUBERT

„Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“, soll bereits der 15-jährige Franz Schubert den beinahe ein halbes Jahrhundert später niedergelegten Erinnerungen seines Freundes Joseph von Spaun zufolge gesueufzt haben – zu einer Zeit, da Schubert in Wahrheit

keineswegs an einem Beethoven-Komplex litt, sondern sich wie alle anderen Komponisten eher an den etablierten Großen Haydn und vor allem Mozart orientierte. Vielmehr waren seine Gefühle Beethoven gegenüber ambivalent, dessen Werke ja auch von Kritikern und namhaften Kollegen wie etwa Carl Maria von Weber teils als „verworrenes Chaos“ oder „unverständliches Ringen nach Neuheit“ eingeschätzt wurden. 1816 noch stellte Schubert in seinem Tagebuch anlässlich des 50-jährigen Wien-Jubiläums seines geschätzten Lehrers Antonio Salieri fest, wie „schön u. erquickend“ es für diesen sein müsse, in den Werken seiner Schüler „bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frey aller Bizarrie zu hören, welche bey den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt, u. einem unserer größten deutschen Künstler beynahe allein zu verdanken ist, von dieser Bizarrie, die das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerey, das Heiligste mit dem Harlequin vereint, verwechselt, nicht unterscheidet den Menschen in Rasery versetzt statt in Liebe auflöst zum Lachen reitst, anstatt zum Gott erhebt ...“ Gemeint ist natürlich Beethoven, gegen den Salieri geradezu als Bollwerk wirkte, da er „von einem Gluck

geleitet, die Natur kennen lernt, u. sie trotz der unnatürlichen Umgebungen unserer Zeit erhalten hat“. Darüber hinaus heißt es im selben Jahr an anderer Stelle: „O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele o wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichtern bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt“.

Die ersten sechs Symphonien des 16- bis 21-Jährigen seien, schreibt Hans-Joachim Hinrichsen, „erstaunlich reife, fast ausnahmslos anmutig klingende und oft geradezu anstrengungslos wirkende Jugendwerke, gleichsam im Stande der Unschuld ohne Beängstigung durch den großen in Wien lebenden Zeitgenossen komponiert“. Ihr unbeschwerter Tonfall sollte freilich nicht über ihre Individualität hinwegtäuschen: In jedem dieser Werke nämlich „sucht Schubert ein anderes Form- oder Gestaltungsproblem zu lösen“, betont etwa Wolfram Steinbeck. Dabei geht Schubert auch auf kreative Weise mit dem Sonatensatzschema um, welches ja ohnehin nicht über Regeln definiert war, sondern sich vielmehr nur indirekt aus statistisch vorherrschenden Ähnlichkeiten unter einer großen Anzahl von Werken herleiten ließ. Doch selbst vor diesem Hintergrund trägt die **Symphonie Nr. 2 B-Dur D 125** durchaus kühne, beinah experimentelle Züge.

Nach einer langsam Einleitung mit majestätischen Bläsern und figurierten Streichern, die an den Beginn von Mozarts Es-Dur-Symphonie KV 543 gemahnt, stürmt die Musik nach witzigem Anlauf plötzlich im *Allegro vivace* los, als hörten wir ein *Perpetuum mobile* von Rossini. Doch anstatt danach den Seiten-

satz zu präsentieren, wiederholt Schubert das Hauptthema zunächst in c-Moll: „An der Grundstruktur ändert sich nichts, sein Ausdruck, seine Farbigkeit aber wird vollständig verwandelt in ein fahles ‚Licht‘ der Holzbläser. Eine in sich pulsierende Ebene etabliert sich, die gleichsam inwendig zu leuchten beginnt; zwei verschiedene Perspektiven auf ein und dieselbe Sache“ (Bernhard Rzehulka). Im Untergrund des schließlich breit ausgeführten, melodiösen Seitenthemas, das merkwürdigerweise in Es-Dur einsetzt, zittert noch die mit dem *Allegro* etablierte, unermüdliche Achtelbewegung nach: Allerlei harmonische Umwege werden eingeschlagen, bis uns das Hauptthema erneut begegnet, nun in F-Dur – und erst damit ist das Ende der Exposition erreicht! Nach einer knappen Durchführung setzt die Reprise dann ‚falsch‘ in Es-Dur ein und findet erst über g-Moll in die Grundtonart.

Solche Entwicklungen beanspruchen mehr Raum als üblich, weshalb sich die später von Robert Schumann an der C-Dur-Symphonie D 944 konstatierte „himmlische Länge“ hier bereits ankündigt – auch im tänzerisch-rasanten Finale, in dem erneut das Tonartengefüge (Seitenthema in der Exposition in Es- statt F-Dur, in der Reprise sogar g-Moll statt B-Dur) die melodischen Gestalten viel reicher schattiert als üblich. Das *Menuetto* entpuppt sich als durchaus forsches *Scherzo* in c-Moll mit bukolischem Bläser-Trio, während das Es-Dur-*Andante* mit seinen Variationen über ein bezauberndes liedhaftes Thema, trotz vorübergehender Dramatik, zum Ruhepol der Symphonie wird.

ELLIOTT CARTER

Er wurde in jenem Jahr geboren, in dem einst Arnold Schönberg das Dur-Moll-System hinter sich ließ, womit eine neue musikalische Zeit anbrach – und war noch am Beginn des 21. Jahrhunderts von ungebrochener Schaffenskraft beseelt: Der 2012 verstorbene Elliott Carter zählte nicht nur zu den langlebigsten, sondern auch fruchtbarsten und phantasievollsten Komponisten der Moderne. Das Erlebnis von Igor Strawinskys *Sacre du printemps* 1924 in der Carnegie Hall ließ die Faszination für Musik in dem New Yorker Teenager explodieren. Nach dem Studium bei Nadia Boulanger in Paris begann Carter in neoklassischem Stil zu komponieren, empfand das aber bald als Einengung und erkundete andere musikalische Strategien, darunter Atonalität, auf radikaler kontrapunktischer Selbständigkeit fußende Polyrhythmik und nicht-serielle Ordnungsprinzipien des Tonmaterials. Zwei-mal wurde Carter mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet (1960 und 1973 für seine Streichquartette Nr. 2 und 3) und schuf in mehr als sieben Jahrzehnten ein umfangreiches Œuvre, das ihm die Hochachtung sowohl von Komponistenkollegen mehrerer Generationen seit Ives und Strawinsky als auch der namhaftesten Interpreten bis zur Gegenwart eingetragen hat.

Jahrelang hatte Carter alle Anfragen von Solisten betreffend eines Flötenkonzertes abgewiesen: Er war der Ansicht, dass das Instrument nicht in der Lage wäre, jene scharfen Attacken auszuführen, die er in seinen Wer-

ken immer wieder verlangte. Aber im Laufe der Zeit wandelte sich sein Bild von der Flöte, und die Vorstellung der Schönheit ihrer verschiedenen Register sowie ihrer außerordentlichen Beweglichkeit zog den Komponisten immer mehr an. Als ihn dann Elena Bashkirova um ein neues Werk für das Jerusalem International Chamber Music Festival bat, lenkte sich Carters Inspiration doch noch in die Richtung eines trotz umfangreichen Schlagzeugs recht überschaubar besetzten **Flute concerto**. Nach einem halben Jahr nahezu ununterbrochener und faszinierter Arbeit war die Partitur schließlich im März 2008 fertig – drei Monate nach Carters 99. Geburtstag. Am 9. September 2008 erfolgte die Uraufführung durch Emmanuel Pahud und das Jerusalem International Chamber Music Ensemble unter Daniel Barenboim; seither hat sich das nachdenklich-quecksilbrige, etwa eine Viertelstunde dauernde Werk als bedeutender zeitgenössischer Beitrag zum Flötenrepertoire etablieren können.

Das liegt an der vom Solisten geforderten Virtuosität ebenso wie am großen Abwechslungsreichtum, mit dem die musikalischen Gestalten und Stimmungen kontrastieren oder auseinander hervorgehen – und an der farblich schillernden, aber immer durchsichtig gehaltenen Instrumentation, welche die Flöte niemals Gefahr laufen lässt, ihre Rolle als Prima inter pares zu verlieren. Arabesken beginnen sich zu ranken, einzelne Töne blitzen auf, zarte, gefühlvolle Kantilenen dürfen sich ausbreiten oder werden von strengen Einwürfen des Ensembles kommentiert, einmal wird der Orchesterflötist gar zum Schatten des Solo-



Marianne Moore. Foto um 1935.
Washington, Library of Congress

kollegen, indem er ihm wie ein nicht abschüttelbarer Verfolger auf den Fersen bleibt. Stets aber waltet das Prinzip eines musikalischen Dialoges, einer klingenden Wechselrede, deren plastischer, nicht vorhersehbarer Verlauf fesselt.

Das Wort tritt daraufhin bei Elliott Carters **What Are Years** hinzu, einem Werk, in dem der damals Hundertjährige fünf Gedichte der amerikanischen Lyrikerin Marianne Moore (1887–1972), die unter anderem wie später Carter mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde (1952), zu einem Liederzyklus für Sopran und Kammerensemble zusammengefasst hat. Die Uraufführung fand 2009 mit Claire Booth und dem Ensemble intercontemporain unter Pierre

Boulez beim britischen Aldeburgh Festival statt, wo der Widmungsträger Pierre-Laurent Aimard als künstlerischer Leiter fungiert.

Marianne Moore zeige in ihrem großartigen Schaffen eine mitunter beißende Ironie, aber auch eine ganz persönlich gefärbte Faszination für das Leben, fand Carter, der mit seiner Vertonung einige der vielen Facetten der Autorin zu musikalischem Leben erwecken wollte. Sein großer Respekt vor der Kraft ihrer Sprache bildet sich in der Setzweise der Singstimme ab: Mit ihr überhöht Carter gleichsam einen natürlichen Vortrag auf expressive Weise, achtet aber penibel darauf, dass Wortdeutlichkeit und Sinnzusammenhänge möglichst durchgehend gewahrt bleiben. Indem er also den Text weniger als formbares Material oder gar als Steinbruch von Silben und Lauten behandelt, sondern ihn durch seine Musik illustriert, deutet und durchaus schön vorgebrachten wünscht, lässt er ihn gleichsam ins Rampenlicht treten. Das wird vielleicht in „*That Harp You Play So Well*“ am deutlichsten, wo nur Harfe und Violoncello den Gesang mit subtil ins Schwarze treffenden Klängen einkleiden. Kammermusikalische Tugenden, ganz ähnlich jenen im Flötenkonzert, walten aber auch in den größer besetzten Liedern wie dem ersten, dem zentralen dritten oder dem in aphoristischer Kürze vorüberziehenden, humoristisch gefärbten „*To an Intra-Mural Rat*“. Der Schwerpunkt aber liegt im titelgebenden letzten und längsten Lied, in dem wir Moores tief-sinnigen Worten über Sterblichkeit und Ewigkeit und den rätselhaften, doch immer klaren Klängen Carters nachlauschen können.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Von Juni bis August 1788, also drei Jahre vor seinem Tod, schrieb Mozart in rascher Folge eine Trias von Symphonien (Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550, C-Dur KV 551), die seine letzten und fraglos auch vollendetsten Beiträge zu dieser Gattung bleiben sollten. Für welchen Anlass diese Werke entstanden, ja ob sie überhaupt alle zu Mozarts Lebzeiten noch erklungen sind, wissen wir bis dato nicht, obwohl vermutet werden kann, dass in Dresden 1789, in Frankfurt 1790 sowie vor allem bei zwei Konzerten im April 1791 in Wien, bei denen definitiv „*Eine große Sinfonie von der Erfindung des Hrn. Mozart*“ auf dem Programm stand, eines oder mehrere der drei Stücke gespielt wurde(n). Eine äußere Anregung dürften jedenfalls die sogenannten *Pariser Symphonien* Nr. 82–84 in den gleichen Tonarten (C-Dur, g-Moll und Es-Dur) aus der Feder seines Freundes Joseph Haydn geboten haben, die im Jahr davor in Wien als Dreiergruppe im Druck erschienen waren: Schon mit seinen sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten (1782–1785) hatte ja Mozart, darin musikalisch auf dessen Quartette op. 33 reagierend, eine direkte künstlerische Kommunikation mit dem Komponistenkollegen aufgenommen. Betrachtet man Mozarts letzte drei Symphonien zusammen, wirken sie jedenfalls wie ein Kompendium klassischen Komponierens, da sie durch ihre jeweils einzigartige Konzeption bei Wahrung der formalen Einheit die mögliche Bandbreite von Inhalt und Aussage der Symphonie ihrer Zeit auf faszinierende Weise ausloten.

Als einzige der drei beginnt die **Symphonie Es-Dur KV 543** mit einer weit gespannten, feierlichen anmutenden langsamen Einleitung, die mit einer solchen in Haydns genannten Werk korrespondiert. Die Tonart suggeriert eine Nähe zur späteren *Zauberflöte*, da Es-Dur „*in das Feyerliche der Priesterschaft*“ ginge, wie Johann Jakob Wilhelm Heinse 1795 schrieb: „*Es dur ist so edel, so feyerlich, so wuerdig, weil Es als kleine Terz dem sanft klagenden C diente, nun aber von seinem traurigen Geschaeft zu der herrlichen eignen Existenz erhoben worden ist, daß ihr selbst dessen schoene Quinte G als reizende groÙe Terz, und dessen ruehrende kleine Septime, als praechtige Quinte dient. Zaertlich erinnert sie sich bey ihrem Glueck zuweilen ihres vorigen Zustandes.*“ Die großartigen Akkorde, die Anmutung würdevollen Schreitens, die zuerst sanft herabfallenden, dann dramatischen ansteigenden Tonleiterläufe haben denn auch in der Vorstellung vieler Autoren Bilder eines Freimaurredituals hervorgerufen. Sicher ist jedenfalls, dass das Pathos dieser Klänge nach einigen bangen Überleitungstakten in eine *Allegro*-Welt voll Wärme und Zuvorsicht führt, in ein „*Reich echter Brüderlichkeit und Menschlichkeit*“ (Attila Csampai). Der von Mozart so geliebte und seinem Vorbild Johann Christian Bach abgelauschte Typus des „*singenden Allegro*“ wird hier geradezu exemplarisch vorgeführt: Im sanften 3/4-Takt wird eine ausgedehnte, blühende Melodie als Hauptthema exponiert, erst in den Violinen, dann in Violoncelli und Kontrabässen, jeweils zärtlich umrankt von Bläseriminationen und den übrigen Streichern – eine fast pastoral zu nennende Ruhe, die erst mit dem folgenden Orchestertutti im energischen Forte den Energiestoß ins Festlich-Helle erlangt. Die aus der Einleitung bekannten, ab- und aufsteigenden Läufe kehren in Überleitung und dem anmutig sich schlängelnden Seitenthema wieder, während sich die kurze Durchführung vornehmlich mit einem energisch klopfenden Motiv aus genannter Überleitung beschäftigt: Charaktere eines heiter-gelassenen Spiels jenseits finsterer Schatten. Solche brechen dafür überraschend in das von Gebärden sehnstüchtigen Flehens bestimmte, vermeintlich ganz friedvolle *Andante con moto* herein – als düsterer Kontrastteil nämlich, dessen erste Tonart f-Moll Christian Friedrich Daniel Schubart (1784/85) als „*tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht*“ ausdrückend charakterisierte. Das *Menuetto* greift sodann in den insistierenden Vierteln der Bläser den Gesitus des Hämmerns oder Klopfs wieder auf, der aus dem Stirnsatz noch erinnerlich ist, während im *Trio* lyrische Klarinettentöne dominieren. Esprit und Elan des überschäumen den Finales verweisen dann wieder auf das naheliegende Vorbild Joseph Haydn: Durch den ganzen Quintenzirkel gejagt, dabei einmal einem *Perpetuum mobile* ähnelnd, dann wieder durch dramatische Generalpausen und überraschende Neuansätze unterbrochen, behält das wirbelnde Hauptmotiv gar auf überraschende Weise das letzte Wort.

Walter Weidringer

FRANZ SCHUBERT

Musicologist Robert Winter described 1814 and 1815 as “the miracle years” for Franz Schubert. These were among the most productive years for the native Viennese composer. He had recently been introduced to Goethe’s *Faust* and set two of his poems to music: *Gretchen am Spinnrade* and *Erlkönig*. During this period Schubert also completed two string quartets, two symphonies and two masses. He had an active social life despite working full time as a teacher at his father’s school, giving private music lessons, composing, and attending concerts. One of his close friends, Anselm Hüttenbrenner, provided the following portrait of the humble eighteen-year-old composer: “Schubert’s outward appearance was anything but striking or prepossessing. He was short of stature, with a full, round face, and was rather stout. His forehead was very beautifully domed. Because of his short-sightedness he always wore spectacles, which he did not take off even during sleep. Dress was a thing in which he took no interest whatever ... and listening to flattering talk about himself he found downright nauseating.”

Schubert’s **Symphony No. 2 in B flat major, D 125**, was composed between 10 December 1814 and 24 March 1815. Like most of Schubert’s symphonies it was not published until the 1880s, thanks in part to the sponsorship of Robert Schumann and Felix Mendelssohn. The thematic material is indebted to music of Schubert’s older contemporary Ludwig van Beethoven. After a slow introduction,

the opening movement quotes the main theme from Beethoven’s overture to *The Creatures of Prometheus*. The second movement is a theme and variations in the key of E flat major. The harmony ventures into C minor which becomes the tonic key of the third movement, a minuet and trio. The trio is in the key of E flat major and features woodwinds over a pizzicato bass line. The symphony concludes with a lively presto in 2/4 time.

ELLIOTT CARTER

Elliott Carter’s **Flute Concerto for flute and ensemble** was the product of a joint commission by the Jerusalem International Chamber Music Festival, the Berlin Philharmonic, and the Boston Symphony Orchestra. This brief, single-movement concerto was dedicated to Elena Bashkirova and was completed in 2008. Most of the woodwind players are called on to play two instruments with the flute doubling piccolo, oboe doubling English horn, clarinet doubling bass clarinet, and bassoon doubling contrabassoon.

Elliott Carter is exceptionally detailed in his writing for the numerous percussion instruments which include: log drum, bongo, tom-toms, shaker and *Almglocken*. The *Almglocken* are tuned cowbells, also known as alpine bells, and are well known for their use in Richard Strauss’s *Alpine Symphony*. At times the orchestral texture is sparse and pointillistic. This contrasts with brief homophonic sections that feature fortissimo dynamics and sextuplet rhythms.

What Are Years for soprano and chamber ensemble

Carter’s **What Are Years for soprano and chamber ensemble** is a song cycle with text by Marianne Moore. The cycle was premiered by soprano Claire Booth and the Ensemble intercontemporain, conducted by Pierre Boulez, in Aldeburgh, England on 26 June 2010. In the score published by Boosey & Hawkes, the composer provided the following programme note: “Marianne Moore’s brilliant poetry, with its sharp but personal fascination with life, has held my attention for many years, so I decided to write this song cycle which shows a few of her many sides. ‘The Being So-Called Human’ is the last stanza of *The Pangolin*, which she published separately with the above title. The work was composed between February and May of 2009, and completed on 1 June 2009. The piece is divided into five movements performed without pause, the last of which sets the poem for which the work is named.”

In his book *The Music of Elliott Carter* David Schiff wrote that Carter’s music was characterized by “simultaneous oppositions.” In Carter’s piece, *Two Controversies and a Conversation*, this principle was manifested by the push and pull in tempo between the piano and percussion soloists. In *What Are Years* the fluid arioso style of the vocalist contrasts with the dissonant cluster chords and fluctuating dynamics of the orchestra.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart’s **Symphony No. 39 in E flat major, K. 543**, is one of his final three symphonies composed in Vienna during the summer of 1788. Matthew Thomas

It is uncertain whether or not the piece was performed during the composer’s lifetime. Musicologist Alfred Einstein suggests that the symphony is modelled on Michael Haydn’s Symphony No. 26, which is also in the key of E flat major.

The symphony begins with a regal fanfare featuring dotted rhythms in the woodwinds and brass accompanied by descending scalar figures in the strings. This introduction segues to an understated exposition in 3/4 time signalled by the first violins and echoed by the horns and bassoons. The second movement, *Andante con moto*, is in the subdominant key of A flat major. Mozart uses a sonata rondo form in which the main theme is introduced by the strings at a piano dynamic. The violas simulate the steady rhythm of a heartbeat in the first contrasting section. When the theme is repeated, it journeys to the parallel key of A flat minor before modulating to F minor in the middle section. The third movement is a minuet and trio in the tonic key of E flat major. The trio is an Austrian *ländler* featuring a brief solo for the clarinet that quotes a Viennese drinking song. This is perfunctorily echoed by the flute, as if it already had had too much to drink. The finale is a lively *Allegro* based on an oscillating sixteenth note motif. Mozart interposes a quiet interlude in the development before a penultimate flourish and coda that doesn’t seem to want to end, like a gambler returning to the card table.

1. Like a Bulwark

Affirmed. Pent by power that holds it fast – || a paradox. Pent. Hard pressed, || you take the blame and are inviolate. || Abased at last? || Not the tempest-tossed. || Compressed; firmed by the thrust of the blast || till compact, like a bulwark against fate; || lead saluted, || saluted by lead? As though flying Old Glory full mast.

2. That Harp You Play So Well

O David, if I had || Your power, I should be glad – || In harping, with the sling, || In patient reasoning!

Blake, Homer, Job, and you, || Have made old wine-skins new. || Your energies have wrought || Stout continents of thought.

But, David, if the heart || Be brass, what boots the art || Of exorcising wrong, || Of harping to a song?

The sceptre and the ring || And every royal thing || Will fail. Grief's lustiness || Must cure that harp's distress.

3. That Being So-Called Human

Not afraid of anything is he || and then goes cowering forth, tread paced || to meet an obstacle || at every step. Consistent with the || formula – warm blood, no gills, || two pairs of hands and a few hairs – that || is a mammal; there he sits in his || own habitat, || serge-clad, strong-shod. || The prey of fear; he always || curtailed, extinguished || thwarted by the dusk, work partly done, || says to the altering

blaze, || “Again the sun! || anew each || day; and new and new and new, || that comes into and steadies my soul.”

4. To an Intra-Mural Rat

You make me think of many men || Once met, to be forgot again ; || Or merely resurrected || In a parenthesis of wit, || That found them hastening through it || Too brisk to be inspected.

5. What Are Years

What is our innocence, || what is our guilt ? All are || naked, none is safe. And whence || is courage the unanswered question, || the resolute doubt, – || in misfortune, even death, || encourages others and in its defeat, stirs

the soul to be strong? He || sees deep and is glad, who || accedes to mortality || and in his imprisonment rises || upon himself as || the sea in a chasm, struggling to be || free and unable to be, || in its surrendering || finds its continuing.

So he who strongly feels, || behaves. The very bird, || grown taller as he sings, steals || his form straight up. Though he is captive, || his mighty singing || says, satisfaction is a lowly || thing, how pure a thing is joy. || This is mortality, || this is eternity.

SA 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28

HAGEN QUARTETT

LUKAS HAGEN UND RAINER SCHMIDT VIOLINE
VERONIKA HAGEN VIOLA, CLEMENS HAGEN VIOLONCELLO
SABINE MEYER KLARINETTE

Mozarts Streichquartette

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Streichquartett F-Dur KV 590
„Drittes Preußisches Quartett“
(Datiert: Wien, Juni 1790)

Allegro moderato
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegro

Pause

Quintett A-Dur für Klarinette, zwei Violinen, Viola und
Violoncello KV 581 „Stadler-Quintett“

(Datiert: Wien, 29. September 1789)

Allegro
Larghetto
Menuetto – Trio I – Trio II
Allegretto con Variazioni

Dieses Konzert wird gefördert von
Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

MOZARTS STREICHQUARTETTE

Bitte beachten Sie auch den Text auf S. 81–86

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das **Streichquartett F-Dur KV 590**, das letzte Streichquartett Mozarts, gilt auch als Krone der Gattung, weil es die Vielfalt und Komplexität des Quartettstils sowohl mit Eleganz als auch Virtuosität verbindet. Bezeichnenderweise ist das Eröffnungsthema des ersten *Allegro moderato* zunächst durch heftigen dynamischen Kontrast in sich gespalten und findet erst im dritten Anlauf eine ausgleichende Fortsetzung. Das *Andante*, gelegentlich als *Scherzo* missverstanden, prägt in seiner feierlichen, fast religiösen Haltung einen zukunftsweisenden Satztypus aus, der seine Fortsetzung in Joseph Haydns Op. 76/1 von 1797 findet, ein Satz, der wiederum in Mendelssohns Streichersymphonie Nr. 1 in der Coda des langsamten Satzes zitiert wird. Das *Muett*, sperrig, weil es in geradtaktigen Gliederungen nicht aufgeht, zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Geschichte aus. Mozart hat es vollständig auf zwei Systemen vorskizziert. Bei der Ausführung in Partitur erfährt es nur noch geringfügige Veränderungen. Eine vergleichbar vollständige Verlaufsskizze ist sonst bei Mozart nicht belegt. Vielleicht handelt es sich auch um keine Skizze, sondern um eine Art Kurzschrift in einer untypischen Schreibsituation: möglicherweise in einer Kutschenschanze auf der Rückreise von Berlin nach Wien. Das Finale im *Allegro* entwickelt trotz

mehrfacher interner Unterbrechungen einen stupenden rhythmischen Sog, der den Hörer am Ende geradezu staunend und atemlos entlässt. Das Staunen klingt durch, wenn die drei *Preußischen Quartette*, wenige Wochen nach Mozarts Tod erstmals veröffentlicht, in einer Anzeige der *Wiener Zeitung* vom 28. Dezember 1791 besprochen werden, die unweigerlich den Charakter eines Nachrufs annimmt: „*Die- se Quarteten sind eines der schätzbarsten Werke des der Welt zu früh entrissenen Ton- künstlers Mozart, welche aus der Feder die- ses so grossen musikalischen Genies nicht lang vor seinem Tode geflossen sind, und all jenes musikalische Interesse von Seiten der Kunst, der Schönheit und des Geschmackes an sich haben, um nicht nur in den Liebha- ber, sondern auch in dem tiefen Kenner Ver- gniügen und Bewunderung zu erwecken.*“

Das **Klarinettenquintett A-Dur KV 581** ist ein Solitär in Mozarts Schaffen. Es dankt seine Entstehung der Freundschaft mit dem Klarinettisten Anton Stadler. Dessen Bemühungen wiederum für technische Erweiterungen spiegeln sich sofort in Mozarts Komposition, was sich nur indirekt in der Rekonstruktion des ursprünglichen Notentextes erschließen lässt, da Stadler das Autograph für sich behalten hat. Die Überlieferung heute beginnt erst mit zwei mäßig zuverlässigen Stimmdrucken von 1802, die beide aus verständlichen Verkaufsintere- ssen das Ziel verfolgten, das Werk einer Normal- klarinette anzupassen. Stadlers Instrument hatte eine große Terz mehr an Umfang in der Tiefe. Wo dieser größere Umfang der „Bassett-

klarinette“ wirksam wurde, zeigt ansatzweise eine Bearbeitung für Klarinette und Klavier, die 1809 bei Artaria erschienen ist und noch auf die originale Fassung zurückgreifen konnte, davon aber nicht konsequent Gebrauch gemacht hat. In der heutigen Praxis sind für die verschiedenen diskutierbaren Einzelstellen unterschiedliche Versionen in Gebrauch – einschließlich der Rückkehr zu einer Lesart für Normalklarinette.

Das Anfangs-*Allegro* spart die solistische Klarinette zunächst aus, um ihr einen wirkungsvollen Auftritt zu verschaffen. Für die thematische Oberfläche sorgen aber weiter lange die Streicher. Erst wenn das Seitenthema sich ins Moll verdunkelt, wird die Klarinette zur führenden Stimme. Im *Larghetto* allerdings gehört die Melodie allein ihr, eine Melodie, die ganz und gar den Wohlklang und Schmelz des Instrumentes zur Geltung bringt. Das *Menuetto* hat die alte Form mit zwei *Trios*, das erste ein Mollstück für die Streicher allein samt einem Kanon von erster Geige und Bratsche, das zweite ein behaglicher Tanzsatz mit dem Anklang von Populärmusik in Anspielung auf eine Beheimatung der Klarinette auch in volkstümlicher Musik. Das Finale spielt als Variationensatz (*Allegretto con Variazioni*) schon von der Form her alle möglichen Instrumentenkonstellationen durch, wobei die Klarinette das Hauptthema „übersingend“ umgibt und auch die Bratsche zu ihrem Recht kommt, in einer leicht komischen Klage, bei der sich Mozart an ein frühes Trio seines Vaters Leopold erinnert haben mag. Das eingefügte *Adagio* nimmt andeutungsweise die Form einer Gesangs-

szene an – in einem Innehalten vor dem Kehrtum aus der letzten Variation. Die Beschleunigung aufs *Allegro* verleiht danach dem naiven Thema zusätzlichen Schwung, macht es aber nicht einfacher. Es gibt im Zusammenspiel kaum etwas Schwierigeres als seine Punktierungsfigur, die sich auch noch in eine neue Fortsetzung des Themas drängt und als besondere Pointe sogar den Schluss des ganzen Satzes herbeiführt.

Manfred Hermann Schmid

SA 31.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #29

MOZART'S STRING QUARTETS

Concerning the cycle of Mozart's String Quartets please refer also to the article on pages 88–89

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The **String Quartet in F, K. 590** is the last of the three 'Prussian' quartets and Mozart's final contribution to the genre. Like its two predecessors, K. 590 makes a feature of sharp contrasts, including between clearly delineated musical blocks and smooth transitions between major sections. The return to the beginning of the exposition (for the repeat) and the transitions to the development, recapitulation and coda are seamless in the first movement. But abrupt changes and blocked contrasts are a feature elsewhere in the movement: the development section prior to the preparation for the recapitulation comprises dynamically-, thematically- and texturally-opposed segments; and the quiet, thematically 'empty' opening to the development is reprised in the coda, differing markedly from music at the end of the recapitulation. Following an elegant, sonata-form *Andante*, the minuet surrounds sensibility-style chromaticism in its middle section with diatonic, *Ländler*-like material. The finale is, fittingly, a *tour de force* of sectional contrast. A *Sturm und Drang* explosion in the transition foreshadows a development section of remarkable extremes: Mozart brings together a sudden shunt to D flat at the opening, a host of harmonic and rhythmic idiosyncrasies and

a fluid transition to the recapitulation, demonstrating consummate integration of very different musical materials and styles.

Mozart wrote the **Clarinet Quintet in A, K. 581** for the virtuoso Johann Anton Stadler, who had been resident in Vienna and employed by Emperor Joseph II, since 1779. Composer and clarinettist probably first met in 1781 soon after Mozart's move to Vienna, and quickly became friends. Stadler performed Mozart's Wind Serenade in B flat, K. 361, at his own benefit concert on 23 March 1784 – although it is not known whether Mozart wrote the work specifically for this occasion – and later received the Clarinet Concerto in A, K. 622 (1791) from him. K. 581 was clearly intended to exploit Stadler's talents as a technically- and expressively-gifted virtuoso. Written for a basset-clarinet pioneered by Stadler that extended the lower range of the instrument down by a major third, K. 581 made use of the instrument's full register, including innumerable arpeggios and semiquaver runs from top to bottom in the first movement. Stadler's powers of lyricism and expression would have shone in the slow movement, and a lighter, wittier side to his playing in the minuet and trios (especially Trio II). Appropriately, the theme and variations finale brings all types of brilliant and expressive virtuosity to the fore. Although the autograph manuscript of K. 581 is lost, performances are documented during Mozart's lifetime.

Simon P. Keefe

CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN FLORIAN BIRSAK MOZARTS HAMMERKLAVIER

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Heidenröslein op. 3/3 – D 257

(Komponiert 1815)

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Das Veilchen KV 476

(Datiert: Wien, 8. Juni 1785)

Rondo a-Moll für Klavier KV 511

(Datiert: Wien, 11. März 1787)

Andante

Der Zauberer KV 472

(Datiert: Wien, 7. Mai 1785)

FRANZ SCHUBERT

Liebhaber in allen Gestalten D 558

(Komponiert 1817)

Zehn Variationen F-Dur für Klavier D 156

(Komponiert 1815)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die betrogene Welt KV 474

(Datiert: Wien, 7. Mai 1785)

Die Zufriedenheit KV 473

(Datiert: Wien, 7. Mai 1785)

Lied der Freiheit KV 506

(Komponiert: Wien, vermutlich gegen Ende 1785)

FRANZ SCHUBERT

Nähe des Geliebten op. 5/2 – D 162

(Komponiert 1815)

Mignon D 321

(Komponiert 1815)

Adagio G-Dur für Klavier D 178

(Komponiert 1815)

An den Mond D 259

(Komponiert 1815)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Abendempfindung an Laura KV 523

(Datiert: Wien, 24. Juni 1787)

Keine Pause

Im Programm dieses Konzertes sind Lieder und Klavierwerke Wolfgang Amadeus Mozarts und Franz Schuberts einander gegenübergestellt. Als Tasteninstrument findet dabei Mozarts eigener Hammerflügel Verwendung. Der Komponist hatte das von Anton Walter – einem der führenden Klavierbauer jener Zeit – geschaffene, fünfoktavige Instrument erworben, kurz nachdem er sich im Jahre 1781 in Wien niedergelassen hatte. Seine heute erklingenden Lieder und das Rondo in a-Moll KV 511 dürften allesamt an diesem Flügel komponiert und vermutlich auch zur Aufführung gebracht worden sein. Florian Birsak weist darauf hin, dass er die beiden Solowerke Schuberts, die er spielen wird, bewusst im Zusammenhang mit Mozarts Instrument ausgewählt hat. Schubert bekam nämlich 1814 von seinem Vater einen ebenfalls fünfoktavigen Hammerflügel geschenkt. Es wurde gelegentlich vermutet, dass es sich dabei um ein Instrument von Konrad Graf gehandelt hat, doch Birsak ist eher skeptisch, da ihm kein fünfoktaviger Flügel von Graf bekannt ist. Er hält es vielmehr für möglich, dass Schubert in seinen frühen Jahren für ein Instrument schrieb, welches eher dem Mozart-Flügel als den zeitgenössischen Klavieren entsprach. In jedem Fall beschränken sich Schuberts Klavier- und Kammermusikwerke sowie Lieder dieser Zeit auf den Umfang von fünf Oktaven. Überdies spricht laut Birsak die prominente Verwendung von Tonrepetitionen, wie sie etwa im *Erlkönig* D 328 und in den Zehn Variationen F-Dur für Klavier D 156 zutage tritt, für einen frühen Wiener Flügel, auf dem diese wesentlich einfacher zu

realisieren seien als auf Instrumenten mit späterer Wiener Mechanik und schwereren Hämmern.

Das Kunstlied nimmt im Schaffen von Mozart und Schubert eine durchaus unterschiedliche Stellung ein. Während Schuberts mehr als 600 Lieder nachgerade zu einem Sinnbild der Gattung geworden sind und zudem von außerordentlicher Bedeutung für deren Weiterentwicklung etwa durch Schumann, Brahms, Wolf und Mahler waren, hat Mozart sich nur vereinzelt der Komposition von Liedern gewidmet. Weder in Salzburg noch in Wien wurde zu seinen Lebzeiten das klavierbegleitete Sololied besonders gepflegt, und so sind seine ungefähr 30 Beiträge zumeist zu einem speziellen biographischen Anlass oder für eine bestimmte Person aus dem Freundes- oder Bekanntenkreis entstanden. Gleichwohl offenbart sich Mozarts geniale kompositorische Begabung auch in seinen Liedern, wovon die sechs von Claire Elizabeth Craig und Florian Birsak für dieses Konzert ausgewählten Werke ein beredtes Zeugnis ablegen.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Seit jeher ist *Das Veilchen KV 476*, am 8. Juni 1785 niedergeschrieben, als Ideal einer klassischen Liedvertonung, als eines der vollkommensten Lieder der Epoche angesehen worden. Und in der Tat gelingt es Mozart hier, das von Johann Wolfgang von Goethe um die Jahreswende 1773/74 verfasste Gedicht in einer meisterhaften Kombination von feinster Detailschilderung des Inhaltes, bemerkenswert

Tarockspielkarte „Zauberer“
von Bonifazio Bembo (?), um 1450.
Berlin, akg-images

neuartiger durchkomponierter Anlage und doch zugleich ausgewogener lyrischer Gesamtform in Musik zu setzen. Einen Monat zuvor, am 7. Mai 1785, hatte Mozart gleich drei Lieder an einem Tag komponiert. Die zugrunde liegenden Verse stammen von Christian Felix Weiße, einem bedeutenden Vertreter der literarischen Aufklärung und Begründer der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Während Mozart in *Der Zauberer KV 472* den vierstrophenigen, liebenswürdig-humorvollen Text über die Gefühlsverwirrungen eines jungen Mädchens in reiner Strophenform vertont hat und dasselbe Formprinzip für die drei Strophen von *Die betrogene Welt KV 474* verwendet, fasst er in *Die Zufriedenheit KV 473* jeweils zwei Textstrophen zu einer musikalischen Einheit zusammen. Auch das *Lied der Freiheit KV 506* ist in reiner Strophenform angelegt. Im Gegensatz zu den anderen hier erklingenden Kompositionen Mozarts hat dieses Lied keinen Eintrag in sein eigenhändiges Werkverzeichnis gefunden. Es ist vermutlich gegen Ende 1785 entstanden. Der Textdichter Johannes Aloys Blumauer war mit Mozart befreundet, nahezu gleichaltrig und ebenfalls Freimaurer in Wien. Als eines der schönsten, tiefempfundensten Lieder Mozarts kann man *Abendempfindung an Laura KV 523* bezeichnen. Zu Papier gebracht am 24. Juni 1787, erstreckt es sich über 110 Takte, in denen die sechs Strophen des Gedichtes in feinsinnig durchkomponierter Form gestaltet sind und in Melodik wie Harmonik einen großen Bogen bis zu den im Pianissimo verklingenden Schlussakten spannen.



Unter Mozarts Kompositionen für Klavier allein nehmen die Sonaten und Variationenwerke den größten Raum ein. Doch auch unter den einzeln überlieferten, zumeist kürzeren Stücken finden sich zahlreiche Beispiele für seine schöpferische Genialität. Ohne jeden Zweifel gilt dies für das *Rondo a-Moll KV 511*, das in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis die Datierung „Wien. den 11. März. [1787]“ trägt und somit wenige Wochen nach der Rückkehr aus Prag entstand, wo er große Erfolge mit seiner Oper *Le nozze di Figaro KV 492* errungen und die *Prager Symphonie KV 504* zur Uraufführung gebracht hatte. Mozart verwendet für das Rondo mit a-Moll eine Tonart, die in seinem instrumentalen Schaffen sonst nur noch in der nicht minder außergewöhnlichen Klaviersonate KV 310 von 1778 anzutreffen ist. Eine nur schwer zu beschreibende, zugleich schmerzhafte und tröstliche Melancholie durchzieht das Rondo. Zu den wichtigsten Charakteristika dieser erstaunlichen Komposition zählen der Siciliano-Gestus des Hauptthemas, das bei jedem Erscheinen auf kunstvollste Art variiert wird, die nahezu allgegenwärtige Chromatik, die häufige kontrapunktische Stimmführung und nicht zuletzt die überaus kühne Harmonik – gegen Ende des in unvergleichlicher Weise ‚leuchtenden‘ A-Dur-Abschnittes moduliert Mozart gar bis nach Cis-Dur.

FRANZ SCHUBERT

Goethes Lyrik war für Schubert von außerordentlicher Bedeutung. Nachdem er gleich in

seiner ersten schöpferischen Auseinandersetzung mit einem Text des großen Weimarer Dichters – *Gretchen am Spinnrade D 118* – im Oktober 1814 ein veritable Meisterwerk geschaffen hatte, entstanden in der Folge bis Ende 1815 mehr als 30 weitere Goethe-Vertonungen, die einen erheblichen Anteil an der beinahe unfassbaren Menge von über 150 in diesem Zeitraum komponierten Liedern haben. Große Popularität erlangte das am 19. August 1815 niedergeschriebene *Heidenröslein op. 3/3 – D 257*. Goethe hatte das volksliedhafte Gedicht während seiner Straßburger Studienzeit der Jahre 1770 und 1771 für Friederike Brion verfasst, und auch Schuberts zauberhafte Vertonung trifft das Idiom eines Volksliedes derart kongenial, dass sie, ähnlich dem *Lindenbaum* der *Winterreise D 911*, selbst zu einem solchen geworden ist. Während alle anderen hier präsentierten Kompositionen Schuberts aus dem Jahr 1815 stammen, datiert *Liebhaber in allen Gestalten D 558* vom Mai 1817. Goethes humorvolles Gedicht findet sein musikalisches Pendant in einer wiederum volksliedartigen Vertonung, die in reiner Strophenform angelegt und mit einer einprägsamen, fröhlichen Melodie im Zweivierteltakt und der Vortragsanweisung „*Etwas lebhaft*“ versehen ist. Am 27. Februar 1815 komponierte Schubert *Nähe des Geliebten op. 5/2 – D 162*, das ebenfalls in reiner Strophenform gehalten ist und zugleich mit einem harmonisch bemerkenswerten Vorspiel des Klaviers und ungemein ausdrucks voller melodischer Führung der Singstimme beeindruckt. Sehr intensiv hat sich Schubert

mit Goethes 1795/96 vollendetem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* musikalisch beschäftigt. Wie unzählige Komponisten vor und nach ihm war er von den Gedichten, welche das Mädchen Mignon und der Harfenspieler im Roman singend vortragen, fasziniert. Liegen die anderen Lieder der Mignon jeweils in mehreren Vertonungen durch Schubert vor, so hat er das mit den Worten „*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn*“ beginnende, wohl berühmteste der Goetheschen Mignon-Gedichte nur ein einziges Mal in Musik gesetzt: am 23. Oktober 1815 als **Mignon D 321**. Für den leidenschaftlich flehenden Wunsch des jungen Mädchens, sein Heimatland Italien wiederzusehen, von wo es vor langer Zeit entführt worden war, wählte der Komponist eine variierte Strophenform. Am selben Tag wie das *Heidenröslein* entstand **An den Mond D 259**. Diese rein strophische Vertonung des bedeutenden, von Goethe für Charlotte von Stein geschriebenen Gedichtes steht ein wenig im Schatten der späteren durchkomponierten Fassung D 296; gleichwohl hat Schubert auch mit ihr ein tiefempfundenes und melodisch feinsinniges Lied geschaffen.

Die **Zehn Variationen F-Dur D 156** für Klavier vollendete Schubert am 15. Februar 1815, wenige Tage nach seinem 18. Geburtstag. Ihr *Andante*-Thema klingt in Tonart, Taktart und manchen Aspekten der Melodik an jenes der 1802 entstandenen Variationen op. 34 von Ludwig van Beethoven an, offenbart aber auch unverkennbar Schuberts eigenen Stil. Nachdem die Bewegung in den ersten drei Variationen auf kunstvolle Weise gestei-

gert wurde, überrascht die vierte Variation mit ihrer Wendung nach f-Moll. Variation 5 kehrt zur Ausgangstonart zurück und besticht durch ihr Klangbild in Alt- und Sopranlage sowie ihr weitgehendes Verbleiben im dynamischen Bereich des Pianissimo und Piano. Die sechste Variation verlangt beidhändiges Spiel in Oktaven, die siebente und achte zeigen scherzando- bzw. marschartigen Gestus. Eine kadenzartige Überleitung führt danach zur neunten Variation, einem stark figurierten, ausdrucksvoollen *Adagio*. Den Abschluss des schönen Werkes bilden ein tänzerisches *Allegro* im Dreiachteltakt (Variation 10) und eine erneut von virtuosen Kadenzelementen durchzogene Coda, in welcher der Themenbeginn noch einmal in Originalgestalt erscheint. Als eine erstaunliche Komposition des jungen Schubert präsentiert sich das knapp zwei Monate nach den Variationen, am 8. April 1815, entstandene **Adagio für Klavier G-Dur D 178**. Das für den Komponisten so überaus charakteristische Thema des ersten Abschnittes prägt auch den kontrastierenden Mittelteil, bevor der Anfang in überraschend stark varierter Form wiederaufgenommen wird und das Stück im Pianissimo verklingt.

Alexander Odefey

Zu Mozarts Hammerklavier siehe auch den Artikel von Ulrich Leisinger, S. 46–48

FRANZ SCHUBERT

Schubert wrote more than 80 settings of Goethe's poetry, and in some cases set the same poem many times. With one exception all Schubert's settings in this programme date from 1815, the 'miracle year' when the composer wrote about 150 songs in addition to numerous orchestral, stage, chamber and religious works. Most of the songs are strophic, including the celebrated **Heidenröslein, D 257**, which appears to quote a duet in Mozart's *Zauberflöte*. **Nähe des Geliebten, D 162**, in the unusual key of G flat major, was published with other songs in 1821 with a dedication to Schubert's teacher Antonio Salieri. The famous **Mignon, D 321**, *Kennst du das Land?* is an exception to the strophic rule, as it is set in dramatic through-composed form and punctuated by the repeated exclamation *Dahin!* The text is sung by Mignon, the mysterious adopted daughter of the protagonist, in the novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Despite Schubert's enthusiasm for Goethe's poetry, it seems the admiration was not reciprocal, for when in 1816 and 1821 Schubert and his friend Josef von Spaun sent some of the settings to the author, they received no reply.

Florian Birsak has selected two early solo piano works by Schubert for this programme, as the five-octave piano for which the teenage Schubert wrote has many similarities with the piano of Mozart's era. The **Adagio in G major, D 178**, exists in two versions, the second of which remained unfinished. The first version,

heard here, was completed on 8 April 1815. It is unclear whether Schubert intended the *Adagio* to be an independent movement or part of a larger sonata. The **10 Variations in F major, D 156**, completed two months earlier, is a substantial work on an original theme. The design of the variations follows the Mozartian model, with an obligatory movement in the tonic minor, a penultimate *Adagio* variation with right-hand filigree, and a *Presto* final variation with a reprise of the theme.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In contrast to Schubert, Mozart made only one setting of Goethe, but that setting has become his most celebrated song, **Das Veilchen, K. 476**. Completed on 8 June 1785, the song takes its text from Goethe's first singspiel *Erwin und Elmire* dating from 1773. The composer seems to have been aware of the high literary quality of the text, for contrary to his usual practice he took the trouble to note the name of the poet on the autograph. The final line, sung in the coda, seems to be Mozart's own invention.

The **Rondo in A minor, K. 511**, one of Mozart's greatest keyboard works, was completed on 11 March 1787, shortly after the composer's return from Prague. It was possibly commissioned by the publisher Franz Anton Hoffmeister, who issued it as the tenth volume of the series *Prénumeration pour le Forte Piano ou Clavecin* together with sonatas by Teyber and Hoffmeister himself. While Mozart's earlier keyboard rondos generally

seek a light, popular style, K. 511 is serious and deeply felt. Although there are two contrasting sections in major keys, the overall mood is melancholic with an unsettling main theme full of chromaticism and no concession to a 'happy ending'.

On 7 May 1785 Mozart completed three songs to texts by Christian Felix Weisse, a Leipzig writer and pedagogue of the Enlightenment. The poems were published in Weisse's *Kleine lyrische Gedichte* (1772), a book owned by Mozart, and as with *Das Veilchen* Mozart took the trouble to note the name of the poet and even the page number on which the poems were found. All three songs are strophic settings of the text, but Mozart took advantage of the fact that the effect of some lines is consistent from verse to verse so the music is always appropriate. *Der Zauberer*, K. 472, tells of Damon and his magical powers of seduction over the female narrator; fortunately her mother appears in the nick of time to save her from dishonour. *Die Zufriedenheit*, K. 473, is a simple paean to the joys of 'contentment', while *Die betrogene Welt*, K. 474, is a more cynical take on the deceptive nature of appearances. Mozart's setting of *Lied der Freiheit*, K. 506, was apparently commissioned by the poem's author, Aloys Blumauer, for the 1786 edition of the *Wiener Musen-Almanach*. Blumauer, a friend of Mozart and a fellow Mason, had made his reputation with caustic attacks on the church and parodies of heroic poetry with such titles as *Lob des Flohs* (In Praise of a Flea) and *An die Langeweile* (To Boredom). Here his subject – the virtues of

freedom – was a little more conventional, and Mozart responded with a straightforward setting that appears to quote a duet from a Masonic cantata written around the same time.

Abendempfindung an Laura, K. 523, one of Mozart's most expansive and beautiful songs, was one of two completed on 24 June 1787. The theme of a disappointed lover musing on the immutability of death may have had personal significance for Mozart, as his father had died the previous month.

David Black

Concerning Mozart's Fortepiano, please also refer to the article by Ulrich Leisinger on pages 49–50

FRANZ SCHUBERT
HEIDENRÖSLEIN OP. 3/3 – D 257
Text von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Sah ein Knab' ein Röslein stehn, || Röslein auf der Heiden, || War so jung und morgenschön, || Lief er schnell, es nah zu sehn, || Sah's mit vielen Freuden. || Röslein, Röslein, Röslein rot, || Röslein auf der Heiden.

|| Dass du ewig denkst an mich, || Und ich will's nicht leiden. || Röslein, Röslein, Röslein rot, || Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich, || Röslein auf der Heiden! || Röslein sprach: Ich steche dich,

Und der wilde Knabe brach || 's Röslein auf der Heiden; || Röslein wehrte sich und stach, || Half ihm doch kein Weh und Ach, || Musst es eben leiden. || Röslein, Röslein, Röslein rot, || Röslein auf der Heiden.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
AUSGEWÄHLTE LIEDER

DAS VEILCHEN KV 476
Text von Johann Wolfgang von Goethe

Ein Veilchen auf der Wiese stand, || Gebückt in sich und unbekannt; || Es war ein herzigs Veilchen. || Da kam ein' junge Schäferin || Mit leichtem Schritt und munterm Sinn daher, || Die Wiese her und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur || Die schönste Blume der Natur, || Ach nur ein kleines Weilchen, || Bis mich das Liebchen abgepflückt || Und an den Busen matt gedrückt, || Ach nur ein Viertelstündchen lang!

Ach! Aber ach! das Mädchen kam || Und nicht in acht das Veilchen nahm, || Ertrat das arme Veilchen. || Und sank und starb und freut' sich noch: || Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch durch sie! || Zu ihren Füßen doch!

Das arme Veilchen! || Es war ein herzigs Veilchen.

DER ZAUBERER KV 472

Text von Christian Felix Weiße (1726–1804)

Ihr Mädchen, flieht Damöten ja! || Als ich zum erstenmal ihn sah, || Da fühl' ich, so was fühl' ich nie, || Mir ward, mir ward, ich weiß nicht wie, || Ich seufzte, zitterte, und schien mich doch zu freu'n; || Glaubt mir, er muss ein Zaub'rer sein!

Sah ich ihn an, so ward mir heiß, || Bald ward ich rot, bald ward ich weiß, || Zuletzt nahm er mich bei der Hand: || Wer sagt mir, was ich da empfand! || Ich sah, ich hörte nicht, sprach nichts als Ja und Nein – || Glaubt mir, er muss ein Zaub'rer sein!

Er führte mich in dies Gesträuch, || Ich wollt' ihn flieh'n und folg' ihm gleich: || Er setzte sich, ich setzte mich: || Er sprach – nur Silben stammelt' ich; || Die Augen starrten ihm, die meinen wurden klein: || Glaubt mir, er muss ein Zaub'rer sein!

Entbrannt drückt' mich an sein Herz, || Was fühl' ich! Welch ein süßer Schmerz! || Ich schluchzt', ich atmete schwer! || Da kam zum Glück die Mutter her; || Was würd', o Götter, sonst nach so viel Zauberei'n || Aus mir zuletzt geworden sein!

FRANZ SCHUBERT

LIEBHABER IN ALLEN GESTALTEN D 558

Text von Johann Wolfgang von Goethe

Ich wollt', ich wär' ein Fisch, || So hurtig und frisch; || Und kämst du zu angeln, || Ich würde nicht mangeln. || Ich wollt', ich wär' ein Fisch, || So hurtig und frisch;

Ich wollt', ich wäre Gold, || Dir immer im Sold; || Und tätst du was kaufen, || Käm ich wieder gelaufen. || Ich wollt', ich wäre Gold, || Dir immer im Sold.

Doch bin ich, wie ich bin, || Und nimm mich nur hin! || Willst du bessere besitzen, || So lass sie dir schnitzen. || Doch bin ich, wie ich bin, || Und nimm mich nur hin!

DIE BETROGENE WELT KV 474

Text von Christian Felix Weiße

Der reiche Tor, mit Gold geschmücket, || Zieht Selimens Augen an: || Der wackre Mann wird fortgeschicket, || Den Stutzer wählt sie sich zum Mann. || Es wird ein prächtig Fest vollzogen, || Bald hinkt die Reue hinterdrein. || Die Welt will ja betrogen sein, || Drum werde sie betrogen.

Beate, die vor wenig Tagen || Der Buhlerinnen Krone war, || Fängt an, sich violett zu tragen, || Und kleidet Kanzel und Altar. || Dem äußerlichen Schein gewogen, || Hält mancher sie für

engelrein. || Die Welt will ja betrogen sein, || Drum werde sie betrogen.

Wenn ich mein Karolinchen küsse, || Schwör' ich ihr zärtlich ew'ge Treu'; || Sie stellt sich, als ob sie nicht wisse, || Dass außer mir ein Jüngling sei. || Einst, als mich Chloe weggezogen, || Nahm meine Stelle Damis ein. || Soll alle Welt betrogen sein, || So werd' auch ich betrogen.

DIE ZUFRIEDENHEIT KV 473

Text von Christian Felix Weiße

Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier || Des Lebens Freuden ohne Sorgen, || Und sonder Ahnung leuchtet mir || Willkommen jeder Morgen.

Mein frohes, mein zufried'nes Herz || Tanzt nach der Melodie der Haine, || Und angenehm ist selbst mein Schmerz, || Wenn ich vor Liebe weine.

Wie sehr lach' ich die Großen aus, || Die Blutvergießer, Helden, Prinzen! || Denn mich beglückt ein kleines Haus, || Sie nicht einmal Provinzen.

Wie wüten sie nicht wider sich, || Die göttergleichen Herr'n der Erden: || Doch brauchen sie mehr Raum als ich, || Wenn sie begraben werden?

LIED DER FREIHEIT KV 506

Text von Aloys Blumauer (1755–1798)

Wer unter eines Mädchens Hand || Sich als ein Sklave schmiegt, || Und von der Liebe festgebann't, || In schnöden Fesseln liegt, || Weh' dem! der ist ein armer Wicht, || Er kennt die gold'ne Freiheit nicht.

Wer sich um Fürstengunst und Rang || Mit saurem Schweiß bemüht, || Und eingespannt sein Leben lang, || Am Pflug des Staates zieht, || Weh' dem! der ist ein armer Wicht, || Er kennt die gold'ne Freiheit nicht.

Wer um ein schimmerndes Metall || Dem bösen Mammon dient, || Und seiner vollen Säcke Zahl || Nur zu vermehren sinnt: || Weh' dem! der ist ein armer Wicht, || Er kennt die gold'ne Freiheit nicht.

Doch wer dies alles leicht entbehrt, || Wonach der Thor nur strebt, || Und froh bei seinem eignen Herd || Nur sich, nicht Andern, lebt, || Der ist's allein, der sagen kann: || Wohl mir, ich bin ein freier Mann!

FRANZ SCHUBERT AUSGEWÄHLTE LIEDER

Texte von Johann Wolfgang von Goethe

NÄHE DES GELIEBΤEN OP. 5/2 – D 162

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer || Vom Meere strahlt; || Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer || In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege || Der Staub sich hebt; || In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege || Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen || Die Welle steigt. || Im stillen Hain da geh' ich oft zu lauschen, || Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne. || Du bist mir nah! || Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne. || O wärst du da!

AN DEN MOND D 259

Füllest wieder Busch und Tal || Still mit Nebelglanz, || Lösest endlich auch einmal || Meine Seele ganz.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz || Froh und trüber Zeit, || Wandle zwischen Freud und Schmerz || In der Einsamkeit.

Selig, wer sich vor der Welt || Ohne Hass verschließt, || Einen Freund am Busen hält || Und mit dem genießt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART ABENDEMPEFINDUNG AN LAURA KV 523

Text vermutlich von Johann Joachim Campe (1746–1818)

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden, || Und der Mond strahlt Silberglanz; || So entflieh'n des Lebens schönste Stunden, || Flieh'n vorüber wie im Tanz!

Bald entflieht des Lebens bunte Szene, || Und der Vorhang rollt herab. || Aus ist unser Spiel! Des Freundes Träne || Fließet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht mir weht, wie Westwind leise, || Eine stille Ahnung zu. || Schließ' ich dieses Lebens Pilgerreise, || Fliege in das Land der Ruh.

Werd' ihr dann an meinem Grabe weinen, || Trauernd meine Asche seh'n, || Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen || Und will Himmel auf euch wehn.

Schenk auch du ein Tränchen mir || Und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab; || Und mit deinem seelenvollen Blicke || Sieh dann sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne und ach! || Schäme dich nur nicht, sie mir zu weih'n, || O sie wird in meinem Diademe || Dann die schönste Perle sein.



Mozart. „Le nozze di Figaro“ KV 492/20.
Beginn der Arie der Gräfin „Dove sono i bei momenti“. Autograph.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

SA 31.01

19.30 Großes Festspielhaus #30

WIENER PHILHARMONIKER
DIRIGENT THOMAS HENGELBROCK
DIANA DAMRAU SOPRAN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie A-Dur KV 201
(Datiert: Salzburg, 6. April 1774)

Allegro moderato
Andante
Menuetto – Trio
Allegro con spirito

Mitwirkend: Marta Kucbora, Hammerklavier-Continuo

Arie für Sopran und Orchester „Vado, ma dove? oh Dei!“ KV 583
(Datiert: Wien, Oktober 1789)

Arie für Sopran und Orchester „Alma grande e nobil core“ KV 578
(Datiert: Wien, August 1789)

Rezitativ und Arie der Gräfin „E Susanna non vien!“ –
„Dove sono i bei momenti“ Nr. 20 aus „Le nozze di Figaro“ KV 492
(Beendet: Wien, 29. April 1786)

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie C-Dur KV 551 „Jupiter-Symphonie“

(Datiert: Wien, 10. August 1788)

Allegro vivace
Andante Cantabile
Menuetto. Allegretto – Trio
Molto Allegro



The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In der Zeitspanne zwischen seinen Italienfahrten und der großen Parisreise der Jahre 1777/78, komponierte Mozart zwischen März 1773 und November 1774 in Salzburg insgesamt neun Symphonien. Zwei von ihnen, die sogenannte „kleine“ g-Moll-Symphonie KV 183 und die A-Dur-Symphonie KV 201, gehören von jeher zum festen Bestand des Konzertrepertoires, ja, diese beiden Werken sind in gewisser Weise zu Repräsentanten von Mozarts fröhlem Symphoniestil geworden. Diese Bevorzugung ist ein wenig ungerecht, denn wie der Mozart-Forscher Hermann Beck treffend feststellte, verdichten sich in allen neun frühen Symphonien „die Erfahrungen der italienischen Reisen zu einer Synthese, der ersten entscheidenden, die Mozart gewonnen hat“. Überdies hat Mozart selbst diese Werkgruppe offenbar hoch geschätzt, denn immerhin präsentierte er einige von ihnen Jahre später – 1783 – bei seinen Wiener Akademien, wobei er die Stücke, die ursprünglich wohl für italienische Gönner gedacht waren oder im Hinblick auf eine Anstellung komponiert wurden, nach den Gepflogenheiten seiner Zeit kurzerhand als „neu“ ausgab.

Alfred Einstein schloss sich dieser Wertschätzung an und verknüpfte in seiner vielzitierten Biographie drei der Salzburger Werke – die beiden genannten sowie die C-Dur-Symphonie KV 200 – mit der Vorstellung von einer „großen Wendung“ in Mozarts Schaffen: „Es ist ein neues Gefühl für die Notwendigkeit der Vertiefung der Sinfonie durch imita-

torische Belebung, ihre Rettung aus dem bloß Dekorativen durch kammermusikalische Feinheit. Die Instrumente wandeln ihren Charakter; die Geigen werden geistiger, die Bläser vermeiden alles Lärmende, die Figurationen alles Konventionelle. Der neue Geist dokumentiert sich in allen Sätzen.“

Die Symphonie A-Dur KV 201 wurde am 6. April 1774 fertiggestellt. Der „neue Geist“ zeigt sich äußerlich bereits in dem Umstand, dass Mozart die Zahl der Sätze – wie noch bei drei weiteren der *Salzburger Symphonien* – auf vier erhöht. Dies ist eine bewusste Abkehr von der dreisätzigen italienischen Tradition und könnte auf eine direkte Beeinflussung durch Joseph Haydn zurückgehen. Mit nur wenigen Ausnahmen ist das *Menuett* fortan auch bei Mozart ein gewichtiger und oft besonders charakteristischer Teil der Symphonie, die damit ihre Ursprünge in der bescheideneren Form der ‚Ouvertüre‘ endgültig hinter sich lässt. Zudem durchdringt bei der A-Dur-Symphonie eine variable, noch nicht zum Formskelett erstarnte Sonatenhauptsatzform den ersten wie auch den zweiten und vierten Satz – was zumindest für das *Andante* recht ungewöhnlich ist.

Ein „neuer Geist“ herrscht auch in der Satztechnik: Auffällig erscheint die polyphone Verdichtung der Partitur, die sich beispielhaft beim ersten *Tutti* im Kopfsatz manifestiert, wenn das Hauptthema von den tiefen Streichern, um einen halben Takt versetzt, in der Untersekst imitiert wird. Ähnliche Kunstgriffe finden sich auch in den übrigen Sätzen, etwa im bezaubernden langsamten Satz mit seiner geschäftigen Nachtmusik-Stimmung, dessen



Mozart. Symphonie A-Dur KV 201. Autograph der ersten Seite.
New York, Pierpont Morgan Library – Robert O. Lehman Deposit Collection

Hauptthema von den gedämpften ersten Violinen in die zweiten wandert und dabei schon im Nachsatz mit einer eigenständigen Melodiewendung kontrapunktiert wird. Bahnbrechend für Mozarts Entwicklung als Symphoniker erscheint nicht zuletzt der klangliche Einfallsreichtum der Partitur: Der zeittypischen Do-

minanz der Streicher setzt er einen melodisch kaum weniger reizvollen Bläserpart entgegen, der stellenweise nach Serenaden-Vorbild sogar solistisch geführt wird.

Viele Konzertarien entstanden nicht als eigenständige Kompositionen, sondern als Ersatz-

und Ergänzungsstücke für zeitgenössische Bühnenwerke. So konnte es im Sinne eines Opernimpresarios sein, den Stern seiner teuer bezahlten Primadonna oder eines gefeierten Kastraten noch heller erstrahlen zu lassen, indem man ihnen eine eigens auf die „geläufige gurgel“ berechnete Bravour-Pièce zugestand. Dass „die aria einem sänger so accurat angemesen sey, wie ein gutgemachts kleid“, galt noch Mozart als entscheidendes Kriterium, und auch unter seinen rund fünfzig Konzertarien lässt sich eine Reihe von Werken isolieren, die als Einlagerstücke für fremde und auch für die eigenen Opern komponiert wurden.

In diese Gruppe gehört die Arie „*Vado, ma dove?*“ KV 583. Mozart schrieb sie für die Sopranistin Louise Villeneuve, nachdem die kapriziöse Primadonna für die Wiener Wiederaufnahme der Oper *Il burbero di buon cuore* (Der gutmütige Grobian) von Vicente Martín y Soler, die am 9. November 1789 im Burgtheater gezeigt werden sollte, ostentativ zwei zusätzliche Arien für ihre Rolle verlangte. Mozart entsprach diesem Wunsch im Oktober 1789. Dabei nutzte er für „*Vado, ma dove?*“ einen Text, den sein bewährter Librettist Lorenzo Da Ponte nach der Vorlage von Pietro Metastasios *Didone abbandonata* arrangiert hatte. Hier klagt freilich nicht die verlassene Dido, sondern Madame Lucilla, die von ihrem Gatten Giocondo für sein finanzielles Missgeschick verantwortlich gemacht wird, was ihre Gefühle für ihn naturgemäß auf eine harte Probe stellt. Nach einem erregten Eröffnungsrezitativ entwickelt sich freilich die flehentliche Ansprache an Gott Amor („*guida i miei pas-*

si, amore“), doch bitte die Schritte (und Herzen) der Liebenden wieder in die richtige Richtung zu lenken, zu einer der schönsten Liebesarien Mozarts.

Auch „*Alma grande e nobil core*“ KV 578 auf einen Text von Giuseppe Palomba ist eine Einlagerarie, komponiert im August 1789 für den ersten Akt der Oper *I due baroni di Rocca Azzurra* von Domenico Cimarosa, die am 6. September des Jahres, zwei Monate vor Martín y Solers *Grobian*, im Burgtheater zu sehen war. Auch in diesem Fall war die erste Interpretin Louise Villeneuve, die im Jänner des Folgejahres auch die Dorabella in der Uraufführung von *Così fan tutte* sein sollte. Hier klagt Donna Laura über die Untreue des Barons Totaro, ihres Bräutigams, der sich aufgrund einer Intrige in das Bildnis ihrer Nebenbuhlerin Sandra verliebt hat. Hohe Gesinnung und ein edles Herz („*alma grande e nobil core*“), so Laura, müssten eine solche Handlungsweise verachten. Und weil sie die Hintergründe der Intrige nicht kennt, kündigt sie dem Untreuen umgehend Rache an: „*Sì mi voglio vendicar*“.

Obwohl es keinen nennenswerten qualitativen Unterschied zwischen Mozarts großen Konzertarien und seinen genuinen Opernarien gibt, ragt die Soloszene der Gräfin aus dem dritten Akt von *Le nozze di Figaro* KV 492 doch in mehrfacher Hinsicht heraus. Zum einen enthält sie ein Selbstzitat, über dessen Bedeutung man trefflich spekulieren kann: Greift doch die Melodie der Arie „*Dove sono i bei*

momenti“, in der die Gräfin so herzergreifend von der verlorenen Liebe des Grafen Almaviva singt, in kaum veränderter Form zurück auf das „*Agnus Dei*“ aus der *Krönungs-Messe KV 317* von 1779. Noch aufschlussreicher erscheint indes der bewegte Schlussteil der Arie („Ah, se almen la mia costanza“). Darin erweist sich Mozart nämlich als Psychologe, der tief in die Seele seiner Bühnengeschöpfe zu blicken vermag, und so schildert er hier nichts Geringeres als einen totalen Gesinnungswandel: Hatte sich die Gräfin im langsamem „*Agnus Dei*“-Teil noch ganz einem lethargischen Opfergefühl überlassen, beschließt sie nun, aktiv um die Liebe des Grafen zu kämpfen.

Im Sommer 1788 komponierte Mozart seine drei großen Symphonien in Es-Dur, g-Moll und C-Dur, die den Abschluss und auch die Krönung seines symphonischen Schaffens bilden. Ort und Zeit ihrer Entstehung sind gut überliefert: In der ersten Hälfte des Jahres 1788 hatten Mozarts finanzielle Probleme fatale Ausmaße angenommen. Zwar war er im Dezember 1787 zum „k. k. Kammermusicus“ ernannt worden, also zu einer Art Staatsmusikbeamten in königlich-kaiserlichen Diensten, doch das damit verbundene Jahresgehalt von acht-hundert Gulden reichte nicht aus, seine immensen Ausgaben (und wohl auch Spielschulden) zu decken. Nachdem es zu Auseinandersetzungen mit dem Vermieter seiner Wiener Wohnung gekommen war, übersiedelte Mozart mit der Familie im Juni 1788 in die Vorstadt Alsergrund. Dem Logenbruder Michael Puchberg berichtet er: „[Ich] kann, da ich den vie-

len besuchen nicht ausgesetzt bin, mit mehrerer Musse arbeiten; [...] auch das logis [ist] wohlfeiler, und wegen frühJahr, Sommer, und Herbst, angenehmer – da ich auch einen garten habe.“ Und wenig später heißt es in einem anderen Brief an Puchberg: „ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als in andern Logis in 2 Monat“.

Tatsächlich gerät Mozart in diesem Sommer in einen wahren Schaffensrausch: In den ersten acht Wochen seines Aufenthaltes in der neuen Wohnung entstehen neben kleineren Kompositionen vier bedeutende Kammermusik- und Klavierwerke, vor allem aber drei umfangreiche Symphonien. Mozart hat sie, versehen mit Daten, in sein *Verzeichniß aller meiner Werke* eingetragen: die Es-Dur-Symphonie KV 543 unter dem 26. Juni, die Symphonie g-Moll KV 550 unter dem 25. Juli und die **Symphonie C-Dur KV 551** (die erst nach seinem Tod den Beinamen „*Jupiter*“ erhielt) unter dem 10. August 1788.

Sind die Umstände ihrer Entstehung demnach gut rekonstruierbar, liegt doch der Anlass für die Komposition der drei Symphonien weit-hin im Dunkeln. Während die ältere Forschung in der Tradition des 19. Jahrhunderts die romantisierende Ansicht vertrat, die Symphonien seien ohne konkreten Beweiggrund, „für die Schublade“, ja, als „*Schwanengesang*“ geschrieben worden und Mozart habe sie vermutlich zeit seines Lebens nie gehört, wird diese Ansicht inzwischen als unwahrscheinlich zurückgewiesen. Wie in vergleichbaren Fällen sei davon auszugehen, dass Mozart bei der Komposition eine durch Subskribenten finanzierte

Drucklegung in Aussicht gehabt haben müsse. Oder Mozart habe geplant, die Symphonien in Subskriptionskonzerten der Wintersaison 1788/89 vorzustellen, die entweder nicht stattfanden oder nur in privatem Rahmen abgehalten wurden, ohne dass sich Zeugnisse darüber erhalten hätten. Überdies kommen mehrere Konzerte in Betracht, in denen nicht näher bezeichnete Symphonien Mozarts erklingen sind, etwa bei Aufenthalten in Dresden und Leipzig 1789, sowie in Frankfurt am Main und Mainz im folgenden Jahr; oder auch bei zwei Konzerten Mitte April 1791 in Wien. Für eine wiederholte Aufführung zumindest der g-Moll-Symphonie spricht zudem, dass Mozart von ihr eine überarbeitete Fassung mit hinzugefügten Klarinetten erstellte, was abermals kaum „für die Schublade“ geschehen sein dürfte.

Die drei Symphonien sind in ihrem Charakter sehr unterschiedlich und bilden gemeinsam ein Kompendium von Mozarts Kunst. Hinsichtlich der formalen Anlage weisen sie allerdings eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf: Alle drei Werke sind viersäigig, mit einem an zweiter Stelle stehenden *Andante* und einem folgenden *Menuett*-Satz im *Allegretto*-Tempo. Alle Anfangs- und Schluss-Sätze sind in Sonatensatzform angelegt, wobei allein die Es-Dur-Symphonie mit einer langsamen Einleitung beginnt, während das Schwesternwerk in C-Dur als einzige der Trias mit einer Final-Coda endet. Es hat deshalb nicht an Versuchen gefehlt, die drei Symphonien als gewaltigen Werkzyklus aufzufassen – ein Zyklus, der sich von der *Adagio*-Introduktion der Es-Dur-Symphonie über das große, tragische Herz-

stück in g-Moll bis zum triumphalen Schluss der C-Dur-Symphonie spannt.

Losgelöst von solchen übertragenen Deutungen, bildet natürlich jede der drei Symphonien einen in sich geschlossenen Werkkosmos. Dies gilt zumal für die *Jupiter-Symphonie*. Sie beginnt mit einem *Allegro vivace*, der mit ausgeprägten dynamischen Kontrasten, marschartigen Rhythmen, dem glanzvollen Einsatz von Trompeten und Pauken und einer großformatigen Anlage alle Attribute des Prachtvollen in sich vereint, zugleich aber auch feine polyphone Stimmführungen offenbart. Das *Andante cantabile* ist unter den drei langsamten Sätzen der Trias wohl derjenige mit der komplexesten melodischen und harmonischen Erfindung, auch seine Instrumentierung mit durchgehend gedämpften Violinen ist außergewöhnlich. Während im *Trio*-Teil des dritten Satzes bemerkenswerterweise bereits das viertönige Hauptmotiv des Schluss-Satzes anklingt, bildet dieses Finale den krönenden Abschluss des Werkes, ja, der ganzen Werkgruppe. Hier gelingt Mozart eine kongeniale Verschmelzung von Kontrapunktik und Sonatensatzform, indem er die einzelnen Themen und Motive fugierend und imitatorisch behandelt. Dies gipfelt in der unvergleichlichen Coda, in der nicht weniger als fünf Themen auf einmal kontrapunktisch verarbeitet werden. Dies ist zugleich der Ziel- und Endpunkt all jener kompositorischen Entwicklungen, die Mozarts „neuer Geist“ seit der Salzburger A-Dur-Symphonie angeregt hatte.

Christian Wildhagen

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In his early teens Mozart was living and working in Salzburg as a member of the Archbishop's court musical establishment, and his symphonies of this period show a relaxed sense of enjoyment that came of writing for performers he knew personally. Yet, sunny as they are, they are relatively unambitious. It was a visit to Vienna in the summer of 1773, and a probable encounter with state-of-the-art symphonies by composers such as Haydn, Vanhal and Gassmann, that seems to have provided the impetus for the next step in his symphonic development. The results can be seen immediately in the symphonies that followed, in which seriousness of expression and musical inspiration are taken to a new level.

The **Symphony in A major, K. 201**, completed in April 1774, was among these new works, and right from the first bars declares its originality. Instead of the usual bold fanfares or orchestral chords, it opens softly with a broadly swelling theme, which is soon repeated more loudly, this time with the melody echoed in canon by the cellos and basses. This device turns out to be a feature of this steady and confidently handled movement, since two of its later themes also make gestures towards 'accompanying themselves' in this fashion, providing fine early evidence of the subtly assumed contrapuntal procedures that were to enrich so much of Mozart's later music. The slow movement is one of exquisite grace and refinement, its summer-night glow abetted by a scoring for muted strings with

discreet support from oboes and horns. However, Mozart drops in a surprise ending, perhaps as a way of preparing us for the heartier mood of the third movement, a boisterous Minuet and Trio. The finale turns up the ebullience levels further, bringing the symphony prancing to its conclusion in a movement whose 'hunting' associations are made thrillingly explicit in a short burst of horn fanfares just before the end.

Of Mozart's fifty-or-so arias for voice and orchestra, composed over a period extending from his early teens almost to his death, a significant number were written to be substituted for arias in existing operas, usually when a revival acquired a new cast of singers requiring fresh material to show them at their best. The first two of tonight's arias are both examples of these, having been written for Louise Villeneuve, a young Italian soprano who joined the company of Vienna's Burgtheater in 1789. Following these first, brief encounters with Mozart's genius, she would soon make its greater acquaintance as the first Dorabella in *Cosi fan tutte*. '*Vado, ma dove?*', K. 583, was composed in 1789 for a revival of Martín y Soler's three-year-old comedy *Il burbero di buon cuore*, in which Villeneuve was cast as Lucilla, the opera's principal female character. '*Vado, ma dove?*' is one of those touchingly sentimental but sincere numbers which Mozart often brought into his own comedies to great effect. Lucilla's husband has lost his fortune, and in trying to hide it from his wife has been acting with baffling bad temper. Now she knows the

truth, Lucilla pities his suffering, and calls on Love to give her the strength to help him. '**Alma grande e nobil core**', K. 578, dates from two months earlier and was composed for use in a new production of Domenico Cimarosa's comic intermezzo *I due baroni di Rocca Azzurra* from 1783. Donna Laura has been betrothed to a certain Baron Totaro, but the two have never met, and when she arrives she finds that the Baron has been tricked into loving the servant-girl Sandra. '*Alma grande*' is her outburst of indignation towards Sandra: a noble heart such as hers, she says, deserves more respect. But this is a rage aria *buffo*-style, in which Mozart undermines Laura's eloquent haughtiness with subtle teases from the orchestra.

Le nozze di Figaro (The Marriage of Figaro) is the first of Mozart's three comic operatic masterpieces to librettos by Lorenzo Da Ponte, and was premiered in Vienna's Burgtheater in May 1786. Based on a play by the French writer Beaumarchais in which a servant outwits his 'noble master', it was where Mozart first realised his true genius as a composer of immensely sophisticated and moving dramas concerned with the complexities of motivation and character. Perhaps nowhere is this more nobly shown than in the two great arias for Countess Almaviva, the dignified victim of her husband's philandering. In '*Porgi amor*', from Act 2, she longs for a return to former marital happiness, but by Act 3 she and her maid Susanna have taken things into their own hands and are plotting a way to win the Count back;

in the recitative and aria '*E Susanna non vien!* ... *Dove sono i bei momenti*', K 492/20, the Countess rages against the humiliations she is suffering, before tenderly remembering days of love and finally taking heart at the thought that things may yet change.

"Haydn, in one of his newest and finest symphonies in C major [No. 95], had a fugue as a final movement; Mozart did this too in his tremendous Symphony in C major, in which, as we all know, he pushed things a little far." This assessment of Mozart's **Symphony in C major, K. 551** – his last, and the last also of the great trilogy of symphonies composed in the summer of 1788 – was proposed seven years after Mozart's death, and is not at all untypical of its time. Its author was Carl Friedrich Zelter, a respected composer who, like many musicians, was happy to acknowledge Mozart's supreme ability while at the same time judging his music to be unnecessarily complicated and abundant in melodic material.

Though Mozart's C major Symphony – widely known as the '*Jupiter*' – is traditional in many of its points of departure, there is enough that is radical about it to explain Zelter's mixed response. C major was a key usually associated with music for public ceremony, and the first movement's stately opening suggests that this will be the prevailing mood here. But Mozart's art had by now become a much more all-embracing one than that; as in his greatest operas, he is here able to inhabit several worlds at once, and thus it is with surprising naturalness that there eventually ap-

pears a jaunty little tune (characterised by repeated notes) borrowed from an aria he had composed for a comic opera. The Andante cantabile is eloquent and gracefully melodic, yet interrupted by passionate outbursts and haunted by troubling woodwind colours, and the Minuet and Trio have the courtliness and poise one would expect of them, even though the former is dominated by a drooping chromatic line that culminates in a delicious woodwind passage towards the end. The most remarkable music of this great symphony is reserved, however, for the last movement. A vital and superbly organic combination of sonata form and fugal procedures in which melodic ideas fly at us in an exhilarating flood of music, it eventually finds its way to a coda in which five of those ideas are thrown together in a passage of astounding contrapuntal bravado. Perhaps this is where Zelter drew the line – what else for him to do but to break his quill and take up some other profession?

Lindsay Kemp

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „VADO, MA DOVE? OH DEI!“ KV 583

Einlage in die Oper „Il burbero di buon cuore“ (II,5) von Vicente Martín y Soler (1754–1806)
Text vermutlich von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Madama Lucilla

Vado, ma dove? oh Dei! || Se de' tormenti suoi,
|| Se de' sospiri miei || Non sente il ciel pietà.

Madama Lucilla

*Ich gehe, doch wohin? o ihr Götter! || Wenn
mit seinen Qualen und || Mit meinen Seuf-
zern || Der Himmel kein Erbarmen fühlt.*

Tu che mi parli al core, || Guida i miei passi
amore; || Tu quel ritegno or togli || Che dubitar
mi fa.

*Du Amor, der du zu meinem Herzen sprichst,
|| Lenke meine Schritte. || Du nimm mir jetzt
die Bedenken, || Die mich zweifeln machten.*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „ALMA GRANDE E NOBIL CORE“ KV 578

Einlage in die Oper „I due baroni di Rocca Azzura“ (I,8) von Domenico Cimarosa (1749–1801)
Text von Giuseppe Palomba (vor 1765–nach 1825)

Madama

Alma grande, e nobil core || Le tue pari ognor
disprezza. || Sono dama al fasto avvezza || E so
farmi rispettar.

Madama

*Eine hochgesinnte Seele und ein edles Herz ||
Verachtet stets deinesgleichen. || Ich bin eine
Dame, die an Luxus gewöhnt ist, || Und ich
weiß mir Achtung zu verschaffen.*

Va, favella a quell'ingrato, || Gli dirai che fida
io sono. || Ma non merita perdono, || Sì mi vo-
glia vendicar.

*Geh', sprich zu jenem Undankbaren, || Sag'
ihm, dass ich treu bin. || Doch er verdient
keine Verzeihung. || Ja, ich will Rache nehmen.*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

SO 01.02

9.00 Franziskanerkirche Messe

REZITATIV UND ARIE DER CONTESSA „E SUSANNA NON VIEN!“ – „DOVE SONO I BEI MOMENTI“, NR. 20
AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492

(Text von Lorenzo Da Ponte)

Recitativo

E Susanna non vien! sono ansiosa di saper come il Conte accolse la proposta. Alquanto ardito il progetto mi par, e ad uno sposo sì vivace, e geloso! Ma che mal c'è? cangiando i miei vestiti con quelli di Susanna, e i suoi co' miei... Al favor della notte... oh cielo, a quale umil stato fatale io son ridotta da un consorte crudel, che dopo avermi con un misto inaudito d'infedeltà, di gelosia, di sdegni, prima amata, indi offesa, e alfin tradita, fammi or cercar da una mia serva aita!

Rezitativ

Und Susanna kommt nicht! Ich bin begierig zu erfahren, wie der Graf den Vorschlag aufnahm. Ziemlich kühn scheint mir der Plan, bei einem so lebhaften und eifersüchtigen Mann! Aber was ist Böses dabei? Wenn ich meine Kleider mit denen Susannas tausche, und die ihrigen mit meinen... Im Schutz der Nacht... o Himmel! In welch verhängnisvollen, erniedrigenden Zustand hat mich ein grausamer Gatte gebracht, nachdem er mich mit einem unerhörten Durcheinander von Treulosigkeit, Eifersucht, Zornesausbrüchen, erst geliebt, dann beleidigt und zuletzt betrogen hat, bringt er mich jetzt dazu, bei einer Dienerin Hilfe zu suchen!

Aria

Dove sono i bei momenti || Di dolcezza, e di piacer, || Dove andaro i giuramenti || Di quel labbro menzogner?

Arie

Wo sind die schönen Augenblicke || Von Süße und Freude, || Wo sind die Schwüre || Dieses lügnerischen Mundes geblieben?

Perchè mai se in panti e in pene || Per me tutto si cangiò; || La memoria di quel bene || Dal mio sen non trapassò?

Weshalb nur, wenn in Tränen und Leid || Alles sich veränderte, || Verschied nicht auch in meinem Busen || Die Erinnerung an jenes Glück?

Ah! se almen la mia costanza || Nel languire amando ognor, || Mi portasse una speranza || Di cangiar l'ingrato cor.

Ach! brächte wenigstens meine Beständigkeit || Des Sehnens in stetiger Liebe || Eine Hoffnung, || Das undankbare Herz zu ändern.

(Deutsche Übersetzung von Walther Dürr)

CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
CHARLOTTE BROOKS SOPRAN
OLGA LEVTCHEVA ALT
MINYONG KANG TENOR
WOLFGANG MOOSGASSNER BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756-1791

Missä C-Dur KV 258
„Piccolomini-Messe“

(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)

Kirchensonate C-Dur für zwei Violinen, zwei Trompeten,
Orgel, Violoncello, Bass KV 263
(Komponiert: Salzburg 1776)

„Laudate Dominum“ A-Dur aus
„Vesperæ solennes de Dominica“ KV 321
(Komponiert: Salzburg 1779)

SO 01.02

10.00 Dom Messe

SALZBURGER DOMCHOR
ORCHESTER DER
SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA
KARIN TARGO SOPRAN
KATHARINA SEYWALD ALT
MAXIMILIAN KIENER TENOR
CHRISTOPH SCHÖFFMANN BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa brevis C-Dur „Orgelsolo-Messe“ KV 259
(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)

**Kirchensonate C-Dur für zwei Violinen, Violoncello, Bass,
zwei Oboen, zwei Trompeten, Pauken und Orgel KV 278**
(Komponiert: Salzburg, März/April 1777)

JOHANN MICHAEL HAYDN 1737–1806

„Tres sunt“ für Soli, Chor und Orchester MH 183
(Datiert: Salzburg, 7. Juni 1772)

SO 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #31

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE
LEITUNG UND KLAVIER PIERRE-LAURENT AIMARD

ELLIOTT CARTER 1908–2012

„Instances“ für Kammerorchester
(Komponiert 2012)
Österreichische Erstaufführung

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 595
(Datiert: Wien, 5. Jänner 1791)

Allegro
Larghetto
Allegro

Kadenzen und Eingänge von Mozart

Pause

ELLIOTT CARTER

„Epigrams“ für Klavier, Violine und Violoncello
(Komponiert 2012)
Österreichische Erstaufführung

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert D-Dur für Klavier und Orchester KV 537
„Krönungskonzert“
(Datiert: Wien, 24. Februar 1788)

Allegro
Larghetto
Allegretto

Kadenz im ersten Satz und Eingänge von Pierre-Laurent Aimard

ELLIOTT CARTER

Europäisch-amerikanisch/klassisch-modern = kosmopolitisch zeitlos = Elliott Carter. „Ich denke, er verkörpert ein Resümee des Jahrhunderts.“ (Pierre Boulez anlässlich von Carters 100. Geburtstag, 2008) In seiner beispiellos langen Laufbahn – seine beiden letzten Werke, *Instances* und *Epigrams* komponierte der 103-Jährige im Jahr 2012 – konnte Carter die Errungenschaften der europäischen Moderne und des amerikanischen „ultra modernism“ in einem singulären Stil zusammenführen. Nach einem Tonsetzer aus einer früheren Epoche befragt, zu dem er eine besondere Affinität verspüre oder der einen entscheidenden Impuls auf seine Haltung als Komponist ausgeübe, antwortete Carter: „Natürlich war Mozart einer jener Komponisten, die mich, denke ich, über viele, viele Jahre am meisten interessierten“. Zu einer besonderen Konstellation kommt es, wenn Pierre-Laurent Aimard im heutigen Konzert Werke kombiniert, die beispielhaft für das jeweilige ‚Spätwerk‘ der beiden Musiker stehen: die beiden letzten Klavierkonzerte Mozarts und die beiden letzten Kompositionen Carters.

Elliott Carters *Instances* für Kammerorchester verdankt seine Entstehung einem Gemeinschaftsauftrag von Seattle Symphony und dem Tanglewood Music Center und wurde am 7. Februar 2013 von seinem Widmungsträger Ludovic Morlot in Seattle uraufgeführt. Die Besetzung des Werkes sieht ein Klavier, acht Holz- und vier Blechbläser sowie Schlagwerk für zwei Spieler und mehrere Instrumente (darun-

ter Marimba und Vibraphon) vor. Daraus ergibt sich ein weites Spektrum an klanglichen Möglichkeiten und Farbmischungen. Wie bereits der Titel andeutet, will Carter das Werk als „eine Folge von kurzen zusammenhängenden Episoden sich verändernden Charakters“ verstanden wissen (Vorwort zur Partitur, 2012). Die ca. 8-minütige Komposition ist einsätzig. Aufgrund der Temporelationen lassen sich acht (2x4) Episoden beziehungsweise Charaktere ausmachen, wovon Nr. 4 und Nr. 8 jeweils die längsten des Stückes sind. Diese beiden Teile eint gemeinsames Material, etwa die durch Hauptstimmensymbole gekennzeichneten Choralkantilenen in der C-Trompete (Episode 4) beziehungsweise Violine I, Flöte und Viola (Episode 8).

Die Partitur von *Instances* ist auf Durchhörbarkeit und Transparenz der Instrumentengruppen in unterschiedlichen Kombinationen ausgerichtet. Mit nur wenigen Ausnahmen setzt der Komponist fast nie seine gesamte Farbpalette ein. In reduzierten Bereichen spielt etwa nur eine Instrumentengruppe, oder es gehen einzeln pointillistische Motive, von vielen Pausen durchsetzt, durch alle Lagen. Den Tönen ist stets Wirkungsraum geboten. *Instances* wird durch eine wiederkehrende statische Textur zusammengehalten, die im Prolog zunächst von Bläsern, dann von Streichern, im vierten Abschnitt nur von Bläsern und im Epilog schließlich von Streichern zusammen mit der Flöte artikuliert wird. Im Ausklingen des Stücks leitet die Musik den Hörer in Bezirke höchster Verinnerlichung. In *Instances* kommt „durch eine choralartige, harmonische Schreib-

weise alles zur Meditation und zum Frieden [...]. Man fühlt, dass Carter schon wusste, dass er nicht mehr lang zu leben hatte.“ (Pierre-Laurent Aimard im Gespräch mit Rainer Lepuschitz, 2014) *Instances* endet auf einer einzelnen, über zwei Takte im Mezzopiano ausgehalteren Note in der Violine I: ob dieses *h* die Initiale seiner verstorbenen Frau Helen symbolisiert, kann nicht beantwortet werden. Auch *Epigrams*, Carters letzte Komposition, wird auf einem einzelnen *h* in der Violine verklingen...

Der Variantenreichtum von Carters Œuvre beruht auf ständigem Hinterfragen und Aus forschen musikalischer Phänomene, die mit einer auf die Interpreten fokussierten Schreibweise einhergeht. In jedem Werk wird ein neues Weltbild entworfen. Nicht zuletzt die Orientierung an den Interpreten führt dazu, dass Carters Musik oft personifiziert klingt – wie dies etwa in seinem letzten Werk, den ***Epigrams für Klavier, Violine und Violoncello*** der Fall ist – so als repräsentierten „die verschiedenen Stimmen und Linien der Polyphonie verschiedene Personen“ (Pierre-Laurent Aimard). Diese führte Carter in seinen späten Werken vermehrt in kleineren und informellen Besetzungen zusammen. *Epigrams* ist Carters einziger Beitrag für Klaviertrio. Das Werk besteht aus zwölf Miniaturen. Wie in der literarischen Gattung des Epigrams spielt auch die Musik als klingendes Sinngedicht mit Erwartung oder Neugierde, die etwa durch ein Rätsel erregt wird, und dem Aufschluss, der durch die Deutung des Sinnes in einer überraschenden Wendung herbeigeführt wird. *Epigrams* ist eine Auftrags-

komposition des Aldeburgh Festivals und ist dessen künstlerischem Leiter Pierre-Laurent Aimard gewidmet. Die Stücke wurden zwischen April und September 2012 in loser Folge notiert, Nr. I ist das zuletzt komponierte, Nr. III das früheste. Das Werk beginnt wie die Fortsetzung von etwas zuvor Gesagtem, mit punktuellen Einwürfen auf ein imaginäres Argument. Das Gespräch der drei Protagonisten entwickelt sich aus dem Nebeneinander von ruhenden Klängen und zwei figurativen Episoden. Die Einbettung in den motivischen Verlauf erfolgt hierbei spiegelbildlich. Das II. Stück beginnt ebenfalls mit dem sukzessiven Einsatz der Instrumente, jedoch in anderer Reihenfolge und *Molto agitato*. Mit der Drängung und aphoristischen Kürze des Formulierten baut Carter in der mehrfach unterteilten ersten Episode eine starke Kontrastwirkung zur zweiten Episode (*Adagio, tenero*) auf. Das Klavier lässt die in sich gekehrten Flageolettklänge in hohen Langen dominieren Epigramm Nr. X, die Figurationen weichen statischen, nur von Staccatoeinwürfen des Klaviers konterkarier ten Flächen. Mit diesem Kräfteverhältnis setzt das Werk fort. Nur zwei Töne und zwei Takte bleiben dem Klavier im vorletzten Stück vor behalten, das vom elegischen Gespräch zwischen den Streichern charakterisiert wird. Einige der in den vorangehenden Stücken exponierten Strukturen werden im letzten Stück nochmals angedacht. Die Geige behält das letzte Wort, Elliott Carters letztes Werk verklingt mit einem Pizzicato.

Cello und Klavier ausgeschlossen bleibt. Das nächste Stück beginnt mit einem vorsichtigen Herantasten. Das Pizzicato von Geige und Cello wird punktuell vom Klavier kommentiert und gewinnt im weiteren Verlauf an Texturdichte, deren Kräfteverteilung einige Überraschungsmomente bereithält. Epigramm Nr. VIII endet nach einer stark bewegten kontrapunktischen Episode zunächst mit einem ‚Trugschluss‘, ehe nach einer langen Generalpause eine *Coda (triquillo)* zu einem moderaten Ausklang führt. Das folgende Stück wird von einem figurativen Klaviersolo dominiert. Flageolettklänge in hohen Langen dominieren Epigramm Nr. X, die Figurationen weichen statischen, nur von Staccatoeinwürfen des Klaviers konterkarier ten Flächen. Mit diesem Kräfteverhältnis setzt das Werk fort. Nur zwei Töne und zwei Takte bleiben dem Klavier im vorletzten Stück vor behalten, das vom elegischen Gespräch zwischen den Streichern charakterisiert wird. Einige der in den vorangehenden Stücken exponierten Strukturen werden im letzten Stück nochmals angedacht. Die Geige behält das letzte Wort, Elliott Carters letztes Werk verklingt mit einem Pizzicato.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wie im Essay „Zugleich erhabend und grenzenlos bewegend. Elliott Carter begegnet Wolfgang Amadé Mozart“ angesprochen (siehe S. 32–36 im Almanach zur Mozartwoche 2015), war der Einfluss des Klassikers auf den amerikanischen Modernisten sowohl künstethischer als auch kompositionstechnischer Natur. Carter

fasizierte einerseits die aus der Musik sprechende, beseelte Individualität und Menschlichkeit Mozarts, andererseits dessen „*Feingefühl hinsichtlich vieler Facetten bzw. gradueller Abstufungen von Kontrasten und seine Fähigkeit, diese, manchmal nur kurzen, Gebilde in größere und musikalisch überzeugende Einheiten zu übertragen*“ (Elliott Carter, *Mozart's Human Touch*, 1991). Eingedenk der großen Wertschätzung, die Carter vor allem den Klavierkonzerten Mozarts entgegen gebrachte, deren „*Durchsichtigkeit und Leichtigkeit*“ er bewunderte (*To Be a Composer in America*, 1953/94), setzt Pierre-Laurent Aimard im heutigen Konzert die beiden letzten Werke Mozarts für diese Gattung in einen Dialog mit der Musik unserer Zeit.

Zum Entstehungszeitraum des mit 24. Februar 1788 datierten **Klavierkonzertes D-Dur KV 537** hat Alan Tyson auf Basis von Papierstudien die These aufgestellt, dass Teile des ersten und zweiten Satzes möglicherweise schon ein Jahr früher oder gar Ende 1786 begonnen wurden, wodurch sich der auffällig große zeitliche Abstand zum Konzert KV 503 (Dezember 1786) verringern würde. Innerhalb von vier Jahren hatte Mozart zuvor 15 Klavierkonzerte komponiert und in seinen Wiener Akademien vor Subskribenten aufgeführt. Vom D-Dur-Konzert KV 537 sind zwei Aufführungen außerhalb Wiens belegt. Im April 1789 spielte Mozart das Werk am Dresdner Hof und im Oktober 1790 bei einem Konzert „zu seinem Vortheil“ im Frankfurter Stadt-Schauspielhaus. Anlass für die Reise war die Krönung Leopold II., was der Komposition

(wohl auf Veranlassung des Verlegers André) den Beinamen „Krönungskonzert“ eintrug.

Die Kompositionsweise des Kopfsatzes beruht auf der Strategie Mozarts, seine Hörer durch eine Vielzahl von Themen zu überraschen. Thematisch ungebundene Zwischen spiele fungieren hierbei als die Spannung steigernde Scharniere. In der Durchführung wird das Prinzip der motivisch autonomen Funktion von Kadenzformeln aus der Exposition, die vom thematisch übergreifenden Kontext ab gekoppelt sind, intensiviert. „Mozart war der bemerkenswerteste Erfinder plastischer, vielfältiger Phrasen, von der Art der Gewichtung, vom Überspielen und andererseits Her vorheben. Er war ein Meister rascher, in flexible Sätze und Absätze eingebetteter, Übergänge zwischen Charakteren.“ (To Be a Composer in America, 1953/94) Eine wichtige Rolle kommt der virtuosen Gestaltung des Klavier parts zu, dessen lückenhafte Notation dahingehend gedeutet wird, dass Mozart darauf bedacht war, das Werk primär selbst zu interpretieren und die fehlenden Stellen erst in der Aufführung zu ergänzen. Das *Larghetto* – in einer Skizze als „Romance“ übertitelt – bildet zur thematischen Offenheit des ersten Satzes einen starken Kontrast. Die Themenstrukturen sind nun geschlossen, die Periodik ist klar abgrenzbar. Wie der mittlere Satz des Konzertes KV 595 ist es in A-B-A-Form komponiert, weist eine Reihe von inneren Korrespondenzen auf und hat auch die gleichen Proportionsverhältnisse. Die A-Sektionen der beiden Konzerte teilen den gleichen Ablauf thematischer Aus sage von Soloklavier beziehungsweise Orches

ter. Das Finale ist wie jenes im Konzert KV 595 als Rondo gestaltet. Der Refrain umfasst zwei Themen, wobei der durchführungsartige Mittelteil auf die Textur des zweiten Themas als Materialbasis zurückgreift. Die von Mozart ein geräumte ad-libitum-Besetzung für Bläser und Pauken dürfte weniger den Klangvorstellungen adäquat gewesen sein, als seine Begründung in der Hoffnung auf leichtere Verbreitung des Werkes gefunden haben. Vermutet wurde, dass die Trompeten und Pauken erst für die Aufführungen in Dresden oder Frankfurt hinzugefügt wurden, allerdings offenbart die autographhe Partitur, dass Mozart bereits während der Niederschrift des dritten Satzes diese Instrumente vorgesehen hatte.

Das musikalische Spätwerk als emphatischer Begriff des im 19. Jahrhundert verwurzelten Geniekultes wird gemeinhin mit dem Namen Beethoven assoziiert. Spätwerk als kompositorische Kategorie kann die Ablösung kanonisierter Parameter innerhalb eines Kontinuums und Setzung neuer stilbildender Kriterien meinen, oder mehr generell betrachtet auf das biographisch determinierte Alterswerk – wie bei Elliott Carter – abzielen. Inwieweit der Begriff „Spätwerk“ auf Mozarts Kompositionen – seines letzten Lebensjahres etwa – Anwendung finden kann, wäre Thema umfangreicher Stilforschungen und könnte dennoch innerhalb eines Gattungskontinuums wie jenem der Klavierkonzerte mit dem letzten Opus des Genres, dem **Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 595**, exemplarisch angedeutet werden, umso mehr als es als „vielleicht schönstes und reifstes Klavier

konzert ganz und gar nach innen gewandt, in seiner Kompositionsweise so scheinbar einfach, aber dennoch so unendlich meisterhaft“ gilt (Wolfgang Rehm im Vorwort zur Neuen Mozart-Ausgabe, 1960). Das im eigenhändigen Werkverzeichnis unter dem Datum 5. Jänner 1791 eingetragene Konzert wirft für die Forschung jedoch Fragen auf, welche auch für die methodisch zu führende Diskussion pro oder contra „Spätwerk“ von Interesse sind. Die 100 Seiten umfassende autographhe Partitur ist Teil der im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten und nach 1945 als verschollen geltenden Bestände der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, die erst dreieinhalb Jahrzehnte später – 1977 – in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau/Polen wieder lokalisiert werden konnten. Alan Tyson stellte 1980 bei einer vergleichenden Papierstudie des Autographes fest, dass der Kompositionsbeginn des Klavierkonzertes beziehungsweise dessen ersten Satzes bereits mit 1788 anzusetzen ist. Das Werk stünde demzufolge seinem Entstehungsumfeld nach im Kontext der 1788 möglicherweise geplanten Subskriptionskonzerte, blieb jedoch zunächst Fragment. Mozart habe den Werktorso erst zwei Jahre später wieder zur Hand genommen, zu Ende komponiert und entsprechend datiert. Dieser Hypothese widersprechend wird im Kritischen Bericht der Neuen Mozart-Ausgabe den Überlegungen Wolfgang Plaths folgend argumentiert, dass dem Schriftduktus des Particells (Hauptstimmennotation) nach zu schließen sich eine chronologisch stringente erste Niederschrift des Werkes erst Ende 1790/Anfang 1791 vollzogen habe. Das Werk wurde erstmals unter Mozarts

solistischer Mitwirkung am 4. März 1791 bei einem Benefizkonzert des Klarinettisten Joseph Bähr (Beer) im „Jahnschen Saal“ in der Himmelpfortgasse aufgeführt, Mozarts zugleich letzter öffentlicher Auftritt als Pianist in Wien, nachdem er den Schwerpunkt seiner Wiener Aktivitäten im Laufe des Jahres von öffentlichen auf Privataufführungen (Soireen bei dem Geschäftsmann Johann Tost und Franz Sales Hofrat von Greiner mögen in diesem Kontext gesehen werden) und das Theater Emanuel Schikaneders verlagerte.

Die Besetzung des B-Dur-Konzertes folgt jener der vorangehenden Werke der Gattung G-, B- und F-Dur von 1784, hier jedoch in einen subtileren syntaktischen Zusammenhang eingebettet. Wie Manfred Hermann Schmid konzise ausgearbeitet hat, führt Mozart im Kopfsatz zwei unterschiedliche historische Ritornelltypen zusammen, entwickelt in der Themen gestaltung und -verarbeitung in einem „schöpferischen Akt äußerster Rationalität“ eine Art „artifizieller Naivität“ und gestaltet neuartige Beziehungen zwischen Grund- und Kommentarstimmen, woraus sich eine „doppelbödige“ Satzanlage entwickle. Nach einem dem Charakter der Romance entsprechenden *Larghetto* setzt Mozart im Rondo-Finale mehrfache thematische Bezüge zu anderen Kompositionen, dem wenige Tage nach dem Klavierkonzert komponierten Lied *Sehnsucht nach dem Frühling* KV 596, welches das Rondo thema bildet, sowie zu Dorabellas Arie „È amore un ladroncello“ aus dem 2. Akt der Oper *Così fan tutte*. Therese Muxeneder



Elliott Carter. „Instances“ für Kammerorchester.
Partitur.
London, Boosey & Hawkes

February 2013. The piece is scored for piccolo, alto flute, double bassoon, percussion, and strings.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The **Concerto in B major for piano and orchestra, K. 595**, is Mozart's final piano concerto, dated 5 January 1791. Following years of professional disappointment and unsuccessful attempts to win the broad support of the Viennese musical public, Mozart composed this concerto to please no one but himself. The editors of the *Neue Mozart-Ausgabe (New Mozart Edition)* write, “The spirit of a serene, in no way bitter resignation exudes from every measure.” Mozart premiered the work during his final public concert on 4 March 1791.

The opening movement pits a vibrant orchestral fanfare against a somewhat subdued and tranquil solo piano theme. In the exposition, listen for prominent flute and oboe counter-melodies and a short feature for woodwind choir. Mozart inserts moments of humour in the form of laughing grace notes and soft pizzicato accompaniment in *opera buffa* style. The second movement is a tranquil and unadorned Larghetto. The rondo finale features a cheerful main theme that Mozart borrowed for his song *Komm, lieber Mai*, K. 596, composed shortly after completing this concerto. The critical edition of the score includes lengthy cadenzas composed by Mozart for the first and third movements. Of course Mozart preferred to play the solo part in his own piano concertos, and would have improvised his own

ELLIOTT CARTER

Elliott Carter's role as a champion of modern music has been celebrated during the 2015 season at the Salzburg Mozart Week, and this concert pairs two of his final works with Mozart's last two piano concertos. ***Instances* for chamber orchestra** is Carter's last orchestral work, composed in 2012, his final year of life. In a programme note the composer explained: “*Instances* is a series of short inter-related episodes of varying character. The score is dedicated to Ludovic Morlot, who has performed many of my works so beautifully.” Following Carter's death at the age of one hundred and three, Morlot, a French conductor and music director of the Seattle Symphony, led the premiere of *Instances* at a memorial concert on 7

cadenzas. Occasionally he provided alternative cadenzas intended for performance by other pianists.

ELLIOTT CARTER

***Epigrams* for piano, violin, and cello** is Elliott Carter's final work, premiered by Pierre-Laurent Aimard and the Birmingham Contemporary Music Group on 22 June 2013. An epigram is a short verse that juxtaposes contrasting ideas in a witty manner. One of the oldest surviving examples of musical notation is a setting of a Greek epigram, carved onto a tombstone around 408 B.C. The epigram, which is known as the Epitaph of Seikilos, reads: “As long as you live, be light-hearted, / Let nothing trouble you. / Life is only too short, / and time takes its toll.” The poem rebukes the finality of death by imploring the living to enjoy life to its fullest. It is fitting that Elliott Carter's final work would be a set of wordless epigrams, witty miniatures that serve to commemorate a life well lived. An epigram also contains a fundamental principle of Carter's music; that of incongruous juxtaposition. This is born out in the twelve movements that comprise Carter's *Epigrams*.

In the first epigram Carter instructs the string players to articulate *con leggerezza*, ‘with lightness.’ The overall dynamic level is piano with brief forte outbursts, emphasizing the interval of a major second. The second epigram superimposes three layers of rhythm: sixteenth notes in the violin, triplets in the cello, and sextuplets in the piano. The time signature changes from 3/4 to 3/2 in the second half of the movement, and the strings take turns playing harmonics. The strings appear to conspire together against the piano in the third epigram and finish the brief sprint to the end of the movement before the piano does. The fourth epigram features complex sixteenth note rhythms organized in groups of five and ten. In the middle of the movement, the cello plays a fragment of a conjunct, quasi-lyrical melody. As in the opening movement, the dynamics are mostly soft with occasional forte outbursts. The fifth epigram features highly disjunctive melodic material in the piano part as the strings play sustained tones. The cello is featured in movement six. The range of the melodic line ascends from low D to high C sharp as the piano accompanies with staccato triplet and sextuplet rhythms. The strings utilise pizzicato in the seventh movement as Carter creates a motoric sense of pulse with triplet rhythms in the piano. On top of this he overlays groups of four, five, and six notes per beat, creating the contrasting sense of pulse the composer is known for. The strings lead again in the eighth epigram, returning to arco bowing and alternating between sextuplets and triplets. Epigram nine begins with a solo piano episode displaying wide ranging leaps across the range of the instrument. The violin and cello join in the last five bars, as if to offer a brief acknowledgement of this display of virtuosity. The tenth epigram features a series of complicated harmonics played by the violin and cello and it is the pianist's turn to observe and comment. The penultimate movement begins as a staggered duet between the violin

and viola. The piano accompaniment is limited to brief quarter note interjections until the end, where a flurry of activity seems to refute everything that had been stated before. The twelfth and final epigram is announced by a violent snap pizzicato in the violin followed by a few measures of quintuplets in the strings pitted against sextuplets in the piano. Brief sustained chords provide momentary respite before the trio return to their animated conversation. The piece ends with three staccato eighth notes, one for each instrument.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The highpoint of Mozart's career as a virtuoso pianist was between 1784 and 1786, years during which he composed at least twelve piano concertos. Following the success of his opera *Don Giovanni* in 1787 Mozart hoped to win back the favour of the Viennese public with a new piano concerto. To this end, he composed the **Concerto in D major for piano and orchestra, K. 537, 'Coronation'**, in February 1788. He tried unsuccessfully to have the work included in the *Academy in the Casino* concert series of June 1788. The concerto was probably premiered during a trip to Berlin in 1789, when Mozart mentioned in a letter to his wife that he had performed it at court in Dresden on 14 April. The designation 'Coronation concerto' was later applied to this work because it was performed in Frankfurt am Main around the time of the coronation of Leopold II as Holy Roman Emperor in October 1790.

One of the unusual features of this concerto is Mozart's omission of tempo markings in the second and third movements, as well as substantial sections of the left hand piano part. These were filled in by his publisher and are carefully indicated in the *Neue Mozart-Ausgabe (New Mozart Edition)*. The opening *Allegro* is arranged in sonata form. A few stormy interludes disturb the overall *galant* style of the movement. In the development, a minor key triplet figure in the left hand of the piano part against quarter notes in the right hand seems to foreshadow the style of Beethoven. In the recapitulation, a few diminished chords provide a moment of uncertainty before a satisfying conclusion. The second movement presents an understated set of variations based on a delicate theme in the key of A major. The third movement dispenses with a lengthy orchestral exposition, launching directly into a brisk rondo featuring blistering thirty-second note scalar runs and arpeggios. Listen for a brief minor key departure announced by bassoon and solo violin followed by an unexpected foray into the key of B flat major. This modulation forms a flat sixth relationship with the tonic key of D major, a harmonic shift also favoured by Franz Schubert.

Matthew Thomas

MOZART KINDERORCHESTER
SUPERAR
DIRIGENTEN
MARC MINKOWSKI
CHRISTOPH KONCZ
SUNNYI MELLES ERZÄHLERIN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Intrada aus „Bastien und Bastienne“ KV 50
(Komponiert: Salzburg/Wien 1767/68)

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Auszüge aus „Deutsche Messe“ D 872
Fassung für Chor und Orgel
(Komponiert 1827)

„Wohin soll ich mich wenden“
„Heilig, heilig, heilig“
„Herr, Du hast mein Fleh'n vernommen“

Mitwirkend: Philip Huber, Orgel

ELLIOTT CARTER 1908–2012

„Sound Fields“ für Orchester
(Komponiert 2007)
Österreichische Erstaufführung

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus: „Dir, Seele des Weltalls“. Kantate für Tenor, dreistimmigen Männerchor und Orchester (Fragment) KV 429
(Komponiert: Wien 1786)

Bearbeitung für Chor und Orchester von Franz Beyer

Maestoso

„Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt“
Kantate für eine Singstimme und Klavier KV 619
(Datiert: Wien, Juli 1791)

Bearbeitung für Chor und Orchester von Gerald Wirth

Symphonie C-Dur KV 73

(Komponiert: Salzburg 1769 oder auf der ersten Italienreise Anfang/Frühjahr 1770)

Allegro
Andante
Menuetto – Trio
Molto allegro

Keine Pause

Mozart Kinderorchester der Stiftung Mozarteum Salzburg, gegründet 2012
In Kooperation mit Musikum Salzburg, Städtische Musikschule Bad Reichenhall, Musikschule Berchtesgadener Land, Musikschule Freilassing, Musikschule Teisendorf, Musikschule Traunstein, Musikschule Grassau, prima la musica Salzburg, Salzburger Blasmusikverband und Leopold Mozart Institut der Universität Mozarteum Salzburg

Eine weitere Aufführung für Schulklassen findet am 2. Februar statt.

EIN PROJEKT FÜR DIE ZUKUNFT – DAS MOZART KINDERORCHESTER

Ein Gespräch mit Michael Seywald (pädagogisch-künstlerischer Landesdirektor des Musikum Salzburg), Ludwig Nussbichler (Direktor des Musikum der Stadt Salzburg) und Matthias Schulz (Kaufmännischer Geschäftsführer und Künstlerischer Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg)

Schulz: Das Mozart-Kinderorchester besteht nun seit drei Jahren. Kooperationen über die Grenzen Salzburgs hinaus begleiten die Arbeit dieses in mehrfacher Hinsicht jungen Klangkörpers, der bei der Mozartwoche 2015 erstmals in einem Konzert gemeinsam mit dem SUPERAR Chor aus Wien auftritt. Seit seiner Gründung gibt das Mozart Kinderorchester den Kindern und deren Ausbildung wichtige Impulse. Die gute und fruchtbare Kooperation der Stiftung Mozarteum mit dem Musikum als Träger des Musikschulsystems in Stadt und Land Salzburg erweist sich dabei als Garant dafür, dass sich solch ein Projekt überhaupt realisieren lässt.

Seywald: Ein wesentliches Ziel der Arbeit am Musikum ist und bleibt, den Schülerinnen und Schülern über den Unterricht hinaus die Möglichkeit des Musizierens im Ensemble und Orchester zu geben. Denn beim gemeinsamen Musizieren ist das emotionale Element, das für erfolgreiches Lernen Voraussetzung ist, sehr hoch. Lernende müssen sich in Beziehungs-

kreisen bewegen, wo sie unter Gleichgesinnten gehört und wertgeschätzt werden; das können wir im Musikum sehr gut leisten. Das Mozart Kinderorchester bietet unseren Schülerinnen und Schülern einen erweiterten Kreis an Kontakten, der neue Horizonte öffnet. Hier entstehen Beziehungen zu Vorbildern – durch den internationalen Rahmen, den die Stiftung Mozarteum Salzburg mit ihrem Konzertbereich bietet. Die Möglichkeit, im Mozart Kinderorchester mitzuspielen, ist für die Kinder einzigartig und unersetzbbar. Sie motiviert besonders, weil sie den Blick in die weite Welt freigibt. Zudem entstehen durch das Mozart Kinderorchester auch Beziehungen zwischen Kindern verschiedener Musikschulen aus Salzburg, Oberösterreich und dem östlichen Oberbayern, die sonst wahrscheinlich nicht zu stehen kommen würden. Das Musikum alleine kann das nicht bieten, das ist nur durch die Kooperation mit der Stiftung Mozarteum Salzburg möglich – deshalb ist das Projekt aus unserer Sicht so wertvoll.

Schulz: Das Musikum hat früh erkannt, dass, neben dem nach wie vor dominierenden Einzelunterricht, das gemeinschaftliche Musizieren, das Orchesterspiel, für die Motivation der Kinder entscheidend ist. Was wir nun gemeinsam weiterentwickeln, entsteht auf einer hervorragenden Grundlage.

Seywald: Als eine der ersten Musikschulen Österreichs haben wir im Musikum flexible Unterrichtsformen eingerichtet, wo sich Gruppen- und Einzelunterricht abwechseln. Ergänzt

wird dieses Unterrichtskonzept durch das Musizieren in Orchestern und in Kammermusikensembles, in Big Bands, Chören und so weiter.

Nussbichler: Ich kann das bestätigen. Es gibt einen weiteren Aspekt, der mir für die Arbeit des Mozart Kinderorchesters wichtig ist: Wenn man in Salzburg über Mozart spricht, redet man im Allgemeinen über Hochkultur oder über Tourismus, selten über kulturelle Identität. Im Mozart Kinderorchester wird den Kindern, die, wie schon Mozart, hier in Salzburg aufwachsen und ihre ersten musikalischen Erfahrungen machen, auch die regionale, kulturelle Identität nahe gebracht.

Schulz: Das Mozart Kinderorchester hat uns gezeigt, dass durch das Spiel der Kinder dem Publikum etwas Besonderes vermittelt wird, dass ein erfahrener, anspruchsvolles Konzertpublikum den noch sehr unvoreingenommenen Zugang zur Musik über die Kinder erlebt. Mozart erfordert in einem gewissen Sinn einen einfachen, spielerischen Zugang. Wenn Kinder nun zum ersten Mal erleben, wie es ist, bei vollem Haus im Großen Saal der Stiftung Mozarteum zu spielen und als Gruppe in dieser Situation über sich hinaus wachsen, ist das nicht nur für die Kinder selbst ein großes Erlebnis, sondern für uns alle. Die Wahrnehmung der Musik durch das Konzertpublikum wird in diesem besonderen Rahmen noch einmal geschärft. Mit welcher Ernsthaftigkeit die Kinder hier Musik machen, lässt die Besucher ein Konzert erleben, das auch künstlerisch einen hohen Wert hat.

Nussbichler: Die Programme des Mozart Kinderorchesters sind besonders durchdacht: Bei jedem der Konzerte stand bislang ein Werk der ‚Neuen Musik‘ auf dem Programm. Zeitgenössische Kompositionen, zuletzt von Johannes Maria Staud und Arvo Pärt, vermitteln sich den Kindern ganz unmittelbar. Zugleich lässt sich beobachten, dass sie viel offener als manch Erwachsener an zeitgenössische Werke herangehen – ohne ein vorgefertigtes ästhetisches Urteil. Mich stimmt es hoffnungsvoll, dass diese Kinder entscheiden werden, welche Musik in Zukunft gespielt wird – und wie sie gespielt wird.

Seywald: Auch bei Wettbewerben stellen wir fest, dass Kinder und Jugendliche zeitgenössische Werke außergewöhnlich gut und interessant interpretieren. Indem Kinder intuitiv an zeitgenössische Kompositionen herangehen, finden sie zu der Musik einen ihnen verständlichen Zugang. Für mich stellt sich auch die Frage, wie man beim Lernen eigene mentale Grenzen überschreiten kann. Welche Systeme, welche Menschen, welche Situationen helfen, solche Grenzen zu überwinden? Wenn ein Kind in einem Orchester wie dem Mozart Kinderorchester zu Beginn vielleicht überfordert zu sein scheint, nimmt es dennoch die Herausforderung an, weil es dazu ermutigt wird. Nur durch das Überwinden von mentalen Grenzen kommt es zu einer Entwicklung.

Schulz: Der Medizin-Nobelpreisträger 2013, Thomas Südhof, bestätigt mit seiner Aussage:

„Ich verdanke alles meinem Fagottlehrer“, welche Bedeutung das disziplinierte Arbeiten und das repetitive Lernen im Musikunterricht hat. Sie sind seiner Meinung nach die Basis für kreatives Arbeiten – sowohl im künstlerischen Bereich wie auch in den Naturwissenschaften. Darüber hinaus wird im Mozart Kinderorchester das Sozialverhalten gestärkt, indem Kinder erfahren, wie man gemeinsam zu einem prägenden Konzerterlebnis gelangt.

Nussbichler: Teil dieses Orchesters zu sein, wird für die Kinder ein Leben lang unvergesslich mit ihrer Kindheit oder frühen Jugend verbunden bleiben. Das Orchesterspiel in der Gemeinschaft gibt Selbstbewusstsein: durch das Spiel auf einer großen Bühne, durch die Begegnung mit hervorragenden Musikern, durch die gute Betreuung. Außerdem lernt man im Orchester, aufeinander zu hören. Der Große Saal der Stiftung Mozarteum als einer der schönsten Konzertsäle der Welt, tut dazu sein Übriges. Hier merkt man, welche Rolle Akustik für das Musizieren spielt! Diese Erfahrungen der Kinder steigern den üblichen Lernprozess am jeweiligen Instrument erheblich. Einen weiteren Aspekt, den ich spannend finde, betrifft die Balance, welche alle an diesem Projekt Beteiligten finden müssen: Letztlich wurde bisher immer ein konstruktiver Kompromiss gefunden, der den Anforderungen, die an die Kinder gestellt werden ebenso gerecht wurde wie der ihnen gebührenden Fürsorge.

Seywald: Dabei gibt es nicht geringe Spannungsfelder, in denen die Kinder, Lehrenden

und Eltern stehen. Denn die Mitwirkung im Mozart Kinderorchester erfordert sehr viel Einsatz, da muss gegebenenfalls manch Anderes zurückstehen. Letztlich lohnt sich die Erfahrung im Orchester für die Kinder aber, weil sie ihnen eine unerwartet neue Sicht auf die Musik eröffnet. Im Gegensatz zu häufig propagiertem, oberflächlichem Spaß und ‚fun‘ haben die Kinder im Mozart Kinderorchester Freude am Musizieren, indem sie eine Hürde überwinden und etwas geleistet haben, das ihnen Tiefe und Orientierung gibt.

Meiner Meinung nach hat der Zusammenhalt, der im Orchester entsteht, darüber hinaus auch eine gesellschaftliche Dimension. Denn das gemeinsame Musizieren im Orchester setzt einen Kontrapunkt zu dem ansonsten vielfach zu beobachtenden Egoismus in unserer Gesellschaft. Wenn die Kinder im Orchester merken, welche eine unglaubliche Kraft und Nachhaltigkeit aus der Gemeinschaft entstehen kann, dann ist das Orchesterspiel eine Lebensschule, die eine über das Individuelle hinausgehende Entwicklung beeinflussen kann. Insofern sind, neben vielen anderen Gründen, die drohenden Streichungen im Musikschulbereich auch ein gesellschaftlich falsches Signal. Im Bundesländervergleich der Finanzierung von Musikausbildung haben wir hier in Salzburg ohnehin keine gute Situation: Bei den Ausgaben der Länder liegt Salzburg um 50 Prozent unter dem österreichischen Durchschnitt. Zahlen die anderen Bundesländer im Schnitt 34 Euro pro Einwohner für die Musikausbildung, sind es in Salzburg gerade

einmal 17 Euro. Mit der Qualität der Ausbildung liegen wir zwar im österreichischen Spitzensfeld, was die Anzahl der Ausbildungsplätze betrifft jedoch deutlich unter dem Durchschnitt. In Anbetracht der immer wieder in Frage gestellten finanziellen Absicherung der Musikausbildung können wir keineswegs von einem „*Musikland Salzburg*“ sprechen.

Eine pointierte Aussage des Landeshauptmanns von Oberösterreich, Josef Pühringer, kann ich nur unterstreichen: „*Die Unkultur kostet uns viel mehr Geld als die Kultur!*“ Darum sollten wir wesentlich mehr Geld in die Musikschulen investieren.

Nussbichler: Für mich ist es unverständlich, dass man gerade in Österreich, wo man auf eine solch großartige musikalische Tradition verweisen kann, nicht bereit ist, mehr für die zukünftige Musikausbildung zu tun. Ein österreichweites Ministerium, in dem alles, was die musikalische Ausbildung betrifft, zusammenläuft, wäre denkbar. Es bräuchte vom Kindergarten bis zur Universität ein durchgängiges Ausbildungskonzept, das es bisher in Österreich nicht gibt. Und es muss Bewusstsein dafür geschaffen werden, wie wichtig nicht zuletzt der ‚Wirtschaftsfaktor Musik‘ ist und welche gesellschaftliche Bedeutung die Musik hat: ein ideeler Wert, der unsere Gesellschaft auch ausmacht.

Schulz: Es ist mir wichtig zu betonen, dass das Mozart Kinderorchester nur möglich ist, weil es solch ein hervorragend funktionier-

endes, von viel Idealismus und Enthusiasmus getragenes Musikschulwesen in Salzburg gibt.

Damit sich Institutionen wie die Stiftung Mozarteum Salzburg über ihre Kernaufgaben hinaus öffnen können, sind Kooperationen mit den Musikschulen wie beim Mozart Kinderorchester unerlässlich. Ohne die Arbeit der fantastischen Stimmgruppenbetreuerinnen und -betreuer aus den Musikschulen zum Beispiel wäre das Mozart Kinderorchester nicht möglich; sie sorgen nachhaltig für fähigen Nachwuchs im Orchester. Ich hoffe, dass wir durch die enge Zusammenarbeit zwischen Stiftung Mozarteum Salzburg und Musikum, durch das Ineinandergreifen von Musikausbildung und Konzertveranstaltungen, die entscheidenden Verantwortungsträger weiterhin davon überzeugen können, wie essentiell das Musizieren für die Entwicklung von Kindern ist.

Nussbichler: Die Musikschulen schätzen es sehr, dass die Stiftung Mozarteum Salzburg die Idee zum Mozart Kinderorchester gehabt und realisiert hat. Das Konzept ist aus meiner Sicht gänzlich aufgegangen, vor allem Dank eines großartigen Teams. Dabei wird immer wieder deutlich, welch wichtiges Anliegen das Mozart Kinderorchester der Stiftung Mozarteum bedeutet. Wer die Kinder erlebt hat, etwa die Auftritte in den Konzerten der vergangenen beiden Mozartwochen, stellt keine Fragen mehr, der weiß genau, warum das Konzept aufgegangen ist. Wir sind dankbar, dass es das Mozart Kinderorchester gibt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Über die Entstehungsgeschichte von Mozarts *Bastien und Bastienne KV 50* ist wenig bekannt. Zeitnah zur Opera buffa *La finta semplice KV 51* begann Mozart vermutlich 1767 das Musiktheaterwerk in Salzburg und schloss es wahrscheinlich im Jahr darauf während eines Wien-Aufenthaltes ab. Ob das Stück jemals zu seinen Lebzeiten erklingen ist, muss offen bleiben – eine gesicherte erste Aufführung fand erst im Jahr 1890 in Berlin statt. Über die Hintergründe, die den elfjährigen Mozart zu der Komposition veranlassten, lässt sich demnach ebenso wenig sagen wie das Werk eindeutig einer Gattung zuzuordnen ist. Meist wird es als Singspiel bezeichnet, das damals allerdings vor allem in Norddeutschland verbreitet war. Die Vorlage von *Bastien und Bastienne* ist hingegen französischen Ursprungs: die Oper von Marie-Justine-Benoîte Favart, Charles Simon Favart und Harny de Guerville *Les Amours de Bastien et Bastienne*. Die Komposition steht so auch in der Tradition des französischsprachigen Kindertheaters und des Schäferspiels. Auf Letzteres verweist der arkadische Ton, der Mozarts Vertonung prägt. In der *Intrada* scheint die Sphäre des idyllischen Umfelds der folgenden Handlung in einer schlichten Melodie der ersten Violinen durch, die sich über einem akkordischen Gerüst aus repetierenden Achteln der übrigen Streicher entfaltet. Kontrastiert wird sie durch eine von Bläsern verstärkte, bewegte höfisch-heroisch wirkende Motivgruppe, die die kanonische Melodielinie mehrfach durchbricht. Auch im Fall der *Symphonie C-Dur KV 73* lassen sich weder der Entstehungszeitpunkt noch der Anlass, für den Mozart das Werk schrieb, zweifelsfrei eruiieren. Häufig wird die Komposition aufgrund stilistischer Merkmale und eines Vermerkes in der autographen Partitur auf 1769/70 datiert. Philologische Untersuchungen liefern aber auch Hinweise darauf, dass die Symphonie erst im Frühsommer 1772 entstanden sein könnte. Aufgrund der unklaren Datierung muss demnach offen bleiben, ob Mozart das Werk schon 1769 in Salzburg, im Jahr darauf während seiner ersten Italienreise – vielleicht in Bologna – oder zwei Jahre später wieder in Salzburg schuf. Im Einfluss der italienischen Musiktradition steht die Symphonie in jedem Fall. Eröffnet wird sie von einem zusätzlich zur gängigen Symphonie-Besetzung von Streichern, Oboen und Hörnern auch mit Pauken und Trompeten festlich besetzten *Allegro*, das das Gepräge einer italienischen Opern-Ouvertüre trägt. Dagegen besticht der zweite Satz, *Andante*, durch seine intime Klanglichkeit: die Blechbläser schweigen, die Oboen werden durch mit den Violinen duettierende Flöten ersetzt. Könnte dieser zweite Satz auch der Mittelsatz einer dreiteiligen italienischen Opern-Sinfonia sein, verweist der *Menuetto*-Satz vielmehr auf die österreichische Traditionslinie der Gattung Symphonie. Eine Entstehung für den Salzburger Hof ist daraus jedoch nicht abzuleiten, da der junge Mozart während seiner Italienreise 1769 bis 1771 immer wieder experimentierte und auch versucht haben mag, „*den teutschen menuetten gusto in italien einzuführen*“ (Brief



Mozart. Symphonie C-Dur KV 73. Autograph. Beginn des Andante.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

von Mozart an seine Schwester aus Bologna, 22. September 1770). Als Finalsatz konzipiert Mozart ein Rondo mit einem berückenden zweiten Moll-Couplet.

Eineinhalb Jahrzehnte später, am 14. Dezember 1784, wurde Mozart in die Wiener Freimaurer-Loge *Zur Wohltätigkeit* als Lehrling aufgenommen, drei Wochen danach wechselte er in die Schwesterloge *Zur wahren Eintracht*. Sein Interesse für die Freimaurer, ihre aufklärerischen Ideen von Gleichheit, Toleranz, Humanität und religiöser Freiheit, fand in der Folge in sechs ‚Freimaurer-Kompositionen‘ seinen Niederschlag. Darüber hinaus sind zwei weitere Werke, „*Dir, Seele des Weltalls*“ KV 429 und „*Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt*“ KV 619, den Freimaurern zumindest ideell verpflichtet. Die Kantate „*Dir, Seele des Weltalls*“ auf einen Text von Lorenz Leopold Haschka begann Mozart vermutlich in Wien im Jahr 1786. Sie ist allerdings nur fragmentarisch überliefert. Der Eröffnungschor wird heute in der Bearbeitung von Franz

Beyer aufgeführt. Die Kantate „*Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt*“ ist original nur für eine Singstimme und Klavier besetzt. Bereits mit der Komposition der ebenfalls freimaurerisch beeinflussten *Zauberflöte* beschäftigt, deren Musik in der Kantate immer wieder anklingt, schloss Mozart das Werk im Juli 1791 ab. Es basiert auf einem Text des Hamburger Kaufmanns Franz Heinrich Ziegenhagen, der Mozart den Auftrag zur Komposition erteilte und die Kantate 1792 erstmals in seiner *Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken* drucken ließ. Von Mozart ursprünglich nur als „*Kantate für eine Stimme am Klavier*“ (so sein Eintrag im eigenhändigen Werkverzeichnis), also ohne Orchesterbegleitung, gedacht, erscheint das Werk in Ziegenhagens Publikation als „*Ein Lied, in den Versammlungshäusern unter Begleitung von Instrumentalmusik zu singen*“. Einer über Mozarts ursprüngliche Besetzung hinausgehende Instrumentation war damit der Weg bereit. Die Kantate wird heute in der Bearbeitung von Gerald Wirth gegeben.

FRANZ SCHUBERT

Stehen die beiden Kantaten Mozarts gedanklich den Idealen der Freimaurer nahe, ist Franz Schuberts *Deutsche Messe D 872* im Kontext katholischer Reformbestrebungen der Aufklärung und des Josephinismus zu sehen. Neuerer forderten so schon seit den 1780er-Jahren u. a. die Etablierung des deutschsprachigen Gesangs in der Messfeier. Außerdem sollten kirchenmusikalische Werke der Maxime größter Einfachheit, zugleich aber auch Feierlichkeit folgen. Schubert setzte diese Forderung in deutschsprachigen geistlichen Vertonungen immer wieder um – auch im Fall der *Deutschen Messe*, die er im Sommer oder Frühherbst 1827 schrieb. In ihr dominiert ein streng homophon angelegter und rhythmisch einfach strukturierter Satz alle Messteile. Darüber hinaus wird der Chor in der hier zu hörenden Erstfassung des Werkes lediglich durch die Orgel begleitet. Eine kantabile, diatonisch fortschreitende Melodik und ein einfaches harmonisches Gerüst prägen die Messvertonung. Nur selten überschreitet der Ambitus der Singstimmen eine Oktave, Melismen vermeidet Schubert weitgehend, sodass sich die Musik ganz in den Dienst des Wortes stellt. Schubert entspricht darin offenbar den Vorstellungen des Textdichters und Auftraggebers der Komposition, des Professors für Physik am Polytechnischen Institut in Wien Johann Philipp Neumann. Auch wenn sich weder eine genaue Bestimmung des Werkes noch eine Aufführung zu Schuberts Lebzeiten ermitteln lässt, liegt es nahe, dass Neumann an eine liturgische Verwendung der *Deutschen*

Messe dachte. Nur so ist die einfache Faktur der Komposition schlüssig zu erklären.

ELLIOTT CARTER

„*Sound Fields*“ für Streichorchester gehört zu den letzten Werken des gefeierten US-amerikanischen Komponisten Elliott Carter, der das kurze Stück im Jahr 2007 für das Tanglewood Festival für zeitgenössische Musik in Lenox/Massachusetts schrieb. 2008 fand dort anlässlich des bevorstehenden 100. Geburtstages des Komponisten die Uraufführung statt. Jetzt, über zwei Jahre nach Carters Tod, ist das Werk erstmals in Österreich zu hören. Nach Carters eigener Aussage inspirierten ihn die *Color Field Paintings* Helen Frankenthalers zu dem „*Experiment*“, mit *Sound Fields* eine Komposition vorzulegen, die ausschließlich auf einen einzigen Aspekt der musikalischen Kontrastierung abzielt: den Kontrast, der im Wechselspiel zwischen einer dichten und durchsichtigen musikalischen Textur entsteht. Er wird zur bestimmenden Säule der Komposition, während das Stück, so Carter, ansonsten in gleichbleibender ruhiger Dynamik (*Mezzopiano*) und homogener Klangfarbe der ohne Vibrato spielenden Streicher verharrt. Carter schafft so eine Komposition in der Tradition des Minimalismus und damit auch eine Hommage an seinen US-amerikanischen Komponistkollegen Morton Feldman, wie die *New York Times* nach der Uraufführung treffend feststellte.

Till Reininghaus

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart wrote the opera *Bastien and Bastienne*, K. 50, in Vienna in 1768. The 12-year old composer derived the plot from Jean-Jacques Rousseau's influential one-act opera *Le Devin du village* (1752). Bastien and Bastienne are shepherds. Bastienne, heart-broken that Bastien appears to have left her for a woman in the town, seeks the help of a soothsayer who, through magic and psychology, ensures that the pair get back together.

ELLIOTT CARTER

Elliott Carter completed *Sound Fields*, for string orchestra, in May 2007, when he was 98 years old. The composer describes the piece, which was a commission from the Tanglewood Music Center as follows: "In thinking about musical contrasts between thick textures and thin ones, I had the idea of composing a piece which depended only on such contrasts, always remaining at the same dynamic and tone colour using strings non-vibrato. Helen Frankenthaler's fascinating *Color Field* pictures encouraged me to try this experiment." Frankenthaler was a second-generation Abstract Expressionist. While inspired by the paintings of Jackson Pollock, she achieved a calmer, more luminous effect, by diluting paint and creating washes that would seep into the weave of the canvas instead of remaining coated at the surface. The tranquil mood is echoed in Carter's piece, where the different layers of sound are made to meld into each other seam-

lessly. In emphasizing the procedural and abstract nature of the work and the relationship to visual approaches, Carter seems to echo Arnold Schoenberg's *Farben* from *Three Pieces for Orchestra*. At the same time, *Sound Fields* fits within the tradition of string adagios, with their characteristic contemplative mood, at times mineral and detached, at times melancholic.

FRANZ SCHUBERT

Johann Philipp Neumann (1774–1849) was a professor of physics at the Polytechnic Institute in Vienna. A friend of Franz Schubert's, he provided the composer with the libretto of an opera, *Sakuntala* (1820), based on a fourth-century Sanskrit poem. Schubert left extensive sketches for this opera but never completed it. (Recent realizations of Schubert's *Sakuntala* are now available on disc.) Neumann was also a liberal-minded churchman, interested in liturgical works that would appeal to the tastes of a wide audience. With this in mind, in 1827 Neumann wrote nine short texts (eight hymns, each corresponding to a section of the Latin mass, followed by an epilogue) and commissioned Schubert for 100 florins to set them to music in a simple way, such that they could be easily performed by an amateur group, the students of the Polytechnic Institute. Schubert complied, delivering settings that are exactly strophic and where all voices move together rhythmically. As a result the style of the *Deutsche Messe* D 872, contrasts with others he composed

that same year, including the dark song cycle *Winterreise*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

During the Enlightenment, the Freemasons, who trace their history back to the Middle Ages, embraced humanist ideals. Throughout the 18th century they saw their gatherings authorized and then repressed in turn. Mozart joined during a period of relative toleration. He was admitted as Apprentice in 1784, then raised to Journeyman in 1785, later becoming a Master. (Leopold, the composer's father, joined the Freemasons soon after Wolfgang, in 1785.) The *Cantata Dir, Seele des Weltalls*, K. 429, on a text by a Masonic poet, Lorenz Leopold Haschka, uses a variety of musical symbols identified as related to masonry. For instance, the key of E flat has numerological significance because it uses three flats. Mozart's opera *The Magic Flute*, a work famously rife with Masonic symbolism, starts in the same key. The number three is further emphasized by the scoring of the cantata, which uses two tenors and a bass. One final example: as musicologist Carl de Nys noted, the opening chorus of the cantata uses a melody based on a downward arpeggiation of the tonic chord; an almost identical melody is sung by Sarastro at the very end of *The Magic Flute* on the words *Die Strahlen der Sonne*. In both cases the text refers to the sun. The cantata is unfinished, as only two movements are complete. Mozart had planned to add a third concluding movement, but the manuscript only shows its first 17 bars.

In his Thematic Catalogue, Mozart describes *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt*, K. 619, as "a little German cantata for voice and keyboard." The work was completed in July 1791. (This afternoon's performance is an arrangement for chorus and orchestra.) This is also a Masonic piece, based on a text by the work's commissioner, Franz Heinrich Ziegenhagen (1753–1806), a merchant from Hamburg who had penned a philosophical treatise. Ziegenhagen was himself a Free-mason; with his treatise promoting pacifism and pantheism, he hoped to found a "Colony of the Friends of Nature."

In his biography of Mozart, the 19th-century scholar Otto Jahn provides an amusing description of Ziegenhagen's treatise, concluding: "Mozart was certainly not acquainted with the entire contents of this eccentric, almost crazy work ... Ziegenhagen's lines are so deficient in poetic spirit, and even in poetic metre, that it required a more than ordinary amount of genius and cultivation to make a musical work of art out of them." (Jahn immediately concedes that Mozart succeeded in this endeavour!) As he had planned, Ziegenhagen included the score of Mozart's setting in the published version of his tome in 1792. The cantata comprises six brief movements, performed without interruption.

The *Symphony No. 9 in C major*, K. 73, is an early work by Mozart. Various clues point to different possible years of composition, anywhere between 1769 and 1772, when Mozart was in his early teens. During this period

Mozart toured Italy with his father Leopold. Many of Mozart's earliest symphonies have three movements, in emulation of the Italian overture-symphonies, but this one has four, a structure typical of German symphonies. The first movement involves fanfare gestures, a great deal of busy string figuration typical of overtures, interspersed with a few cantabile moments. The trumpets add a degree of pomp, but the mood remains bright. In the Andante, Mozart omits the horns, trumpets, and timpani so as to achieve a lighter effect. Meanwhile the oboists were expected to switch to playing the flute for this movement. (This doubling would not be expected of modern players!) The minuet adopts the regular four-bar phrases that can be expected of a dance movement. As is typical, the texture thins out in the middle trio section, which uses only strings. The last movement is a gavotte in rondo form with the following structure: A–B–A–C–A–D–A.

Francis Kayali

FRANZ SCHUBERT
DEUTSCHE MESSE D 872
Text von Johann Philipp Neumann (1774–1849)

Zum Eingang

Wohin soll ich mich wenden, wenn Gram und Schmerz mich drücken? || Wem künd' ich mein Entzücken, wenn freudig pocht mein Herz? || Zu Dir, zu Dir, o Vater komm' ich in Freud' und Leiden, || Du sendest ja die Freuden, du heilst jeden Schmerz.

Ach wenn ich Dich nicht hätte, was wär' mir Erd' und Himmel? || Ein Bannort jede Stätte, ich selbst ich Zufalls Hand. || Du bist's der meinen Wegen ein sich'res Ziel verleihet || Und Erd' und Himmel weihet zu süßem Heimatland.

Doch darf ich Dir mich nahen, mit mancher Schuld beladen? || Wer auf der Erde Pfaden ist Deinem Auge rein? || Mit kindlichem Vertrauen eil' ich in Vaters Arme, || Fleh' reuerfüllt: Erbarme, erbarm' o Herr Dich mein! Süß ist Dein Wort erschollen: Zu mir, ihr Kummercullen! || Zu mir! Ich will euch laben, euch nehmen Angst und Not. || Heil mir, ich bin erquicket! Heil mir! Ich darf entzücket || Mit Dank und Preis und Jubel mich freu'n in meinem Gott.

Zum Sanctus

Heilig, heilig, heilig, heilig ist der Herr! || Heilig, heilig, heilig, heilig ist nur Er, || Er, der nie begonnen, Er der immer war, || Ewig ist und waltet, sein wird immer dar.

Heilig, heilig, heilig, heilig ist der Herr! || Heilig, heilig, heilig, heilig ist nur Er. || Allmacht, Wunder, Liebe, Alles ringsum her! || Heilig, heilig, heilig, heilig ist der Herr!

Schlussgesang

Herr, Du hast mein Fleh'n vernommen, selig pocht's in meiner Brust; || In die Welt hinaus in's Leben folgt mir nun des Himmelslust. || Dort auch bist ja Du mir nahe, überall und jederzeit, || Allerorten ist Dein Tempel, wo das Herz sich fromm Dir weiht. || Segne, Herr, mich und die Meinen, segne unsern Lebensgang! || Alles, unser Tun und Wirken, sei ein frommer Lobgesang, || Sei ein frommer Lobgesang.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
„DIR, SEELE DES WELTALLS“. FRAGMENT EINER KANTATE FÜR TENOR, DREISTIMMIGEN MÄNNERCHOR UND ORCHESTER KV 429
Text von Lorenz Leopold Haschka (1749–1827)

Chor

Dir, Seele des Weltalls, o Sonne, sei heut' || Das erste der festlichen Lieder geweiht! || O Mäch- tige! ohne dich lebten wir nicht, || Von dir nur kommt Fruchtbarkeit, Wärme und Licht!

WOLFGANG AMADEUS MOZART
KANTATE FÜR EINE SINGSTIMME UND KLAVIER
„DIE IHR DES UNERMESSEN WELTALLS SCHÖPFER EHRT“ KV 619
Text von Franz Heinrich Ziegenhagen (1753–1806)

Andante maestoso

Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt, || Jehova nennt ihn, oder Gott, || nennt Fu ihn, oder Brama. || Hört! hört! Worte aus der Posaune des Allherrschers! || Laut tönt durch Erden, Monden, Sonnen ihr ew'ger Schall. || Hört, Menschen, hört Menschen ihn auch ihr!

Andante

Liebt mich in meinen Werken! || Liebt Ordnung, Ebenmaß und Einklang! || Liebt euch, euch selbst und eure Brüder! || Körperkraft und Schönheit sei eure Zierd', || Verstandeshelle euer Adel! || Reicht euch der ew'gen Freundschaft Bruderhand, || Die nur ein Wahn, nie Wahrheit, euch so lang entzog.

Allegro

Zerbrechet dieses Wahnes Bande! || Zerreißet dieses Vorurteiles Schleier! || Enthüllt euch vom Gewand, || Das Menschheit in Sektiererei verkleidet! || In Kolter schmiedet um das Eisen, || Das Menschen-, das Bruderblut bisher vergoss! || Zersprengt Felsen mit dem schwarzen Staube, || Der mordend Blei in Bruderherz oft schnellte!

Andante

Wähnt nicht, dass wahres Unglück sei auf meiner Erde, || Belehrung ist es nur, die wohltut, || Wenn sie euch zu bessern Taten spornt, || Die, Menschen, ihr in Unglück wandelt, || Wenn töricht blind ihr rückwärts in den Stachel schlägt, || Der vorwärts euch antreiben sollte.

Seid weise nur, seid kraftvoll und seid Brüder! || Dann ruht auf euch mein ganzes Wohlgefallen; || Dann netzen Freudenzähren nur die Wangen; || Dann werden eure Klagen Jubeltöne; || Dann schaffet ihr zu Edenstälern Wüsten; || Dann lachet alles euch in der Natur;

Allegro

Dann, dann, dann – || Dann ist's erreicht, dann ist's erreicht des Lebens wahres Glück.

SO 01.02

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #33

INSULA ORCHESTRA

ACCENTUS

DIRIGENTIN LAURENCE EQUILBEY

JULIE FUCHS SOPRAN

MARIANNE CREBASSA MEZZOSOPRAN

BENJAMIN HULETT TENOR

JOHANNES WEISSE BASS

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Symphonie Nr. 4 c-Moll D 417

„Tragische“

(Komponiert 1816)

Adagio molto – Allegro vivace

Andante

Menuetto. Allegretto vivace – Trio

Allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur für Soli, Chor und Orchester KV 317

„Krönungs-Messe“

(Datiert: Salzburg, 23. März 1779)

Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt
SENATOR PROF. DDR. HERBERT & RITA BATLINER
für die großzügige Unterstützung dieses Konzertes.

FRANZ SCHUBERT

Wer die Uraufführungsdaten der Schubert-Symphonien überblickt – die Vierte erlebte 1849 erst ihre offizielle Premiere in der Buchhändlerbörse von Leipzig –, müsste zu dem Schluss gelangen, der Komponist habe seine Werke nie gehört. Ein Irrtum, denn Franz Schubert schrieb seine Symphonien keineswegs für die Ewigkeit, sprich: für die Schublade. Allerdings dachte er dabei an ein Musikleben, das sich noch wesentlich von dem Konzertbetrieb in einer Großstadt unserer Tage unterschied. Eine strikte Trennung von Öffentlichkeit und Salon oder von Orchester- und Kammermusik existierte ebenso wenig wie ein unüberwindliches Niveaugefälle zwischen Berufsmusikern und Amateuren, und in dieser offenen, vielfältigen, musizierfreudigen Szene fühlte sich Schubert von Jugend an ganz in seinem Element: seit seinen Anfängen im Schulorchester des Wiener Stadtkonvikts – und seit den Quartettübungen, die Vater Schubert am Violoncello mit seinen Söhnen Ferdinand (erste Violine), Ignaz (zweite Violine) und Franz (Viola) abhielt. Mit der Zeit vergrößerte sich der familiäre Kreis, Josef Döppler, ein Freund der Schuberts, der verschiedene Streich- und Blasinstrumente zu meistern verstand, gesellte sich hinzu, andere Musikliebhaber folgten seinem Beispiel, und da es für die an zwei Abenden in der Woche anberaumten Treffen im Hause Schubert zu eng wurde, traf sich die ganze Gesellschaft in der Wohnung des Wiener Geschäftsmannes Franz Frischling.

Bis dahin waren schon neben der Kammermusik Symphonien von Haydn und Mozart

in Besetzungen für Streichquintett oder doppeltes Streichquartett erprobt worden; jetzt stießen auch Holz- und Blechbläser zu der musizierenden Schar, die sich daher nicht länger mit solchen Arrangements vertrösten musste. Ab dem Herbst 1815 wandelten sich die Übungen zu privaten Orchesterkonzerten, Zuhörer fanden sich ein, und ein professioneller Musiker, der böhmische Geiger Otto Hatwig, Mitglied des Burgtheater-Orchesters, übernahm die Leitung. Sein Domizil im „Schottenhof“ war fortan der Treffpunkt der Soireen. Als Hatwig im Frühjahr 1818 in den „Gundelhof“ übersiedelte, hielt ihm der musikliebende Freundeskreis auch dort die Treue. Das Orchester, dem Berufsmusiker nur in der Minderzahl angehörten, setzte sich aus sieben ersten Geigern (darunter Hatwig selbst, Ferdinand Schubert und Eduard Jaëll, der am Theater an der Wien engagiert war), sechs zweiten Geigern, drei Bratschisten (einer von ihnen: Franz Schubert), drei Cellisten, zwei Kontrabassisten, einem Flötisten, zwei Oboisten, drei Klarinettisten, drei Fagottisten (mit Josef Doppler, der aber wahrscheinlich auch andere Blasinstrumente übernahm), zwei Hornisten, zwei Trompetern und einem Pauker zusammen. Die insgesamt 35 Musiker, größtenteils Juristen, Kaufleute und Beamte, wurden fallweise noch durch Gäste ergänzt oder ersetzt, und so konnten es sich diese Wiener Musikenthusiasten sogar erlauben, Orchesterwerke von Beethoven einzustudieren. Und aller Wahrscheinlichkeit nach, im Frühjahr 1816, Franz Schuberts **Vierte Symphonie D 417** in der „tragischen“ Tonart e-Moll.

Franz Schuberts frühe Symphonien wurden (und werden) gemeinhin eher unter- als überschätzt. Johannes Brahms, der in der *Alten Gesamtausgabe* bei Breitkopf & Härtel die Symphonien-Bände betreute, äußerte sich im März 1884: „Ich meine, derartige Arbeiten oder Vorarbeiten sollten nicht veröffentlicht werden, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehreren zugänglich gemacht werden. Eine eigentliche und schönste Freude daran hat doch nur der Künstler, der sie in ihrer Verborgenheit sieht und – mit welcher Lust – studiert!“ Wie anders fiel dagegen das Urteil Antonín Dvořáks aus, der Ende des 19. Jahrhunderts noch eine krasse Außenseitermeinung vertrat, als er bekannte, ein „enthusiastischer Bewunderer“ des Symphonikers Schubert zu sein, den er „weit über Mendelssohn wie auch weit über Schumann“ stellte: „In der Originalität der Harmonien und Modulationen wie auch in seiner Begabung für die Orchesterfarben hatte Schubert keinen ihm Überlegenen.“ Und dieses beträchtliche Lob bezog Dvořák keineswegs nur auf die *Unvollendete* und die *Große* in C-Dur. „Die Meisterung der Form“ habe Schubert von Anfang an beherrscht: „Dies wird durch seine frühen Symphonien verdeutlicht, von denen er fünf vor seinem 20. Lebensjahr schrieb, die ich, je länger ich sie studiere, umso mehr bewundere. Obwohl der Einfluss von Haydn und Mozart in ihnen deutlich ist, liegt Schuberts musikalische Individualität unverwechselbar im Charakter der Melodien, in der harmonischen Progression und in vielen exquisiten Details der Orchestrierung.“



Ein Salzburger Hoftrumpeter. Aus: Friederike Prodinger und Reinhard Heinisch, „Gewand und Stand. Kostüm- und Trachtenbilder der Kuenburg-Sammlung“ (Salzburg, Residenz-Verlag 1983). Salzburg, Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana

Die im April 1816 komponierte *Vierte* Symphonie scheint mit der Wahl der Tonart c-Moll und dem von Schubert auf dem autographen Titelblatt notierten Zusatz „Tragische“ den Vergleich mit dem Beethoven der *Coriolan*-Ouvertüre und der *Fünften* Symphonie nahezulegen. Aber bereits in diesem frühen Stadium der ‚Vorarbeiten‘ ist die fundamentale Ungleichheit zwischen den beiden so verschiedenen Komponisten unverkennbar. Anders als der „Architekt“ Beethoven komponiere Schubert, so hat Alfred Brendel einmal gesagt, wie ein „Schlafwandler“: „Nicht graziöse oder grimmige Vernunft lenkt die Vorgänge; sie hätten sich an vielen Stellen in eine andere Richtung wenden können. Wir fühlen uns nicht als Herren der Situation, sondern eher als deren Opfer.“ Schuberts c-Moll-Symphonie fehlt das für Beethoven so typische aktivistische Pathos, der heroische Stil, der mit Händen zu fassende Einfluss der französischen Revolutionsmusik. Die Ecksätze der Vierten scheinen viel-

mehr wie getrieben von Unruhe, von Ziel- und Ausweglosigkeit. Etwas Zwanghaftes, eine tiefere Verunsicherung zeichnet diese Musik aus: Ihre kurzen, häufig wiederholten Melodieformeln und Spielfiguren reihen sich zu einer unaufhörlichen und rastlosen Fluchtbewegung. Antonín Dvořák geriet über die c-Moll-Symphonie des 19-jährigen Schubert geradezu ins Schwärmen: „Auch Schuberts *Vierte* ist ein bewunderungswürdiges Werk“, befand er und zeigte sich erstaunt, „dass jemand, der so jung ist, die Kraft hatte, einem solchen tiefen Pathos Ausdruck zu geben. Im Adagio [der langsame Einleitung zum ersten Satz] gibt es Akkorde, die stark an Tristans Todesqualen gemahnen; und dies ist nicht die einzige Stelle, wo Schubert uns als Prophet Wagnerischer Harmonik begegnet. Und obwohl teilweise schon von Gluck und Mozart vorweggenommen, war er einer der Ersten, die Gebräuch von einem Effekt machten, dem Wagner und andere moderne Komponisten viele ihrer schönen Orchesterfarben verdanken – die Verwendung der Blechinstrumente nicht für Lärm, sondern weich gespielt, um reiche und warme Farben zu erlangen.“

Das sollten sich die modernen Komponisten hinter die Ohren schreiben. Dabei war der „Lärm“ eines Orchesters zu Dvořáks Zeiten noch um Welten entfernt von den Kraft- und Gewaltakten heutiger ‚Klangkörper‘, ganz zu schweigen von den humanen akustischen Grenzwerten im Hatwigschen Salon, in dessen vier Wänden selbst die mitwirkenden Blechbläser der Schubertschen c-Moll-Symphonie (vier Hörner und zwei Trompeten) bürgerlich Pauken), die in eleganten schwarzen Militär-

domestiziert wurden. „Weich, reich und warm“ lautete das klangästhetische Ideal – nicht zu allen Zeiten. Traditionell wurden diese Instrumente mit denkbar anderen Vorstellungen assoziiert: „Der Charakter der Trompete ist, wie jedermann weiß, wegen ihres schmetternden, herzerschütternden Tons, ganz heroisch; schlachteinladend und aufauachzend“, erklärte der Schriftsteller und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart, ein Zeitgenosse Mozarts, in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Man mag es beklagen oder nicht, aber der „Lärm“ gehört auch zur Geschichte der Musik: als ein Element, ein Attribut der herrschaftlichen, höfischen und klerikalen Repräsentation, als Machtbeweis der Majestäten und tönender Appell an die Ehrfurcht der Untertanen.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wie im Himmel, so auf Erden. Der Salzburger Fürsterzbischof, da er Oberhirte und Landesherr in einer Person war, verkörperte die geistliche und zugleich die weltliche Souveränität, die doppelte, kaiserlich-katholische Herrlichkeit, mit der es im Erzstift Salzburg 1803 ein Ende haben sollte, als der ins Wiener Exil entflohene Bischof Colloredo nicht länger den Reichsfürsten geben durfte. Zuvor jedoch, in ‚besseren Tagen‘, wurde selbst der gegen allen „unnötigen Kirchenputz“ eingenommene Hieronymus Graf Colloredo, wenn er im Dom die Messe zelebrierte, mit privilegiertem musikalischem „Lärm“ empfangen: mit schmetternden Fanfaren der Hoftrumpetergarde (nebst

Innenansicht des Salzburger Doms. An der Orgel auf der südöstlichen Empore (am linken Rand des Bildes) saß der Hoforganist Mozart.
Foto: Oskar Anrather

uniformen antrat; ihre Instrumente schmückten Standarten mit dem Wappen des regierenden Fürsterzbischofs. Die Trompeter verliehen der gesamten sakralen Handlung den erwünschten höfischen Glanz, aber sie spielten keineswegs allein. Hofkapellmeister und Hoforganist, der Konzertmeister, Streicher und Bläser der „Cammermusik“, eine stark besetzte Generalbassgruppe, die Hofsänger als Solisten, die Domchorvikare, Choralisten und Kapellknaben vereinten sich zu einem laut- und leistungsstarken Ensemble von über achtzig Musikern. Die tieferen Chorstimmen wurden überdies von „*colla parte*“ mitspielenden Alt-, Tenor- und Bassposaunen verstärkt, eine Aufgabe, die den städtischen Turmbläsern zufiel, die sonst auf dem Rathaus ihren Dienst versahen. Diese irdischen Heerscharen aber musizierten nicht im kompakten Kollektiv, sondern mehrchörig, auf die vier Emporen an den Pfeilern der Domkuppel und das Presbyterium, den Hochaltarraum, verteilt. Auf dem Prinzipalchor, dem südöstlichen Balkon, saß der Hoforganist an der Hoforgel [im Vordergrund links auf der Abbildung].

Am Ostersonntag des Jahres 1779 war es Mozart, der dieses Amt versah, während unter ihm, räumlich betrachtet, oder weit über ihm, hierarchisch gesehen, Graf Colloredo „pontifizierte“: der Fürsterzbischof, den Mozart zwei Jahre später gehässig als „*einen hochmüthigen, eingebildeten Pfaffen*“ abtun sollte, in ehrlicher Aversion, doch nicht zuletzt, um den endgültigen Bruch mit dem Salzburger Hof vor sich und seinem Vater zu rechtfertigen. Im Jänner 1779 hingegen war Mozart noch einmal in

seine Heimatstadt zurückgekehrt, wenngleich widerwillig, nach dem Scheitern der großen Paris-Reise. Aber als neuer Hoforganist war er an alter Wirkungsstätte immerhin mit einer Gehaltsverdreibefähigung wieder eingestellt worden, nicht gerade ein Zeichen der Geringschätzung. Zu Mozarts Pflichten als Organist gehörte es, dass er „*den Hof, und die Kirche nach Möglichkeit mit neuen von Ihme verfertigten Kompositionen bedienne*“. Und so schrieb er so gleich für das Osterfest 1779 die **Missa C-Dur KV 317**, für das Pontifikalamt im Salzburger Dom – und nicht etwa für den allsommerlichen Gedenktag zur Krönung des Gnadenbildes in der Wallfahrtskirche Maria Plain, wie eine langlebige, allerdings auch lange schon widerlegte Legende wissen will. Der nach Mozarts Tod erst etablierte Beiname „**Krönungs-Messe**“ muss andere Gründe haben: Möglicherweise wurde die Messe 1791 in Prag aufgeführt und war, wie die Festoper *La clemenza di Tito*, für die Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen bestimmt. Eine spätere Stimmenabschrift wiederum vermerkt auf dem Umschlagtitel, dass die C-Dur-Messe 1804 von der Wiener Hofmusikkapelle „*Zur Krönungsfeier Sr. M. Franz I. zum Kaiser von Oesterreich*“ gespielt worden sei. Die „Uraufführung“ jedenfalls hatte am 4. April 1779 im Salzburger Dom stattgefunden – mit Pauken und Trompeten.

Eine stolze Reihe festlicher Anlässe, politischer Machtdemonstrationen, bei denen Mozarts Messe zur Beglaubigung der Staatsreligion erklungen ist. Doch stellt sich aus der historischen Distanz die Frage, wer hier wem die Ehre erwies. Die Komposition, in der zeit-



genössischen Salzburger Prägung einer „*Missa solemnis et brevis*“, also feierlich und dennoch kurz, behauptet ihre musikalische Autonomie. Ohne den Primat des liturgischen Wortes prinzipiell in Frage zu stellen, setzt Mozart gleichwohl auf die eigenständige musikalische Logik der aus französischer Ouvertüre (*Kyrie*) und italienischer Sinfonia (*Gloria*) entlehnten Satztypen, ordnet das text- und paragraphenreiche *Credo* nach der Ritornellform des barocken *Concerto*, stiftet in *Sanctus*, *Hosanna* und *Benedictus* den engen thematischen Zusammenhang, die „*Einheit in der Vielfalt*“, und greift zuletzt im „*Dona nobis pacem*“ wieder zyklisch auf den Anfang zurück, die Musik des *Kyrie*. Und kein Kommentator versäumt zu bemerken, dass Mozart im Sopran-Solo des *Agnus Dei* die Einsamkeit der *Figaro*-Gräfin in ihrer Arie „*Dove sono i bei momenti*“ „*vorwegnimmt*“ oder „*vorausahnt*“. Ob ihm selbst diese Reminiszenz bewusst war oder nicht, sie führt uns

vor Augen und Ohren, wie sich die große, feierliche, für die „*heil'gen Hallen*“ des Salzburger Domes komponierte Messe in ein individuelles, empfindsames, privates Bekenntnis verwandelt: wie Mozart eine Musik erdachte, die nicht länger zu Schlachten einlädt oder heroische Tugenden befördert, die vielmehr das menschliche Maß sucht, die der anonymen Strenge der Liturgie eine zutiefst persönliche Weltsicht entgegenstellt – und in diesem Geist Franz Schuberts bürgerlicher Hausmusik ungleich näher steht als dem anachronistischen Zeremoniell des Heiligen Römischen Reiches. „*Dove sono i bei momenti*“? Hier sind sie, hier erleben wir die glücklichen Augenblicke einer Musik, die nicht niederschmettern und überwältigen, sondern trösten und erfreuen will: die ein menschenfreundliches *Credo* bekennt, zwanglos schön und arglos wahr.

Wolfgang Stähr

FRANZ SCHUBERT

A symphony in C minor, written in Vienna in 1816, with the subtitle 'Tragic'? Surely this looks in only one direction for inspiration. Beethoven was the dominant figure in Viennese musical life at that time, and anyone who knew his Fifth Symphony or his '*Pathétique*' Piano Sonata was well aware what a special key C minor was to *him*. Yet if we were to assume that Schubert's aim in his Fourth Symphony was solely to compose a grand drama in a similar vein, one would have to judge it a failure. Yet to do so would be to mistake Schubert's nature. True, he may have begun the work with at least some Beethovenian goals – and certainly it consciously occupies a more emotionally charged world than the three symphonies he had already completed – but at nineteen he already knew himself well enough not to waste time pushing his music where it would not go. The **Fourth Symphony D 417** is not a masterpiece, but it is a striking and attractive early work, and the features that make it so are utterly Schubertian ones.

Schubert's first six symphonies were products of his late teens and early twenties, and some were almost certainly composed for performance by the small semi-professional orchestra which had grown out of the Schubert family's own string quartet rehearsals. By 1816 the orchestra was playing symphonies by Haydn, Mozart and Beethoven. But although Schubert had not yet seen a note published, he was already well embarked on his composing career. From the years 1813 to 1816 dates

almost half of his surviving output, and his songs had already begun to attract attention. Far from being juvenilia, Schubert's early symphonies were the work of a creative personality in many ways considerably advanced.

The names of Haydn and Mozart among the favoured composers of Schubert's little orchestra are significant, furthermore, for their examples inform the character of the Fourth Symphony far more successfully than does Beethoven's. The winding chromaticisms and searching key-changes of the first movement's slow introduction owe much to the 'Representation of Chaos' that opens Haydn's oratorio *Die Schöpfung (The Creation)*, and the urgent theme that begins the main part of the movement seems to come from the world of Haydn's stormy minor-key symphonies of the early 1770s. After the initial orchestral agitation has subsided a little, however, Schubert introduces a brief new melody for strings alone whose lyrical elegance and charm are more recognisably his. An even greater Schubertian inspiration lies behind the second movement's main tune, an Andante of radiant and consolatory warmth. Two interruptions by a yearning minor-key theme with urgent repeated-note accompaniment are smoothed over by returns of the original, but not without the repeated notes lingering on. At the movement's reposeful finish they are still there, subtly slowed to triplets. The third movement, perhaps the least tragic, is paradoxically the most Beethovenian. Schubert calls it a Menuetto, yet it is much more in the mould of one of Beethoven's scherzos, fast in tempo and gruffly

playful in mood in its outer sections, simpler of construction in its central Trio. An almost dreamy four-bar introduction opens the last movement, like a curtain drawing back, before the music plunges onwards with a minor-key theme full of excited anticipation. As the movement races to a close there are further snatches of Schubertian melody until the end arrives, full of confidence, in the major. Schubert gave this symphony its subtitle 'Tragic' only some time after composing it; so alien to his nature was it to give instrumental works nicknames, and so far from adequate is this one, that one is left to ponder the possibility that he was being ironic.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's sixteen completed Mass settings all date from his Salzburg years, in particular from the period during the 1770s when, as *Konzertmeister* to the archiepiscopal court, he was required to compose liturgical music both for the cathedral and for the local churches. The **Mass in C major, K. 317**, is one of the last of the Salzburg settings, dating from March 1779. Mozart obviously thought well of it, for he used it again on a number of occasions during the 1780s, but it was a performance arranged by a famous colleague that brought the work its nickname: in 1791 Antonio Salieri conducted it in Prague at the coronation of Leopold II as King of Bohemia, and the Mass soon became known locally as the *Krönungsmesse* ('Coronation Mass'). It was heard again the following year at the coronation of Franz I, Leopold's successor as Holy Roman Emperor.

The work is a fine example of a Mass which combines Neapolitan and Austrian elements in a varied but concise score. On the Neapolitan side there are declamatory choruses with busy string accompaniments (for instance in the *Credo*, or the 'Hosanna' sections of the *Sanctus* and *Benedictus*) and strikingly operatic moments such as the *Agnus Dei*, a soprano solo whose kinship to the later 'Dove sono' from *The Marriage of Figaro* is unmistakable.

More clearly Austrian, though, is the quasi-symphonic concern to achieve some sort of structural unity. The reappearance of material from the *Kyrie* in the concluding '*Dona nobis pacem*' is an obvious example, but more significant is the sonata-like organisation of the *Gloria*: take away the chorus, and the whole section up to '*Cum sancto Spiritu*' could almost be the sonata-allegro of an amiable Classical symphony or overture. The style of orchestration of the Mass, too, is modern, save only for its omission of violas, a curious Salzburg church tradition. If these stylistic elements are received ones, features which are to be found in the work of a number of other eminent Austrian church musicians of the time, there are also moments of inspired individuality: one such comes at the heart of the *Credo*, where the movement's boisterous progress is interrupted by a slow passage in which Mozart expresses with sinuous muted string figures, agonised harmonies and breathless pauses the mystery of the Incarnation, the agony of the Crucifixion and the fearfulness of the tomb.

Lindsay Kemp

KYRIE

Kyrie eleison. || Christe eleison. || Kyrie eleison. *Herr, erbarme Dich unser. || Christus, erbarme Dich unser. || Herr, erbarme Dich unser.*

GLORIA

Gloria in excelsis Deo, || Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. || Laudamus te, || Benedictimus te, || Adoramus te, || Glorificamus te. || Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. || Domine Deus, Rex cœlestis, || Deus Pater omnipotens. || Domine Fili unigenite, Iesu Christe. || Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. || Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. || Qui tollis peccata mundi, || Suscipe deprecationem nostram. || Qui sedes ad dexteram Patris. Miserere nobis. || Quoniam tu solus sanctus, || Tu solus Dominus, || Tu solus altissimus, Iesu Christe. || Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, || Patrem omnipotentem, factorem coeli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium. || Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. || Et ex Patre natum ante omnia sœcula. || Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. || Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. || Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cœlis. || Et incarnatus est, de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. || Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. || Et re-

Ehre sei Gott in der Höhe. || Und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade. || Wir loben dich. || Wir preisen dich. || Wir beten dich an. || Wir rühmen dich und danken dir; || Denn groß ist deine Herrlichkeit: || Herr und Gott, König des Himmels, || Gott und Vater, Herrscher über das All. || Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus. || Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters. || Du nimmst hinweg die Sünde der Welt: || Erbarme dich unser. || Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, nimm an unser Gebet. || Du sitzest zur Rechten des Vaters. Erbarme dich unser. || Denn du allein bist der Heilige, || Du allein der Herr, || Du allein der Höchste, Jesus Christus. || Mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.

surrexit tertia die, secundum Scripturas. || Et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris. || Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. || Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. || Qui cum Patre et Filio simul adoratur et glorificatur, qui locutus est per Prophetas. || Et unam sanetam catholicam et apostolicam Ecclesiam. || Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. || Et expecto resurrectionem mortuorum. || Et vitam venturi sœculi. Amen.

Mensch geworden. || Er wurde gekreuzigt unter Pontius Pilatus, || Hat gelitten und ist begraben worden, || Ist am dritten Tage auferstanden, nach der Schrift. || Und aufgefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters || Und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten || Die Lebenden und die Toten; Seiner Herrschaft wird kein Ende sein. || Ich glaube an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht, || Der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht, || Der mit dem Vater und dem Sohn angebetet und verherrlicht wird, || Der gesprochen hat durch die Propheten; || Und die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche. || Ich bekenne die eine Taufe, zur Vergebung der Sünden. || Ich erwarte die Auferstehung der Toten. || Und das Leben der kommenden Welt. Amen.

SANCTUS

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. || Pleni sunt cœli et terra gloria tua. Osanna in excelsis.

Heilig, heilig, heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. || Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nomini Domini || Osanna in excelsis.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. || Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis || Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme dich unser. || Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, gib uns deinen Frieden.

AUTOREN DER BEITRÄGE UND REFERENTEN

EVA BADURA-SKODA verfasste 1957 gemeinsam mit ihrem Mann, dem Pianisten Paul Badura-Skoda, das Buch *Mozart-Interpretation*, das in viele Sprachen übersetzt wurde und in erweiterter Fassung als *Interpreting Mozart* kürzlich erneut erschien. Als Guest unterrichtete sie 1962 und 1963 an der Sommerakademie der Universität Mozarteum, war ab 1964 Professorin an der University of Wisconsin in Madison/WI, USA, und später an Universitäten in Boston, Montreal, Kingston und Göttingen tätig. Zahlreiche Publikationen, Organisation des *Internationalen Haydn Kongresses Wien 1982*, Vortragstätigkeit auf vier Kontinenten. 1986 erhielt sie das *Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst*. Sie ist Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg.

IRENE BRANDENBURG, geboren 1966 in Mannheim, studierte in Salzburg Musikwissenschaft und Romanistik. 1992–1993 war sie Stipendiatin am Deutschen Historischen Institut in Rom, 1995–1996 wissenschaftliche Mitarbeiterin der *Neuen Mozart-Ausgabe*. 1996 promovierte sie in Salzburg mit einer Dissertation zu dem Sängerkastraten Giuseppe Millico. Seit 1990 arbeitet sie an der Universität Salzburg, wo sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin der *Gluck-Gesamtausgabe* mehrere Editionen vorlegte und an musik- und tanzwissenschaftlich orientierten Forschungsprojekten. Seit 2009 ist sie wissenschaftliche Mit-

arbeiterin an der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft und Kuratorin der Derra de Moroda Dance Archives der Universität Salzburg. Ihre Tätigkeits- und Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Musikedition, Opern- und Sängerforschung (besonders in Zusammenhang mit Gluck, Mozart und Händel) sowie Bühnentanz im 18. Jahrhundert.

ALFRED BRENDL, 1931 in Nordmähren geboren, ist seit langem ein Guest der internationalen Konzertsäle und Festivals sowie der führenden Orchester unter namhaften Dirigenten gewesen. Sein letztes Konzert gab er am 18. Dezember 2008 an der Seite der Wiener Philharmoniker mit dem *Jenamy-Konzert KV 271* von Mozart. Seitdem tritt er regelmäßig mit Lesungen, Meisterkursen und Vorträgen zu Themen wie „Humor in der Musik“ und „Licht- und Schattenseiten der Interpretation“ auf. Weitere Vorträge widmen sich Franz Liszt und den letzten Klaviersonaten von Beethoven und Schubert. Seit vielen Jahren tritt Brendel auch als Schriftsteller hervor. Seine gesammelten Gedichte sind bei Hanser unter dem Titel *Spiegelbild und schwarzer Spuk* veröffentlicht. Jüngst erschien beim gleichen Verlag *Wunderglaube und Misstonleiter. Aufsätze und Vorträge*. 2014 wurde Alfred Brendel mit der Goldenen Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg geehrt.

SABINE BRETTENTHALER, 1966 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und Romanistik in Salzburg; Diplomarbeit 1992 über *Mascagnis Cavalleria rusticana*, Promotion

2001 mit einer fächerübergreifenden Studie zum italienischen Opern-Verismo und seinem literarischen Gegenstück. Sie verfasste zahlreiche musikhistorische Beiträge und Werkkommentare, u. a. für die Bläserzeitschrift *Clarino*, das Salzburger Landestheater, die Stiftung Mozarteum Salzburg und die Salzburger Festspiele.

WALTHER DÜRR, geboren 1932 in Berlin, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik vorwiegend an der Universität Tübingen. 1956 Dr. phil. mit einer Dissertation *Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio*. 1957–62 Lektor an der Universität Bologna. 1962–65 Assistent und Lektor an der Universität Tübingen. Seit 1965 Mitglied der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe*, bis 1997 haupt-, danach nebenamtlich (Herausgeber u. a. der Liederbände), bis 2013 Projektleiter. 1977 Honorarprofessor an der Universität Tübingen. Hauptarbeitsgebiete: Schubert und das deutsche Lied; Sprache und Musik; das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts; der musikalische Rhythmus.

MARKUS HENNERFEIND, geboren 1972 in Wien, studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien (Diplomarbeit: *Claudio Arrau. 70 Jahre dokumentierte Interpretationsgeschichte. Die letzten Jahre, 1983–1991*). Er war Musikkritiker der *Wiener Zeitung*, verfasst Einführungsbücher u. a. für die Salzburger Festspiele, das Grafenegg Festival, die Innsbrucker Festwo-

chen der Alten Musik, die Stiftung Mozarteum Salzburg sowie Magazinbeiträge. Als Redakteur betreute er Programmhefte des Grafenegg Festivals und der Salzburger Festspiele sowie des Tonkünstler-Orchesters Niederösterreich. Er arbeitet für den Musikverlag Doblinger in Wien und tritt gelegentlich als Klavierbegleiter künstlerisch in Erscheinung.

VINCENT HUGUET, 1976 in Montpellier geboren, ist ein französischer Regisseur, Verleger, Journalist und Kunstkritiker, der seine Laufbahn als Assistent von Patrice Chéreau begonnen hat. 2010 arbeitete er mit Chéreau u. a. an *Rêve d'automne* von Jon Fosse im Théâtre de la Ville in Paris, 2012 präsentierte er seine erste Regiearbeit, *Lakmé* von Léo Delibes, an der Nationaloper in Montpellier. Er war Dramaturg und Regieassistent von Patrice Chéreau für Strauss' *Elektra* beim Festival in Aix-en-Provence (2013) und leitete ein Jahr später die Reprise dieses Werks an der Mailänder Scala; mit Luc Bondy arbeitete er am Théâtre de l'Odéon in Paris. 2015 wird er das Rezital *Love I Obey* von Rosemary Standley an der Cité de la musique in Paris sowie die Oper *Contes de la lune vague après la pluie* von Xavier Dayer an der Oper in Rouen und der Opéra Comique in Paris inszenieren.

HEDWIG KAINBERGER, 1963 in Salzburg geboren, studierte Betriebswirtschaftslehre an der Wirtschaftsuniversität Wien; Diplomarbeit im Arbeitsrecht. Das Doktorratsstudium an der Universität Innsbruck im Fach Finanzwissenschaft schloss sie mit einer Dissertation über Sub-

vention von Kunst und Kultur, insbesondere der Salzburger Festspiele, ab und erhielt dafür den Wissenschaftspreis des Landes Salzburg. Seit 1989 arbeitet sie für die *Salzburger Nachrichten*, zuerst in der Wirtschaftsredaktion, dann ab 1998 als EU-Korrespondentin in Brüssel. Während ihrer Berufstätigkeit absolvierte sie mehrmonatige Studienaufenthalte an der Harvard University (USA) sowie an der Oxford University in England. Seit 2003 leitet sie das Kulturressort der *Salzburger Nachrichten*.

ULRICH KONRAD, 1957 in Bonn geboren, studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte in Bonn und Wien. Nach der Promotion war er von 1983 bis 1993 Assistent in Göttingen, wo er habilitierte (*Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, 1992). Von 1993 bis 1996 hatte er eine Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg inne, seit 1996 ist er Ordinarius am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. Er hat zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts vorgelegt, darunter besonders zu Leben und Werk Mozarts (u. a. Ausgaben der Skizzen und der Fragmente Mozarts im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* und die mehrfach aufgelegte Biographie *Wolfgang Amadé Mozart. Leben · Musik · Werkbestand*, Kassel 2005). Er erhielt mehrere hohe Auszeichnungen, so 1999 die Silberne Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg und 2001 den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Er ist Mit-

glied der Leitungsgremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaft Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea, der Leopoldina und er gehört der Akademie für Mozart-Forschung sowie dem Kuratorium der Stiftung Mozarteum Salzburg an.

OLIVER KRAFT, geboren 1967 in Vorarlberg, studierte an der Universität Mozarteum und an der Universität Salzburg (Konzertfach Flöte, Schulmusik, Instrumentalmusik, Instrumentalpädagogik; Promotion in Musikwissenschaft). Neben seiner künstlerischen Beschäftigung als Flötist und Komponist ist er auch als Musikpädagoge und Musikwissenschaftler tätig. Er veröffentlichte Publikationen u. a. zur Musikgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts und war von 1996 bis 2000 als Editor und wissenschaftlicher Berater für die Plattenfirma *col legno* tätig.

ULRICH LEISINGER, 1964 in Baden-Baden geboren, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Mathematik in Freiburg, Brüssel und Heidelberg. 1991 promovierte er mit einer Arbeit über Joseph Haydn und die Entwicklung des Klassischen Klavierstils. 1991–1993 absolvierte er ein Postdoctorate an der Harvard University. 1993–2004 war er am Bach-Archiv Leipzig tätig, zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit einem Schwerpunkt auf dem Quellenstudium zur Musik der Söhne Johann Sebastian Bachs, zuletzt als Arbeitsstellenleiter für das Forschungsprojekt *Bach-Reperto-*

rium. 2004–2005 war er Visiting Professor an der Cornell University in Ithaca, New York. Seit Juli 2005 ist er Leiter des wissenschaftlichen Bereichs der Stiftung Mozarteum Salzburg und damit Arbeitsstellenleiter für die *Neue Mozart-Ausgabe (NMA)* sowie Projektleiter für das Nachfolgeprojekt *Digitale Mozart-Edition (DME)*.

RAINER LEPUSCHITZ, geboren 1957 in Salzburg, erhielt ab 1963 Violinunterricht und war Mitglied des Tölzer Knabenchores. Ab 1975 Studium an der Universität Mozarteum in Salzburg. Von 1979 bis 1998 Redakteur mehrerer österreichischer Tageszeitungen. Seither als Dramaturg und/oder Autor für verschiedene Musikveranstalter in Österreich tätig (Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Innsbrucker Meister- & Kammerkonzerte, Konzerthaus Wien, Wien Modern, Jeunesse, Stiftung Mozarteum Salzburg, Kammermusikfest Lichtenhaus, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Festspielhaus St. Pölten u. a.).

ANDREA LINDMAYR-BRANDL, geboren 1960 in Schwanenstadt, ist als Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Salzburg tätig. Sie studierte neben Musikwissenschaft auch Schulmusik und Mathematik und absolvierte ein Aufbaustudium an der Schola Cantorum Basiliensis (Schweiz). 1988 promovierte sie mit einer quellenkundlichen Studie zu den Motetten von Johannes Ockeghem (Laaer 1990), für die sie den Kulturpreis der Stadt Salzburg erhielt. Ihre Habilitation zum fragmentarischen Werk Franz Schuberts (Stuttgart

2003) wurde mit dem Kardinal-Innitzer-Förderungspreis ausgezeichnet. 2004–2006 war sie Vizedekanin der Kultur- und Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg, 2006/07 *Austrian Guest Professor* an der Stanford University und 2009/10 Gastprofessorin an der Universität Wien. Sie ist korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vorstandsmitglied der Internationalen Schubert-Gesellschaft (Tübingen) und im Präsidium von RISM International tätig. 2009–2013 war sie Präsidentin der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Notation und Editionstechnik, früher Notendruck, Schubert und seine Zeit sowie historiographische Methoden- und Grundlagenforschung.

HELGA LÜHNING, 1943 in Buxtehude geboren, studierte Musik und Musikwissenschaft in Berlin und Erlangen. 1974 promovierte sie über *Titus-Vertonungen von Hasse bis Mozart*. Anschließend war sie Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen, zwischenzeitlich auch am Deutschen Historischen Institut in Rom. Von 1981 bis 2008 arbeitete sie im Beethoven-Archiv in Bonn. Sie ist Herausgeberin der Lieder in der Beethoven-Gesamtausgabe, des *Fidelio* und der *Leonore* in der Fassung von 1806, die danach 1997 erstmals wieder aufgeführt werden konnte. In Aufsatz- und Buchpublikationen hat sie sich mit der Geschichte des Klavierliedes, mit der Oper des 18. und 19. Jahr-

hunderts und mit Grundsatzfragen der Musikedition befasst. Von 1991 bis 2003 war sie Sprecherin der Editionsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung. Sie ist Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg.

ANJA MÖRGENSTERN, geboren 1970 in Leipzig, ist seit Juli 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Sie studierte Musikwissenschaft, Italianistik und Journalistik an der Universität Leipzig und der Universität degli Studi di Bergamo. Promotion 2003 an der Universität Leipzig mit einer Dissertation über die Oratorien von Johann Simon Mayr (1763–1845). 2001–2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Felix Mendelssohn Bartholdy-Briefausgabe am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig. Autorin zahlreicher Programmhefte für Konzerte des MDR und des Akademischen Orchesters Leipzig e.V., Noten-Herausgeberin u. a. von zwei Bänden Vokalmusik der *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe*, Los Altos, California.

THERESE MUXENEDER, 1969 in Salzburg geboren, studierte Violine, Musikwissenschaft und Germanistik in Salzburg (Diplomarbeit über Robert Schumanns *Liederkreis* op. 24). Von 1993 bis 1997 Bibliothekarin an der Stiftung Mozarteum Salzburg und Mitherausgeberin der *Mozart-Bibliographie*. Veröffentlichungen zur Bibliographie der österreichischen Musikgeschichte, zum Editions- und Archivwesen

sowie zu Arnold Schönberg. Seit 1997 leitende Archivarin des Arnold Schönberg Center in Wien. Mitherausgeberin der *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*. Lehrbeauftragte der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien.

FLORIAN OBERHUMMER, geboren 1980 im Gasteinertal, studierte Musikwissenschaft und Publizistik an der Universität Salzburg. Elf Jahre als Kulturjournalist für die *Salzburger Volkszeitung* tätig, arbeitet er jetzt als freier Autor für die *Salzburger Nachrichten*, die *Austria Presse Agentur (APA)* und Kulturinstitutionen wie die Stiftung Mozarteum Salzburg.

ALEXANDER ODEFY, geboren 1962 in Hamburg, studierte zunächst Mathematik, Volkswirtschaftslehre, Astronomie und Geschichte der Naturwissenschaften. Dann kehrte er für ein Studium der Musikwissenschaft an die Universität Hamburg zurück, das er 1998 mit einer Promotion über Gustav Mahlers *Kinder-totenlieder* abschloss. Anschließend Tätigkeit als Autor und Moderator von Radiosendungen für den Norddeutschen Rundfunk, als Autor für zahlreiche musikalische Organisationen sowie als Mathematiker in einem Unternehmen für biochemische Analytik. Forschungen, Vorträge und Veröffentlichungen auf den Gebieten der Musikwissenschaft und der Mathematikgeschichte.

JÜRGEN OSTMANN, 1962 in Ludwigshafen geboren, studierte Orchestermusik (Violoncello) an der Hochschule für Musik Würzburg sowie

Musikwissenschaft, Philosophie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Er lebt als freier Musikjournalist und Dramaturg in Köln und verfasst Werkkommentare für verschiedene Musikfestivals, Konzerthäuser, Rundfunkanstalten, Orchester und Plattenfirmen; Radiosendungen u. a. über Goethe und die Musik, Telemanns Opern, Carl Philipp Emanuel Bach; 2005 Ausstellung *Wonne der Wehmut* (über Musik und Melancholie) in der Kölner Philharmonie.

CLEMENS PANAGL, 1970 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und die Fächerkombination Soziologie/Psychologie an der Universität Salzburg. Diplomarbeit 1997 über das Thema *Leopold Mozart. Zum ökonomischen und sozialen Status eines Musikers am Salzburger Fürstenhof im 18. Jahrhundert*. 1997 bis 1999 freie journalistische Tätigkeit. Seit 2000 Kulturjournalist bei den *Salzburger Nachrichten* mit den Schwerpunkten Jazz und Pop.

COSTA PILAVACHI, 1951 in London geboren, ehemaliger Präsident von Philips Classics, Decca und EMI Classics, seit Juni 2010 Senior Vice-President of Classical Artists and Repertoire der Universal Music-Gruppe. In dieser Funktion hat er die künstlerische Leitung der Labels Decca, Deutsche Grammophon und Mercury Classics inne. 1999 war er einer der Hauptprotagonisten bei der Fusion von Philips und Decca unter der Schirmherrschaft von Universal und blieb bei diesem Label bis 2006, bevor er für drei Jahre zu EMI wechselte. In der Zwischenzeit war er Künstlerischer Berater von Seiji Ozawas Saito Kinen Festival in Japan. Pilavachi begann seine Karriere 1976 als Vertriebsleiter für David Haber Artist Management in Toronto, Kanada. Er war u. a. Direktor der Musikabteilung des National Arts Centre, Ottawa, Musikdirektor von Toronto Arts Productions und Künstlerischer Leiter des Boston Symphony Orchestra sowie des Tanglewood Music Festival.

TILL REININGHAUS, geboren 1979 in Baden-Württemberg. Studium der Musikwissenschaft, Neueren deutscher Literatur sowie Neueren und Neuesten Geschichte in Freiburg/Breisgau und Hamburg. Tätigkeit als Lektor. Seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der *Digitalen Mozart-Edition* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Arbeiten über Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart und im Bereich der Exilmusikforschung sowie über den Wiener Musiksammler Aloys Fuchs. Wissenschaftliche Beiträge zu den Quellen von Mozarts *Don Giovanni*.

WOLFGANG SCHAUFLER, 1963 in Hollabrunn (Niederösterreich) geboren. Studium der Musikpädagogik und Musikwissenschaft in Wien. Journalistische Arbeiten für Print, Radio und das Fernsehen, u. a. redaktionelle Betreuung von ORF-Dokumentationen über György Ligeti und Pierre Boulez. Pressereferent des Direktoriums der Salzburger Festspiele unter der Intendanz von Gerard Mortier. In dieser Funktion auch Konzeption der ersten Jahrgänge der Konzertreihe *Next Generation*. Seit 2006 Verlagsmitarbeiter bei der Universal Edi-

tion in Wien und Mitglied des ‚Artistic Committee‘. Chefredakteur der *Musikblätter*. Herausgeber des Buches *Gustav Mahler – Dirigenten im Gespräch*.

MANFRED HERMANN SCHMID wurde 1947 in eine musikalische Familie hineingeboren. Er studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg, Freiburg und München. 1975 promoviert er mit einer Schrift über *Mozart und die Salzburger Tradition*. Habilitation 1980 zum Thema *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*. 1986 wurde er als Nachfolger von Georg von Dadelsen zum Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen berufen. Er gilt als international anerkannter Mozart-Experte, in seinen Arbeiten widmet er sich jedoch der gesamten europäischen Musiktradition von der Antike bis in die Gegenwart. Schwerpunkte liegen auf der Musik der Wiener Klassiker, der deutschen Romantik und der Musik der Renaissance. Er ist Herausgeber der *Mozart Studien* und der *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Seit 2010 ist er Vorsitzender der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg.

MATTHIAS SCHULZ, 1977 in Bayern geboren, studierte Konzertfach Klavier an der Universität Mozarteum Salzburg (bei Christoph Lieske und Peter Lang) und Volkswirtschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Er absolvierte 2003 mit einer kulturokonomischen Arbeit zum Diplom-Volkswirt. 2004 wur-

de er anlässlich des Mozart-Jahres 2006 als Projektleiter für *Mozart 22* von den Salzburger Festspielen engagiert, dabei gelangten sämtliche Bühnenwerke Mozarts zur Aufführung. Als Konzertreferent der Salzburger Festspiele war er seit Jänner 2005 für die Planung, Budgetierung und Organisation der Konzertprojekte zuständig. Er gestaltete zudem als Leiter der Konzertplanung mit dem damaligen Intendanten der Salzburger Festspiele, Alexander Pereira, das Konzertprogramm 2012. Seit März 2012 ist Matthias Schulz als Künstlerischer Leiter für die Konzeption, für die Konzert- und Festivalprogramme (Mozartwoche – gemeinsam mit Marc Minkowski – Dialoge etc.) der Stiftung Mozarteum Salzburg verantwortlich. Als Kaufmännischer Geschäftsführer ist er zugleich Finanz- und Personalchef der Stiftung Mozarteum Salzburg. Matthias Schulz lebt mit seiner Frau und seinen fünf Kindern in Bad Reichenhall.

WOLFGANG STÄHR wurde 1964 in Berlin geboren, schreibt über Musik und Literatur für Tageszeitungen (u. a. *Neue Zürcher Zeitung*), Rundfunkanstalten wie den NDR und den Bayerischen Rundfunk, die Festspiele in Salzburg, Luzern, Dresden und im Rheingau, Orchester wie die Berliner und die Münchner Philharmoniker, Schallplattengesellschaften und Opernhäuser; er verfasste mehrere Buchbeiträge zur Bach- und Beethoven-Rezeption, über Haydn, Schubert, Bruckner und Mahler.

WALTER WEIDRINGER ist 1971 in Gunskirchen (Oberösterreich) geboren, studierte in Wien Mu-

sikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft und Geschichte (Diplomarbeit: *Sex, Lügen und Videos. Zu Fragen nach narrativen Strategien, Interpretation und Autorschaft am Beispiel „The Turn of the Screw“*). Seit 1999 ist er Musikkritiker der Tageszeitung *Die Presse*, war sechs Semester (2000–2003) Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und ab 2001 Verlagsmitarbeiter bei Doblinger. Als freier Musikpublizist verfasst er Programmhefttexte und hält Einführungen für wichtige Konzertveranstalter in Deutschland und Österreich. Weitere journalistische und wissenschaftliche Tätigkeit (etwa für die *Neue MGG*). Daneben absolviert er gelegentlich künstlerische Auftritte (2006 Debüt im Wiener Musikverein als Sprecher in *Distanz-Komposition* von Bernd R. Deutsch).

CHRISTIAN WILDHAGEN, 1972 in Hamburg geboren, studierte Musikwissenschaften, Philosophie und Germanistik an der Universität seiner Heimatstadt sowie Klavier bei Trefor Smith. 1999 Promotion bei Constantin Floros mit einer Arbeit über die *Achte Symphonie* von Gustav Mahler. Von 1999 bis 2002 Musikredakteur beim *Hamburger Abendblatt*, bis 2007 Chefdramaturg und Mitglied der künstlerischen Leitung am Theater Hagen. Regelmäßige Beiträge für Fachzeitschriften (*Fono-Forum, Das Orchester*), die *Neue Zürcher Zeitung*, den Bayerischen Rundfunk sowie zahlreiche Musikfestivals und Orchester. Juror beim Preis der Deutschen Schallplattenkritik seit 2001, Mitglied der Jury des Götz-Friedrich-Preises für aktuelle Musiktheaterregie. Gastdozenturen an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Seit April 2008 ist Christian Wildhagen Mitarbeiter des Feuilletons der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.

MONIKA WOITAS, Jahrgang 1961, studierte Musikwissenschaft, Publizistik/Kommunikationswissenschaft und Philosophie in Salzburg (Promotion 1988) und war danach an den musik- und theaterwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Salzburg, München und Bochum als Wissenschaftliche Assistentin bzw. Hochschuldozentin sowie als Gastdozentin in Leipzig und an der Musikhochschule Köln tätig. Ihre Habilitation erfolgte an der LMU München 1995 (*Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*). Seit Oktober 2005 betreut sie den von ihr aufgebauten Studienschwerpunkt „Musik- und Tanztheater“ am theaterwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Von 2005 bis 2008 arbeitete sie an einem Forschungsprojekt zu Igor Strawinskys Bühnenwerken, das in ihrer letzten Buchpublikation *Strawinskys „Motor Drive“* (München 2010) einen vorläufigen Abschluss fand. Sie war Mitarbeiterin der Gluck-Gesamtausgabe und Fachbeirätin der neuen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Publikationen u. a. zu folgenden Forschungsschwerpunkten: Darstellungskonzepte und Geschichte des Musik- und Tanztheaters, zur Beziehung zwischen Musik und Tanz, Musik des 20. Jahrhunderts (v. a. Klassische Moderne).

THE AUTHORS OF THE ENGLISH PROGRAMME NOTES

LISA DE ALWIS is a musicologist who specializes in Viennese music and culture of the late eighteenth and early nineteenth centuries. She was born 1973 in Geneva, Switzerland and received her Ph.D. from the University of Southern California with a dissertation about censorship and magical opera in Vienna. Her discovery in that city of an important document about theatrical censorship has led to renewed interest in the field: a book about this research is forthcoming in Austria. Lisa de Alwis received research fellowships from the Philanthropic Educational Organization and from the Graduate School of the University of Southern California. Travel grants were awarded to her by the Don Juan Archiv in Vienna and the Internationale Nestroy-Gesellschaft, and the Society for Eighteenth-Century Music presented her with its prize for best student paper at their annual conference in New York in 2010. In 2012, Lisa de Alwis presented invited talks on *Die Zauberflöte* at the Mozart Colloquium at Harvard University. Alwis has taught at the University of Nevada, Las Vegas, and worked as the Editorial Assistant for the *Journal of the American Musicological Society*. Lisa de Alwis has organized sessions on Viennese opera at conferences for the American Society for Eighteenth-Century Studies and at the German Studies Association, and Lisa de Alwis serves on the board of the Mozart Society of America. She currently teaches at the University of Colorado, Boulder.

DAVID BLACK was born in Melbourne, Australia in 1980. He is Senior Research Fellow at Hoxton College, Cambridge. In 2007 he completed a doctoral dissertation on Mozart's Viennese sacred music at Harvard University, and has published widely on eighteenth-century music. His critical edition of the Mozart/Süssmayr *Requiem* was recently published by Edition Peters.

JOHN IRVING was born in Rotherham, England in 1959. Previously Professor of Music at the University of Bristol, and at the University of London (where he was Director of the Institute of Musical Research), he is now Reader in Historical Performance at Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London. A graduate of Sheffield University he also holds diplomas from the Royal Academy of Music and the Royal College of Music. He is the author of five books on Mozart including *Mozart's Piano Sonatas: contexts, sources, style* (1997); *Mozart: the 'Haydn' Quartets* (1998); *Mozart's Piano Concertos* (2003) and *Understanding Mozart's Piano Sonatas* (2010). He now divides his time between academic research and a performing career on fortepiano, harpsichord and clavichord. Forthcoming publications include studies of Mozart's chamber music with piano, and the role of musical 'topics' in performance; his most recent CD recording is a disc of Mozart's solo keyboard works played on a historical clavichord dating from 1763.

FRANCIS KAYALI was born in Poitiers, France in 1979. He received a doctorate in composition

from the University of Southern California's Thornton School of Music in 2009. His music has been performed by the Charleston Symphony Orchestra, the Boston Modern Orchestra Project, the North/South Consonance Ensemble, as well as the What's Next? ensemble. He is an Assistant Professor of Music at Saint Anselm College in Manchester, New Hampshire (USA).

SIMON P. KEEFE, born in Leicester, England in 1968, is James Rossiter Hoyle Chair of Music and Head of Department at the University of Sheffield. A graduate of Cambridge (BA), Boston (MusM) and Columbia (PhD) universities, he is the author of *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment* (2001), *Mozart's Viennese Instrumental Music: A Study of Stylistic Re-Invention* (2007), and *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion* (2012), which won the 2013 Marjorie Weston Emerson Award from the Mozart Society of America for the best book or edition published in 2011 or 2012. He has also edited five volumes published by Cambridge University Press: *The Cambridge Companion to Mozart* (2003); *The Cambridge Companion to the Concerto* (2005); *Mozart Studies* (2006); *The Cambridge Mozart Encyclopedia* (2006, with Cliff Eisen); and *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (2009; paperback 2014). His extended re-evaluation of Franz Xaver Stüssmayr's orchestration of Mozart's *Requiem*, published in *The Journal of the American Musicological Society* (2008), was subsequently the subject of a 25-page colloquy in the

same journal. In 2005 he was elected to the Akademie für Mozart-Forschung at the Salzburg Mozarteum Foundation. He chairs the Publications Committee of the Royal Musical Association and is General Editor of the Royal Musical Association monographs series (published by Ashgate).

LINDSAY KEMP was born in Hampshire, England in 1961 and studied music at Cardiff University, undertaking postgraduate research into French music of the Classical period. In 1984 he joined the BBC, where he is now a Senior Producer in the Radio 3 Music Department, and where he has worked on a wide variety of programmes from *CD Review* to the eclectic *Late Junction*, and from live concert broadcasts to studio recordings with members of Radio 3's *New Generation Artists* scheme. He currently has responsibility for the Radio 3 *Lunchtime Concert* strand. As a writer he has been a regular reviewer for *Gramophone* for many years, has contributed to publications such as *The Guardian*, *BBC Music Magazine*, *Musical Times* and *Early Music*, and has written programme notes for the BBC Proms, the London Symphony Orchestra and the Wigmore Hall among others. Since 2002 he has been Artistic Adviser to the York Early Music Festival, and in 2007 he was appointed Artistic Director of the Lufthansa Festival of Baroque Music (now the London Festival of Baroque Music).

Born in London 1951, **COSTA PILAVACHI**, the former President of Philips Classics, Decca and EMI Classics returned to Universal Music

Group as its Senior Vice-President of Classical Artists and Repertoire in June 2010. In this capacity he oversees the artistic direction of the Decca, Deutsche Grammophon and Mercury Classics labels. In 1999 Pilavachi was a key player in the merger of the Philips and Decca labels under the Universal umbrella, remaining with the label until 2006 when he joined EMI for three years. In the intervening period he was Artistic Advisor to Seiji Ozawa's Saito Kinen Festival in Japan. Pilavachi began his career in 1976 as Director of Sales for the Toronto, Canada-based David Haber Artist Management. Key positions he has held include Director of the Music Department of Ottawa's National Arts Centre, Director of Music of Toronto Arts Productions, and Artistic Administrator of the Boston Symphony Orchestra and Tanglewood Festival.

MATTHEW THOMAS was born 1980 in Tucson Arizona. He earned his Ph.D. in historical musicology from the University of Southern California. His doctoral dissertation *Dynamic Canons* concerns the influence of documentary film, the Pulitzer Prize, and State Department public diplomacy tours on the canonization of jazz. His recent publications include biographies for the *Grove Dictionary of American Music*, second edition and book reviews for the *Journal for the Society of American Music*. He teaches graduate research methods, history of rock, film music, classical music surveys, and music appreciation at California State University Fullerton, California State University Northridge, and Pasadena City College. He is

the tenor soloist at La Canada Presbyterian Church and is a member of the Los Angeles Master Chorale. He has contributed programme notes for the Salzburg Mozart Week since 2006.

RICHARD WIGMORE was born 1952 in Birmingham. He is a well-known music writer, broadcaster and lecturer, specialising in the Viennese Classical period and in lieder. He writes regular reviews and features for the *Daily Telegraph*, *BBC Music Magazine* and *Gramophone*, broadcasts frequently on BBC Radio 3 and gives classes in lied interpretation at Birkbeck College, London University. He has published *Schubert: the complete song texts* and contributed chapters and articles to many reference works, including the latest edition of *The New Grove Dictionary*. His *Pocket Guide to Haydn* has recently been published.



Pierre-Laurent Aimard



Piotr Anderszewski



Giovanni Antonini

MITWIRKENDE DER MOZARTWOCHE 2015

Weltweit gerühmt für die Intensität seiner Deutung der Klavierliteratur aller Epochen, behauptet der französische Pianist PIERRE-LAURENT AIMARD souverän einen Spitzenplatz im Musikleben unserer Zeit. Jede Saison tourt er mit renommierten Orchestern und Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Gustavo Dudamel, Nikolaus Harnoncourt, Peter Eötvös oder Sir Simon Rattle um die Welt und gastiert auf den wichtigsten Konzertpodien. Zudem ist er Künstlerischer Leiter des Aldeburgh Festivals. Geboren 1957 in Lyon, studierte er am Conservatoire National Supérieur de Paris bei Yvonne Loriod und in London bei Maria Curcio. Zu den ersten Meilensteinen seiner Karriere gehören der erste Preis des 16-Jährigen beim Messiaen-Wettbewerb 1973 und drei Jahre später seine Ernennung durch Pierre Boulez zum ersten Solo-Pianisten des Ensemble intercontemporain. Mit einer Reihe führender Komponisten ist sein künstlerischer Werdegang eng verbunden. Die intensive Zusammenarbeit mit György Ligeti bildete den Auftakt zur Aufnahme von dessen pianistischem Gesamtwerk. Durch seine Professuren an den Musik-Hochschulen in Köln und Paris sowie in weltweiten Konzertreihen, Vorträgen und Workshops beleuchtet er das Œuvre unterschiedlichster Epochen. Der Künstler wurde mit vielen Auszeichnungen geehrt, darunter die Kür zum „Instrumentalisten des Jahres“ von Musical America 2007. In den Konzertreihen der Stiftung Mozarteum Salzburg ist er ein gerne gesehener Gast.

PIOTR ANDERSZEWSKI gilt als einer der besten Konzertpianisten seiner Generation. In Warschau geboren, wurde der Künstler mit polnisch-ungarischen Wurzeln an der Chopin Akademie und an den Konservatorien von Strasbourg und Lyon sowie der University of Southern California ausgebildet. Seit Beginn seiner Karriere erhielt er zahlreiche hochkarätige Preise und wird heute für die Intensität, Originalität und Brillanz seiner Interpretationen auf den bedeutendsten Konzertpodien der Welt als Rezitalist und Solist mit Orchester gefeiert. Er arbeitet regelmäßig mit den namhaftesten Dirigenten, auch der jüngeren Generation, zusammen und konzertiert mit den Spitzenorchestern in aller Welt. In der Saison 2014/15 wird Piotr Anderszewski Solo-Abende im Wiener Konzerthaus, im Concertgebouw Amsterdam und Tokyo Opera House sowie in der Carnegie Hall geben. Zu einem weiteren Höhepunkt der Saison zählen Liederabende mit dem Bariton Matthias Goerne in Wien, Berlin und London. Zahlreiche seiner Aufnahmen wurden mit den höchsten Auszeichnungen der Musikbranche prämiert.

Der in Mailand geborene Dirigent und Flötist GIOVANNI ANTONINI gilt als Experte für barockes und klassisches Repertoire. Er wurde an der Civica Scuola di Musica in seiner Heimatstadt und am Centre de Musique Ancienne in Genf ausgebildet. Seit 1989 leitet er das renommierte Barockensemble Il Giardino Armonico, mit dem er als Dirigent und Flötensolist (Blockflöte und barocke Traversflöte) weltweit auftritt. Auch als Gastdirigent international ge-



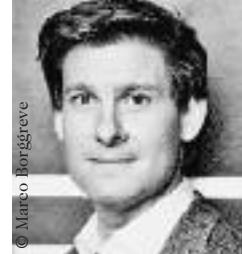
Kerstin Avemo



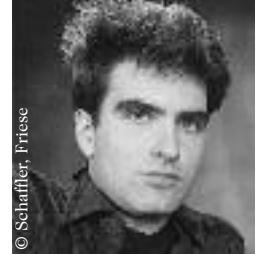
Stanislas de Barbeyrac



Bartabas



Kristian Bezuidenhout



Florian Birsak

fragt, konzertiert er mit bedeutenden Orchestern. Engagements als Operndirigent führen den Künstler u. a. an das Teatro alla Scala oder zu den Salzburger Festspielen, wo er im Sommer 2015 die Wiederaufnahme der Erfolgsproduktion *Norma* mit Cecilia Bartoli leiten wird. Mit dieser Sängerin, aber auch mit anderen Künstlern verbinden ihn enge künstlerische Partnerschaften. Seine Einspielungen der Musik Vivaldis und anderer Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts mit Il Giardino Armonico wurden mit vielen Auszeichnungen bedacht. Mit dem Kammerorchester Basel spielt er gerade einen Beethoven-Zyklus ein. Seit September 2013 ist Giovanni Antonini Künstlerischer Leiter des Wratislavia Cantans Festivals in Polen.

Die schwedische Sopranistin **KERSTIN AVEMO** wurde am University College of Opera in Stockholm ausgebildet und feierte mit einer sensationellen Interpretation von Bergs *Lulu* an der Oper Göteborg im Jahr 2002 ihren Durchbruch. Seither ist sie mit einem von Monteverdi über Mozart und Verdi bis Weill reichen- den Repertoire auf den großen internationalen Bühnen zu hören. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählen u. a. die Mitwirkung als Despina an Michael Hanekes aufsehenerregender *Così fan tutte*-Produktion für das Teatro Real Madrid und die Wiener Festwochen. Als Konzertsolistin ist Kerstin Avemo mit einem Repertoire, das von Bach und Händel bis zu Orff und Britten reicht, auf den großen Podien in Europa zu erleben. Als Liedsängerin gleichermaßen erfolgreich, wirkte sie

kürzlich u. a. in Schuberts *Schwanengesang* in einer szenischen Fassung von Romeo Castellucci beim Festival d'Avignon und dem Festival d'automne in Paris mit.

Der französische Tenor **STANISLAS DE BARBEYRAC**, Jahrgang 1984, studierte am Konservatorium von Bordeaux und wurde 2008 in das Atelier Lyrique der Opéra National de Paris aufgenommen. Mehrere erste Preise, darunter der des International Competition of Queen Elizabeth 2011 sowie Auszeichnungen, zuletzt als Neuentdeckung 2014 der französischen „Victoires de la Musique classique“, legten den Grundstein für eine steile internationale Karriere. Heute umfasst das Repertoire des Künstlers u. a. Rollen wie Walther von der Vogelweide in Wagners *Tannhäuser*, Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, Lensky in Tschaikowskys *Eugen Onegin*, Alfredo Germont in Verdis *La Traviata* und Cassio in Verdis *Otello*, Jaquino in Beethovens *Fidelio*, die er an den Opernhäusern von Paris bis Marseilles verkörpert hat. In der aktuellen Saison ist er u. a. als Arbace in Mozarts *Idomeneo* am Royal Opera House Covent Garden in London sowie als Admète in Glucks *Alceste* am Teatro La Fenice in Venedig und an der Opéra de Paris zu hören. Auch als Konzertsänger ist Stanslas de Barbeyrac aktiv, u. a. wird er in der Eröffnungssaison der neuen Pariser Philharmonie mit französischen Arien unter Marc Minkowski auftreten.

Der Franzose **BARTABAS** – Clément Marty – hat eine neue Art des lebendigen Theaters erfunden und mit Taktgefühl, Schwung und Intui-

tion in Szene gesetzt: das Pferdetheater. Mit seiner Truppe, 1984 als Théâtre équestre Zingaro gegründet, begeistert er Zuschauer auf der ganzen Welt und in der Festung von Aubervilliers, wo er sich 1989 niedergelassen hat. Seine Inszenierungen *Cabaret équestre*, *Opéra équestre*, *Chimère*, *Éclipse*, *Triptyk*, *Loungta*, *Battuta*, *Darshan* und *Calacas* sind einzigartige Erlebnisse, Zeugnisse einer unaufhörlichen, fast mystisch anmutenden Suche, die tief empfunden ist. Als ewig Suchender präsentiert Bartabas regelmäßig auch intimere Werke, die er sowohl inszeniert wie auch interpretiert: so *Entr'aperçu*, *Le Centaure et l'Animal*, 2010 mit dem Butô-Tänzer Ko Murobushi uraufgeführt oder *Golgota*, seine letzte Kreation unter Mitwirkung des Flamenco-Tänzers Andrés Marin. Immer bestrebt, seine Kunst weiter zu vermitteln, hat er 2003 die Académie du spectacle équestre de Versailles gegründet. Eine in der Welt einzigartige Reiter-Ballett-Truppe, die in der Halle der Großen Königlichen Reitschule in Versailles auftritt und für die er *Le Chevalier de Saint-George*, *Le Voyage aux Indes Galantes* und *Les Juments de la nuit* inszeniert hat, die im Rahmen der Nachtfeste im Schloss von Versailles gegeben wurden. Seine Akademie arbeitet mit Künstlern verschiedener Genres wie Alexandre Tharaud, Philip Glass oder Beñat Achiray zusammen. Die Aufführungen finden oft an originellen und atypischen Orten statt, wie in der Abtei St-Ouen in Rouen, wo er die *Liturgie équestre* inszeniert hat. Zum 10-jährigen Jubiläum der Académie im Jahr 2013 zeigte er in der ausverkauften Grande Halle in La

Villette die Produktion *We were horses*, die 2011 mit Carolyn Carlson kreiert wurde. Zahlreiche Bücher geben Einblick in sein Schaffen, darunter aus Anlass des 10-jährigen Jubiläums der Académie équestre de Versailles und als Rückblick auf diese Jahre eine Kassette bei Actes Sud – eine Art choreographische Monographie aller aufgeführten Werke.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT wurde 1979 in Südafrika geboren. Er begann sein Studium in Australien, beendete es an der Eastman School of Music in den USA und lebt nun in London. Nach anfänglicher Ausbildung zum modernen Pianisten bei Rebecca Penneys wandte er sich fröhnen Tasteninstrumenten zu, studierte Cembalo bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson sowie Continuo-Spiel und Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. International bekannt wurde Kristian Bezuidenhout mit 21 Jahren, als er den renommierten ersten Preis und den Publikumspreis beim Brügge Fortepiano-Wettbewerb gewann. Heute ist er regelmäßig Gast bei den führenden Ensembles der Welt, oftmals dirigiert er auch vom Klavier. Der Pianist teilt seine Zeit zwischen Konzerten mit Orchester, Rezitalen und Kammermusik auf. Er tritt bei renommierten Festivals ebenso wie in Konzertsälen weltweit auf.

Der gebürtige Salzburger **FLORIAN BIRSAK** hat sich am Cembalo, Hammerflügel und Clavichord einen Namen gemacht. In seiner Geburtsstadt sowie in München ausgebildet, wurde er in den Fächern Cembalo und Aufführungspraxis von Lars Ulrik Mortensen, Liselotte Bränd-



Ivor Bolton



Gautier Capuçon



Francesco Corti



Bertrand Couderc



Claire Elizabeth Craig

le, Kenneth Gilbert und Anthony Spiri geprägt. Preise bei internationalen Wettbewerben folgten. Die Beschäftigung mit historischer Musizierpraxis ist ihm eine wesentliche Inspirationsquelle und mitbestimmend bei der Ausprägung und steten Hinterfragung seines Musizierstils. Er sucht die Vielfalt der Musik für Tascheninstrumente und den Farbenreichtum des Instrumentariums einer vergangenen Epoche und beschäftigt sich intensiv mit der adäquaten Ausführung des Generalbasses in all seinen Stilfacetten. Als Solist und Continuospiele ist er gerne gesehener Gast namhafter Kammerensembles und Orchester. In jüngerer Zeit widmet sich Florian Birsak zunehmend eigenen Solo- und Kammermusikprojekten. Seit 1997 lehrt der Künstler an der Universität Mozarteum in Salzburg.

Der aus Großbritannien stammende Dirigent **IVOR BOLTON** ist seit 2004 Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg und seit 2012 des neu gegründeten Dresdner Festspielorchesters. Von 1992 bis 1997 war er musikalischer Leiter der Glyndebourne Touring Opera und von 1994 bis 1996 Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra. Ab der Spielzeit 2015/16 wird er die Position des Musikdirektors beim Teatro Real in Madrid übernehmen. Eine enge künstlerische Beziehung pflegt der Künstler zur Bayerischen Staatsoper München, wo er 1994 debütierte und seither eine Vielzahl von Produktionen, darunter einen gefeierten Monteverdi-Zyklus und zahlreiche Händel-Opern, geleitet hat. 1998 wurde Bolton mit dem Bayrischen Theaterpreis ausgezeichnet. 1995 de-

bütierte er am Royal Opera House Covent Garden. Seit 2000 ist er als Opern- und Konzertdirigent oftmals zu Gast bei den Salzburger Festspielen. Weitere Engagements führen ihn an die großen Opernhäuser Europas sowie u. a. nach Sydney, wo er mit einem Repertoire von Cavalli, Gluck und Mozart bis zu Britten und Strawinsky reüssiert. Ivor Bolton ist Mitbegründer des Lufthansa Festival of Baroque Music (heute London Festival of Baroque Music) und der St. James's Baroque Players.

Der französische Cellist **GAUTIER CAPUÇON**, 1981 in Chambéry geboren, erhielt bereits im Alter von viereinhalb Jahren ersten Cellounterricht an der École Nationale de Musique in seiner Heimatstadt. Später setzte er seine Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris fort und studierte anschließend in der Meisterklasse von Heinrich Schiff in Wien. Preise bei internationalen Wettbewerben ebneten ihm den Weg an die Spitze. Zudem konnte er als Mitglied des European Community Youth Orchestra sowie des Gustav Mahler Jugendorchesters in den Jahren 1997 und 1998 wertvolle musikalische Erfahrung erwerben. Heute konzertiert er mit den angesehensten Orchestern und Dirigenten der Welt. Der Künstler ist zudem regelmäßig in Rezitalen in den großen internationalen Konzertsälen zu hören und Gast zahlreicher Festivals. Als leidenschaftlicher Kammermusiker musiziert Gautier Capuçon u. a. mit Partnern wie Martha Argerich, Daniel Barenboim, Yuri Bashmet, Leonidas Kavakos, Gabriela Montero, Menahem Pressler, dem Qua-

tuor Ebène, dem Quatuor Ysaye sowie mit seinem Bruder Renaud. Gautier Capuçon spielt auf einem Instrument von Matteo Goffriller aus dem Jahr 1701.

FRANCESCO CORTI wurde 1984 in eine musikalische Familie im italienischen Arezzo geboren. Den Grundstein seiner musikalischen Ausbildung legte seine Mutter, bevor er Orgel und Orgelkomposition am Konservatorium in Perugia sowie Cembalo an den Konservatorien von Genf und Amsterdam studierte. Meisterklassen bei Größen des Faches sowie an der Sommerakademie Haarlem, der Académie Musicale de Villecroze und der Accademia Chigiana in Siena rundeten seine Ausbildung ab. Francesco Corti wurde mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, darunter der erste Preis beim XV. Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig 2006. Heute gastiert er als Solist weltweit in den wichtigen Musikzentren. Seit 2007 ist er auf Einladung von Marc Minkowski auch Mitglied von Les Musiciens du Louvre Grenoble. Darauf hinaus arbeitet er im Bereich der Alten Musik mit Ensembles wie Le Concert des Nations, La Scintilla, Ensemble Zefiro, Ensemble Elyma oder Les Talens Lyriques.

Der Lichtdesigner **BERTRAND COUDERC** debütierte erfolgreich in Salzburg im Sommer 2014 für die Uraufführung von Marc-André Dalbavies *Charlotte Salomon* in der Felsenreitschule. Im Jahr 2005 schuf er die Lichtregie für Patrice Chéreaus Inszenierung von *Cosi fan tutte* in der Pariser Oper. Es folgte *Tristan und Isolde* an der Mailänder Scala unter der

musikalischen Leitung von Daniel Barenboim sowie Janáčeks *Aus einem Totenhaus*, dirigiert von Pierre Boulez. Diese Oper wurde von der Metropolitan Opera in New York übernommen. In letzter Zeit hat er u. a. die Lichtregie für Cavallis *La Didone* am Grand Théâtre in Luxemburg, Prokofjews *Die Liebe zu den drei Orangen* am Teatro Real in Madrid, Glucks *Iphigénie en Tauride* an der Hamburger Staatsoper, Händels *Belshazzar* an der Berliner Staatsoper, Donizettis *Anna Bolena* an der Wiener Staatsoper und *La Favorita* am Pariser Théâtre des Champs-Élysées gestaltet. Im Schaspielbereich hat Bertrand Couderc an vielen Inszenierungen in ganz Europa mitgewirkt.

Geboren in Ulm, erhielt **CLAIRE ELIZABETH CRAIG** den ersten Gesangsunterricht bei Ingrid Fraunholz in Günzburg. Es folgten schon früh zahlreiche solistische Auftritte im Bereich der Kirchenmusik sowie ein zweifacher Bundespreis im Wettbewerb „Jugend musiziert“. Daraufhin sang sie im Alter von 14 in der Kinderoper *Brundibär* von Hans Krása die Rolle der Aninka und tourte damit durch Europa. 2006 war sie Jungstudentin der Hochschule für Musik und Theater München bei Maria de Francesca Cavazza und wirkte seither in zahlreichen Lieder- und Arienabenden mit. Nach ihrem Abitur entschloss sich die Sopranistin zum Gesangsstudium an der Universität Mozarteum in Salzburg. Als Mitglied der Opernklasse von Eike Gramss und Josef Wallnig stand sie u. a. in der Rolle der Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* und als Servilia in *La clemenza di*



Marianne Crebassa



Diana Damrau

Tito auf der Bühne. Im Oktober 2013 war sie im Rahmen der Internationalen Opernfestspiele in Macao, China, als Bastienne in Mozarts *Bastien und Bastienne* zu sehen. Im Juni 2014 absolvierte Claire Elizabeth Craig ihren Master of Arts mit Auszeichnung und setzt nun ihr Liedstudium bei Breda Zakotnik fort. Im September 2014 war Claire Elizabeth Craig beim Anima Mundi-Festival in der Kathedrale von Pisa, Italien, als Sopransolistin in der c-Moll-Messe von Mozart zu hören.

Die Mezzosopranistin **MARIANNE CREBASSA** studierte in Montpellier Gesang und Klavier am Konservatorium sowie Musikwissenschaft an der Universität. Als 21-Jährige gab sie 2008 am dortigen Opernhaus ihr professionelles Debüt in Schumanns *Manfred* unter der Leitung von Hervé Niquet, dem weitere Engagements folgten. 2010 feierte sie einen großen Erfolg in Bernard Herrmanns Oper *Wuthering Heights* beim Festival de Radio France und wurde für zwei Jahre ins Opernstudio Atelier Lyrique der Opéra National de Paris aufgenommen. Im Sommer 2012 gab sie in Händels *Tamerlano* unter Marc Minkowski bei den Salzburger Festspielen ihr Debüt, 2013 feierte sie als Cecilio in Mozarts *Lucio Silla* bei der Mozartwoche sowie in der Wiederaufnahme bei den Salzburger Festspielen große Erfolge und kehrte im Sommer 2014 für die Titelrolle von Marc-André Dalbavies *Charlotte Salomon* hierher zurück. Weitere Engagements führten sie u. a. als Dorabella in Mozarts *Così fan tutte* nach Montpellier. In der laufenden Saison ist Marianne Crebassa u. a. in *Lucio Silla* an der Mai-

länder Scala und in einer Neuproduktion von Mozarts *Le nozze di Figaro* bei den Wiener Festwochen zu hören. Konzertengagements umfassen Auftritte in *Romeo et Juliette* von Berlioz, einen Gala-Abend anlässlich der Eröffnung der Pariser Philharmonie mit Les Musiciens du Louvre Grenoble unter Marc Minkowski, mit dem sie laufend auftritt, und ihr Amerika Debüt mit dem Chicago Symphony Orchestra in Ravels *L'Enfant et les Sortilèges* unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen.

DIANA DAMRAU wurde in Günzburg an der Donau geboren und absolvierte ihr Gesangsstudium bei Carmen Hangartner an der Musikhochschule Würzburg und bei Hanna Ludwig in Salzburg. Ihr Operndebüt gab sie 1995 am Mainfrankentheater Würzburg, wo sie ein Jahr später auch ihr erstes Festengagement antrat. Stationen in Mannheim und Frankfurt am Main folgten. Heute gilt Diana Damrau vielen als weltbester Koloratursopran und singt an den international renommiertesten Opernhäusern der Welt, ebenso wie bei Festivals wie der Mozartwoche oder den Salzburger Festspielen. Ihr Repertoire umfasst die großen Rollen des italienischen und französischen Fachs und hohe lyrische Partien. Ihren Einsatz für Gegenwartsmusik demonstrierte sie u. a. mit der Partie der Kleinen Frau in der Uraufführung von Cerhas *Der Riese vom Steinfeld* an der Wiener Staatsoper 2002 sowie in der vergangenen Saison am Theater an der Wien mit der Titelpartie in der Uraufführung von *A Harlot's Progress* von Iain Bell, der ihr auch mehrere Liederzyklen gewidmet hat. Neben der Oper wid-



Veronika Eberle



Laurence Equilbey



Mojca Erdmann

met sich Diana Damrau dem Liedgesang und ist mit Pianisten wie Helmut Deutsch, Julius Drake und Matthias Lademann sowie dem Harfenisten Xavier de Maistre regelmäßig auf den großen Konzertpodien zu erleben.

Die 1988 im schwäbischen Donauwörth geborene Geigerin **VERONIKA EBERLE** erhielt bereits ab dem sechsten Lebensjahr Violin-Unterricht und wurde im Alter von zehn Jahren Jungstudentin am Richard-Strauss Konservatorium in München bei Olga Voitova. Nach einem Jahr Privatunterricht bei Christoph Poppen wechselte sie an die Musikhochschule München, wo sie von 2001–2012 bei Ana Chumachenco studierte. Ihr außergewöhnliches Talent, die Tiefe ihrer Ausdruckskraft und die Reife ihrer Musikalität wurden bereits mehrfach ausgezeichnet und von namhaften Kulturstiftungen gefördert. Spätestens seit Sir Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker sie 2006 im Rahmen der Salzburger Osterfestspiele mit dem Beethoven Violinkonzert einem großen Publikum vorstellten, ist die Geigerin auch im internationalen Musikleben eine Fixgröße. Sie ist regelmäßig mit hochkarätigen Orchestern zu erleben. Einen wichtigen Platz nehmen neben der solistischen Tätigkeit auch kammermusikalische Engagements ein. Im Mai 2016 steht eine große Kammermusik-Tournee mit der Sopranistin Anna Prohaska auf dem Terminkalender.

LAURENCE EQUILBEY, französische Dirigentin und musikalische Leiterin des Insula orchestra und des Kammerchores accentus, studierte

Musik in Paris, Wien und London und Dirigieren bei Eric Erieson, Denise Ham, Colin Metters und Jorma Panula. 1991 gründete sie den Kammerchor accentus, der sich unter ihrer Leitung schnell zu einem professionellen Chor europäischen Ranges entwickelte. Mit dem Conseil Général des Hauts-de-Seine gründete sie 2012 das Insula orchestra, das sich vorwiegend dem klassischen und vorromantischen Repertoire widmet und auf historischen Instrumenten musiziert. Die Künstlerin wird aufgrund ihres anspruchsvollen und offenen Zugangs zur Musik von vielen europäischen Orchestern geschätzt. Sie dirigiert regelmäßig das Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie und ist mit accentus Partner des Orchestre de chambre de Paris, des Grand Théâtre de Provence und der Philharmonie de Paris.

Die in Hamburg geborene Sopranistin **MOJCA ERDMANN** erhielt bereits als Sechsjährige ihren ersten Violinunterricht und sang im Kinderchor der Hamburgischen Staatsoper. Nach dem Abitur studierte sie parallel zu einem Violinestudium Gesang bei Hans Sotin an der Kölner Musikhochschule. 2002 gewann sie beim Bundeswettbewerb Gesang nicht nur den ersten Preis, sondern auch den Sonderpreis für zeitgenössische Musik. 2005 wurde ihr vom Schleswig-Holstein-Musikfestival der NDR-Musikpreis sowie vom Kissinger Sommer der Luitpold-Preis verliehen. Heute zählt sie zu den bedeutendsten und vielseitigsten Stars der internationalen Musikszene und wird von Kritikern und Publikum gleichermaßen gefeiert. Ihr Re-



Isabelle Faust



Julie Fuchs



Niurka González



Nikolaus Harnoncourt

pertoire bildet einen Bogen vom Barock bis zur Moderne. Gefragt für ihre Interpretationen zeitgenössischer Musiktheaterwerke hat sie u. a. 2010 die Titelrolle in Wolfgang Rihms eigens für sie geschriebenem Monodrama *Proserpina* verkörpert, in der Uraufführung *Takemitsu – My Way of Life* unter Kent Nagano mitgewirkt und 2010 mit dem ersten Sopran in Rihms neuer Oper *Dionysos* bei den Salzburger Festspielen, denen sie seit ihrem Debüt in der Titelrolle von Mozarts *Zaide* 2006 eng verbunden ist, triumphiert. Sie ist auf den großen Opernbühnen der Welt zu Gast und tritt bei renommierten Festivals, neben Salzburg etwa in Aix-en-Provence und Baden-Baden, auf. Die Sopranistin hat ein umfassendes Konzertrepertoire und arbeitet mit großen Dirigenten in den ersten Konzerthäusern Europas sowie in Japan und Südkorea. Sie ist mit den bedeutendsten Orchestern aufgetreten und hat zahlreiche Aufnahmen vorgelegt, darunter zuletzt etwa die Gesamtaufnahmen von *Don Giovanni* und *Così fan tutte* unter der Leitung von Yannick Nézet-Séguin.

Die aus Baden-Württemberg stammende Geigerin **ISABELLE FAUST** zählt zu den aufregendsten Talenten ihrer Generation. Ihr unmittelbarer Zugang zur Musik lässt sie zum Wesentlichen der Werke vordringen. Das Publikum spürt ihre natürliche Musikalität ebenso wie den Drang, die Kenntnis des Repertoires durch ein genaues Studium der Partituren und musikhistorische Recherchen zu vertiefen. Als Preisträgerin des Leopold-Mozart-Wettbewerbs in Augsburg und des Paganini-Wettbewerbs in

Genua musizierte sie bereits in jungen Jahren mit bedeutenden Orchestern in aller Welt. Ihr Repertoire umfasst die Violin-Literatur von Bach bis hin zu Ligeti, Lachenmann oder Widmann. Eine besonders enge Beziehung verband sie in den letzten Jahren mit Claudio Abbado. Als Kammermusikerin ist Isabelle Faust regelmäßig an der Seite des Pianisten Alexander Melnikov zu hören. Die Künstlerin spielt die „Dornröschen“-Stradivari von 1704, eine Leihgabe der L-Bank Baden-Württemberg.

Die französische Sopranistin **JULIE FUCHS** erhielt zunächst elf Jahre lang Geigenunterricht, bevor sie sich 18-jährig für eine professionelle Gesangsausbildung entschied. Zahlreiche Preise bei internationalen Gesangswettbewerben, darunter 2013 beim Operalia Wettbewerb und 2014 die Auszeichnung „Lyrischer Künstler des Jahres“ bei den „Victoires de la Musique classique“ bestätigen den eingeschlagenen Weg. Heute ist sie Ensemblemitglied am Opernhaus Zürich, wo sie u. a. als Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* zu hören ist. Gastengagements führen sie an das Théâtre du Châtelet in Paris, das Teatro La Fenice in Venedig oder zu den Festspielen nach Aix-en-Provence. Julie Fuchs ist auch in Liederabenden und als Konzertsolistin unter namhaften Dirigenten zu hören. Darauf hinaus begeistert sie sich auch für andere Musikrichtungen und arbeitet im Studio mit großen Namen des Jazz wie Giovanni Mirabassi oder Paco Seri.

Die kubanische Flötistin **NIURKA GONZÁLEZ**, geboren 1977, begann ihre musikalische Ausbil-

dung 1989 an der Manuel Saumell Musikschule bei Luisa M. Hernandez (Flöte) und Maria Isabel Castro (Klarinette) und setzte sie bis 1995 am Amadeo Roldán Musikkonservatorium bei Haslina Kusiak (Flöte) und Aldo Salvent (Klarinette) fort. Im Anschluss studierte sie am Instituto Superior de Arte in Kuba bei dem Flötisten Luis Bayard und dem Klarinettisten Jesus Rencurrell, wo sie 1999 mit dem Goldenen Diplom abschloss. Ein Stipendium des französischen Außenministeriums ermöglichte ihr 1996 einen einjährigen Studienaufenthalt am Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique bei Sophie Cherrier, wo sie den ersten Preis im Flötenwettbewerb errang. Niurka González, Preisträgerin zahlreicher weiterer Wettbewerbe, vertiefte ihre Kenntnisse bei Alain Marion, Claudi Arimany sowie András Adorján und assistierte bei Meisterklassen von Jean-Pierre Rampal, Michel Debost und Barthold Kuijken. Als Solistin war sie mit internationalen Orchestern zu hören. Sie repräsentierte Kuba bei Festivals u. a. in Ecuador, Brasilien, Mexico, Großbritannien und Frankreich. Ihre Arbeit als Solistin und als Mitglied verschiedener Kammermusikformationen führte sie in bedeutende Konzerthäuser der Welt. Sie wurde von Claudio Abbado eingeladen, an den von der Gustav Mahler Stiftung ausgerichteten Kursen teilzunehmen. Seit 1996 spielt Niurka González mit der Pianistin María del Henar Navarro in dem Dúo Ondina. Gegenwärtig ist sie außerdem Solistin der Vereinigung für Konzertmusik in Kuba und Professorin für Flöte am Instituto Superior de Arte in Havanna, Kuba.

NIKOLAUS HARNONCOURT, 1929 in Berlin geboren, wuchs in Graz auf. Er studierte Violoncello bei Paul Grüninger und an der Wiener Musikhochschule bei Emanuel Brabec. Von 1952 bis 1969 war er Mitglied der Wiener Symphoniker. Daneben widmete er sich der Aufführungspraxis von Musik der Renaissance bis zur Klassik sowie der Spieltechnik und den Klangmöglichkeiten alter Instrumente. 1953 gründete er das Ensemble Concentus Musicus, das 1957 erstmals öffentlich auftrat und heute zu den interessantesten österreichischen Orchestern zählt. Als Operndirigent ist Nikolaus Harnoncourt in besonderem Maß dem Theater an der Wien, den Salzburger Festspielen und dem Opernhaus Zürich, wo er 1975–1979 in Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Ponnelle einen legendären Monteverdi-Zyklus herausbrachte, verbunden. Galt der Dirigent in früheren Jahren als Spezialist für Renaissance- und Barockmusik, führt ihn sein Weg heute sowohl im symphonischen Repertoire als auch im Musiktheater über die Wiener Klassik zum romantischen Repertoire und ins 20. Jahrhundert. Ein zentraler Ort für viele Projekte ist seit jeher auch die „styriarte“, 1985 in Graz gegründet, um Harnoncourt enger an seine Heimatstadt zu binden. Als Pädagoge versucht er seine Einsichten über das Dialogische der Musik zu vermitteln und unterrichtete 20 Jahre als Professor für Aufführungspraxis an der Universität Mozarteum in Salzburg. Sein Wirken wurde mit zahlreichen internationalen Auszeichnungen gewürdigt; 2011 erhielt er die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg.



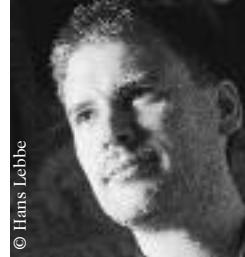
Marie-Elisabeth Hecker



Thomas Hengelbrock



Pablo Heras-Casado



Benjamin Hulett



Jos van Immerseel



Luisa Imorde

1987 als Tochter einer Pfarrersfamilie geboren, erhielt **MARIE-ELISABETH HECKER** früh ersten Cello-Unterricht am Robert-Schumann-Konservatorium in Zwickau. Ihre Ausbildung setzte sie später an der Hochschule für Musik in Dresden und an der Leipziger Musikhochschule fort; außerdem nahm sie an Meisterkursen teil. Sie ist Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe, darunter des renommierten Concours de Violoncelle „Mstislaw Rostropowitsch“ in Paris, wo ihr neben dem ersten Preis auch zwei Sonderpreise verliehen wurden. Seither gehört sie zu den gefragtesten Solistinnen und Kammermusikerinnen der jungen Generation. Solorezitale insbesondere mit ihrem Ehemann, den Pianisten Martin Helmchen, haben die junge Musikerin auf zahlreiche wichtige Konzertpodien der Welt geführt, auf denen sie ihr breit gefächertes Repertoire von den Bach-Suiten über romantische Werke bis hin zur Musik der Gegenwart präsentiert. Marie-Elisabeth Hecker spielt ein Violoncello von Luigi Bajoni aus dem Jahr 1864.

Mit seinem Einfallsreichtum, seiner musikwissenschaftlichen Entdeckerlust und seiner kompromisslosen Art des Musizierens zählt **THOMAS HENGELBROCK** zu den gefragtesten Dirigenten unserer Zeit. Unkonventionell, überraschend und vielfältig sind die Konzertprogramme und Opernprojekte, die er seit zwei Jahrzehnten mit seinem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble und seit 2011 als Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters gestaltet. Gastdirigate führen ihn mit großen Orchestern und namhaften Solisten und Sängern auf

die wichtigsten Bühnen der Welt. Prägend für seine künstlerische Entwicklung waren Assistenztätigkeiten bei Antal Doráti, Witold Lutoslawski und Mauricio Kagel, die ihn früh mit zeitgenössischer Musik in Berührung brachten. Auch seine Mitwirkung im Concentus Musicus gab ihm entscheidende Impulse. Neben der umfassenden Beschäftigung mit Musik des 19. und 20. Jahrhunderts widmete er seine Zeit intensiv der historisch informierten Aufführungspraxis und trug maßgeblich dazu bei, das Musizieren auf Originalinstrumenten dauerhaft im deutschen Konzertleben zu etablieren. Thomas Hengelbrock gründete 1991 den Balthasar-Neumann-Chor und 1995 das Balthasar-Neumann-Ensemble. 1995–1998 wirkte er als Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, leitete von 2000 bis 2006 das Feldkirch Festival und arbeitete 2000–2003 als Musikdirektor an der Wiener Volksoper.

Der Spanier **PABLO HERAS-CASADO**, 2014 von Musical America zum Dirigenten des Jahres gewählt, gilt als einer der vielversprechendsten Künstler der jüngeren Generation. Seine facettenreiche Dirigiertätigkeit zeugt von ungewöhnlicher Tiefe und Vielfalt: das breit gefächerte Repertoire – von der Renaissance bis zu zeitgenössischen Kompositionen, von der Kammermusik bis zur großen Opernliteratur – ist bemerkenswert. Er arbeitet regelmäßig mit den wichtigsten Orchestern der Welt zusammen und dirigiert an internationalen Opernhäusern. Erst kürzlich verlängerte Heras-Casado sein in der Saison 2012/13 angetrete-

nes Amt als Principal Conductor des Orchestra of St. Luke's, das regelmäßige Konzerte an der Carnegie Hall in New York umfasst, bis in die Saison 2016/17. 2014 wurde er zum ersten Gastdirigenten am Teatro Real Madrid ernannt. Er war Gewinner des Dirigentenwettbewerbs des Lucerne Festivals 2007 unter dem Vorsitz von Pierre Boulez und Peter Eötvös und wurde u. a. mit der Medalla de Honor der Rodriguez Acosta Foundation und der Goldmedaille seiner Heimatstadt Granada, deren Ehrenbotschafter er ist, ausgezeichnet. Er war 2012 und 2013 Guest of the Mozartwoche.

BENJAMIN HULETT erhielt seine Ausbildung als Chorschüler am New College in Oxford sowie an der Guildhall School of Music and Drama in London bei David Pollard. Von 2005–2009 gehörte er dem Ensemble der Hamburgischen Staatsoper an, wo er sich ein breites Repertoire erarbeiten konnte. Heute gilt er als etablierter Opern-, Konzert- und Liedsänger. Einladungen führen ihn an britische Operninstitutionen sowie an große internationale Häuser. Als Konzertsänger ist er regelmäßiger Guest u. a. bei den BBC Proms und der Mozartwoche sowie bei Orchestern wie dem Concertgebouw-Orchester oder den Berliner Philharmonikern. Liederabende führen ihn in Zusammenarbeit mit Pianisten wie Sir András Schiff, Graham Johnson, Malcolm Martineau, Simone Young oder Alexander Soddy u. a. an die Wigmore Hall, zum Aldeburgh und zum Buxton Festival. Engagements in der laufenden Saison umfassen Bernsteins *A Quiet Place* mit dem Montreal Symphony Orchestra unter Kent Na-

gano, Tamino an der Welsh National Opera, sein Debüt beim Glyndebourne Festival in Händels *Saul* und einen Liederabend in der Wigmore Hall.

JOS VAN IMMERSEEL studierte am Konservatorium Antwerpen Orgel, Klavier und Cembalo bei Flor Peeters, Eugène Traey und Kenneth Gilbert. Dort gründete er auch sein erstes eigenes Ensemble, das Collegium Musicum (1964–1968), welches vor allem durch einige erfolgreiche Experimente auf alten Instrumenten im Rahmen des Renaissance- und Barockrepertoires Aufsehen erregte. Sein breites Interesse galt von Anfang an auch der Musikanstrumentenkunde, der Anwendung der Rhetorik in der Musik und des Pianofortes. Im Laufe der Jahre trug er eine eindrucksvolle Sammlung historischer Cembalos und Konzertflügel zusammen. Als Dirigent konzentrierte er sich zunächst auf die Barockmusik, erweiterte dann aber sein klassisches und romantisches Repertoire. 1987 gründete er sein eigenes Orchester Anima Eterna, das im Concertgebouw Brügge residiert und dessen Zielsetzung es ist, in der Wahl des Notentextes, des Instrumentariums und der Spielweise möglichst nah den Intentionen und Vorgaben der Komponisten zu folgen. Als Musikpädagoge ist er international gefragt und war von 1982–1985 zusammen mit Ton de Leeuw Künstlerischer Leiter des Sweelinck-Conservatorium Amsterdam. Er tritt regelmäßig als Kammermusiker auf.

LUISA IMORDE, geboren 1989 in Bielefeld, erhielt ihren ersten Klavierunterricht im Alter von drei



Christiane Karg

Christoph Koncz

© Gisela Schenker



Antonello Manacorda



Malcolm Martineau

© Nikolaj Lund
© Russell Duncan

Jahren von ihrer Mutter Gisa Scheel, später bei Zuzana Cizmarovic und Andreas Frölich. Seit Oktober 2012 studiert sie in der Klasse von Jacques Rouvier an der Universität Mozarteum in Salzburg. Neben mehreren Ersten Preisen bei „Jugend musiziert“ und weiteren nationalen Auszeichnungen erhielt sie Preise in Italien, Deutschland und Spanien. Im Oktober 2011 gewann sie als jüngste Teilnehmerin den Zweiten Preis des Internationalen Klavierwettbewerbs „José Roca“ in Valencia. Sie konzertierte u. a. im Konzerthaus Berlin, in der Tonhalle Düsseldorf, in der Jahrhunderthalle Bochum, in der Philharmonie Essen, im Beethovenhaus Bonn und in der Philharmonie Köln sowie in Frankreich, Polen, Italien, Österreich, Spanien, Israel, den Niederlanden und der Slowakei. Zudem trat sie gemeinsam mit dem Oboisten Albrecht Mayer auf. Im August 2013 machte sie eine Reise nach Palästina, um neben Konzerten in Jerusalem und Bethlehem auch in Schulen, Universitäten und einem Hospiz zu spielen. 2012 wurde sie Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Die Vereine „Yehudi Menuhin – Live Music Now“ Köln und Salzburg förderten sie durch die Organisation von Konzerten in sozialen Einrichtungen. 2014 bekam sie ein Stipendium der Theodor-Rogler-Stiftung und wurde Stipendiatin der DOMS-Stiftung Basel und der Villa Musica Rheinland-Pfalz.

CHRISTIANE KARG debütierte im Sommer 2006 bei den Salzburger Festspielen und erregt seitdem als Opern- und Konzertsängerin international Aufsehen. Die Sopranistin, im bayerischen

Feuchtwangen geboren, erhielt ihre Gesangsausbildung an der Universität Mozarteum bei Heiner Hopfner sowie Wolfgang Holzmair; als Absolventin wurde ihr die Lilli-Lehmann-Medaille verliehen. Nach einem Engagement im Hamburger Opernstudio wechselte sie 2008 als Ensemblemitglied an die Oper Frankfurt, wo sie die wichtigen Rollen ihres Fachs sang, darunter Susanna, Pamina, Servilia, Musetta, Zdenka, Mélisande. Als Gast war sie u. a. an der Bayerischen und der Hamburgischen Staatsoper, der Komischen Oper Berlin, dem Theater an der Wien und beim Glyndebourne Festival sowie wiederholt bei den Salzburger Festspielen zu erleben. In der aktuellen Saison gastiert Christiane Karg u. a. als Sophie in Strauss' *Rosenkavalier* unter dem Dirigat von Christian Thielemann an der Semperoper Dresden, gibt als Pamina ihr Debüt am Royal Opera House Covent Garden und singt die Mélisande an der Oper Hamburg. In Baden-Baden tritt sie in einer konzertanten Aufführung von Mozarts *Le nozze di Figaro* in der Partie der Susanna unter Yannick Nezet-Séguin auf. Als Konzertsängerin mit einem vom Barock bis in die Moderne reichenden Repertoire arbeitet sie mit großen Orchestern unter namhaften Dirigenten zusammen. Mit besonderer Leidenschaft widmet sich die Sängerin auch dem Liedgesang. 2009 wurde Christiane Karg von der Zeitschrift *Opernwelt* zur Nachwuchskünstlerin des Jahres gewählt.

1987 als jüngster Sohn einer Musikerfamilie in Konstanz geboren, erhielt **CHRISTOPH KONCZ** im Alter von vier Jahren seinen ersten Violinunter-

richt. Er studierte daraufhin an den Musikuniversitäten von Wien, Salzburg und Graz. Ein Dirigierstudium bei Mark Stringer in Wien sowie Meisterkurse u. a. bei Daniel Barenboim und Daniel Harding ergänzten seine künstlerische Ausbildung. 2008 wurde Christoph Koncz Stimmführer der Zweiten Violinen bei den Wiener Philharmonikern. Weithin bekannt wurde er bereits als Neunjähriger mit seiner Rolle als Wunderkind Kaspar Weiss im kanadischen Kinofilm *The Red Violin*, dessen Filmmusik mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Seit seinem Nordamerika-Debüt im Alter von zwölf Jahren mit dem Montreal Symphony Orchestra unter Charles Dutoit arbeitet er international auch als Solist. Als gefragter Kammermusiker zählen Leonidas Kavakos, Joshua Bell, Julian Rachlin, Gautier Capuçon und Rudolf Buchbinder zu seinen musikalischen Partnern. Auch als Dirigent hat sich Christoph Koncz bereits etabliert: er ist seit 2012 künstlerischer Leiter des Mozart Kinderorchesters der Stiftung Mozarteum Salzburg, mit dem er 2013 bei der Mozartwoche debütierte. Im Mai 2014 leitete er eine Tournee mit dem Verbier Festival Chamber Orchestra, die ihn in die bedeutendsten Konzertsäle des deutschsprachigen Raums führte; im August 2014 gastierte er mit dem Mozart Kinderorchester bei den Salzburger Festspielen. Aktuell präsentiert er Violinkonzerte von Mozart, Beethoven und Tschaikowsky in Europa, Japan und den USA sowie Sibelius' Violinkonzert und Brahms' Doppelkonzert in der Berliner Philharmonie. Am 12. April 2015 ist er mit dem Koncz-Quartett in der Stiftung Mozarteum zu Gast. Bryn Terfel vertrauen bei ihren Liederabende-

ANTONELLO MANACORDA war Gründungsmitglied und langjähriger Konzertmeister des Mahler Chamber Orchestra. Von 2003–2006 war er künstlerischer Leiter im Bereich Kammermusik an der Académie Européenne de Musique beim Festival in Aix-en-Provence, 2006 wurde er zum Chefdirigenten der Pomeriggi Musicali in Mailand berufen. Seit der Saison 2010/2011 ist er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter der Kammerakademie Potsdam und seit der Saison 2011/2012 Chefdirigent des niederländischen Het Gelders Orkest. Er konzertierte mit der Kammerakademie Potsdam regelmäßig in der Berliner Philharmonie und leitet mit beiden Orchestern Konzerte im Amsterdamer Concertgebouw; darüber hinaus gastiert er bei namhaften Orchestern. Auch im Opernbereich ist Antonello Manacorda erfolgreich: eine enge Verbindung besteht dabei zum Teatro La Fenice und zu dem Regisseur Damiano Michieletto. Gastengagements führten ihn u. a. an das Theater an der Wien und zum Aldeburgh Festival.

MALCOLM MARTINEAU zählt zweifellos zu den gefragtesten Liedbegleitern unserer Zeit. Geboren in Edinburgh, wurde er am St. Catharine's College in Cambridge und am Royal College of Music in London ausgebildet. Sänger wie Ian Bostridge, Angela Gheorghiu, Susan Graham, Thomas Hampson, Christiane Karg, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschlager, Magdalena Kožena, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, Anna Netrebko, Anne Sofie von Otter, Michael Schade, Frederica von Stade oder Bryn Terfel vertrauen bei ihren Liederabende-



© Robert Rechter

Sunnyi Melles



José Antonio Méndez Padrón

den und Aufnahmen für die großen Labels auf sein Können. Darüber hinaus gestaltet er eigene Zyklen und ist zu Gast in den bedeutendsten Konzertsälen und bei internationalen Festivals. Als Künstlerischer Leiter hat Malcolm Martineau das Leeds Lieder Festival 2011 verantwortet. Unter den zahlreichen Auszeichnungen, die ihm zugeeignet wurden, ist auch ein Ehrendoktor der Royal Scottish Academy of Music and Drama.

SUNNYI MELLES wurde 1958 als Tochter des Dirigenten Karoly Melles und der Schauspielerin Judith von Rohonczy-Melles geboren. Ihre Schauspiel-Ausbildung absolvierte sie an der Otto-Falckenberg-Schule in München. Noch während der Ausbildung wurde sie Ensemblemitglied an den Münchner Kammerspielen. Dort trat sie unter anderem in Goethes *Faust* (Gretchen), Lessings *Emilia Galotti* (Emilia) sowie Schillers *Don Carlos* als Königin Elisabeth auf. Weitere wichtige Engagements hatte sie u. a. bei den Salzburger Festspielen, am Burgtheater Wien, am Bayerischen Staatsschauspiel München oder am Schauspielhaus Zürich. Darüber hinaus ist sie häufig in Film und Fernsehen zu sehen. Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u. a. als Schauspielerin des Jahres in Deutschland (Theater Heute) sowie als beste Schauspielerin Österreichs den Nestroy-Preis. Nach Gustaf Gründgens und Martin Benrath ist sie als bedeutendste Schauspielerin ihrer Zeit Trägerin der Satyr-Knöpfe von Goethes Rock. In den letzten Jahren tritt Sunnyi Melles auch häufig als Sprecherin im Rahmen von Konzerten auf, die mit Preisen ausgezeichnet wurden.

u. a. in Werken von Schönberg (*A Survivor from Warsaw* op. 46, *Gurre-Lieder* mit Kent Nagano und den Wiener Symphonikern), Debussy (*Le Martyre de Saint Sébastien*) und Grieg (Bühnenmusik zu *Peer Gynt*). Im September 2014 war Sunnyi Melles in einer szenischen Produktion der Nationale Opera & Ballet Amsterdam von Schönbergs *Gurre-Liedern* zu sehen.

JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ PADRÓN ist Absolvent der Kunst- und Musikuniversität ISA (Instituto Superior de Arte) in Havanna in den Fächern Chordirigát bei María Felicia Pérez Arroyo und Orchesterdirigát bei Jorge López Marín. Er vertiefte seine Dirigiertechnik bei Ronald Zollman, Jorge Rotter, Enrique Pérez Mesa, Felipe Aguirre und Walter Reiter; weitere Studien führten ihn zu Shalev Ad-El und Michael Form. 2011 nahm er an der Sommerakademie der Universität Mozarteum mit Peter Gülke und dem Kammerorchester der Salzburger Solisten teil, im Folgejahr absolvierte er an der Carnegie Mellon School of Music in Pittsburgh (USA) einen Kurs bei Ronald Zollman. Seit 2009 ist er Dirigent des Orchesters der Kunst- und Musikuniversität Instituto Superior de Arte und des Lyceum Mozartiano de La Habana, 2011 wurde er zum Assistenz-Dirigenten des Nationalen Symphonieorchesters von Kuba ernannt. Er unternahm Tourneen nach Ecuador, Kanada, Spanien, Frankreich und Österreich. Seine Diskographie umfasst zahlreiche Aufnahmen, die bei der Internationalen Messe Cubadisco mit Preisen ausgezeichnet wurden.



© Christian Ruyolo

Sabine Meyer



© Nick Marchant

Alastair Miles



© Marco Borggreve

Marc Minkowski

SABINE MEYER gehört heute zu den weltweit renommiertesten Solisten überhaupt. Ihr ist es zu verdanken, dass die Klarinette, früher als Soloinstrument unterschätzt, das Konzertpodium zurückeroberthat. In Crailsheim geboren, schlug sie nach Studien in Stuttgart und in Hannover zunächst die Orchesterlaufbahn ein und wurde Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Es folgte ein Engagement als Solo-Klarinettistin der Berliner Philharmoniker, welches sie jedoch zugunsten einer Solisten-Karriere aufgab. Seither führen die vielfach ausgezeichnete Künstlerin ungezählte Konzerte sowie Rundfunk- und Fernsehauftritte in alle bedeutenden Musikzentren der Welt. Ihr solistisches Repertoire reicht dabei von der Vorklassik über das „Standard-Repertoire“ der Klarinette bis zur zeitgenössischen Musik, für die sie sich stark einsetzt – im August 2015 wird sie etwa im Rahmen des Lucerne Festivals ein Konzert von Márton Illés uraufführen. Neben der Tätigkeit als Solistin gehört Sabine Meyers besondere Zuneigung der Kammermusik. 1983 gründete sie mit ihrem Ehemann Reiner Wehle und ihrem Bruder Wolfgang Meyer das Kammerensemble Trio di Clarone. Selten aufgeführte Werke Mozarts sowie Werke zeitgenössischer Musik bilden das Repertoire, erweitert durch außergewöhnliche Programme, zum Beispiel gemeinsam mit dem Jazzklarinettisten Michael Riessler. Seit vielen Jahren engagiert sich Sabine Meyer neben ihrer Konzerttätigkeit im pädagogischen Bereich: Sie gibt Meisterkurse und hat seit 1993 eine Professur an der Musikhochschule Lübeck inne.

Der britische Bass **ALASTAIR MILES** ist auf den Opernbühnen und Konzertpodien Europas, der USA und im Fernen Osten erfolgreich. Den Grundstein für seine internationale Karriere legte er 1986 als Preisträger des Kathleen Ferrier Preises der Wigmore Hall London. Heute wird er für sein breites Repertoire geschätzt, das einen Bogen von der Barockmusik bis zur Romanik eines Verdi und Wagner spannt. Er ist regelmäßiger Guest auf den Opernbühnen des Vereinigten Königreichs sowie in den großen internationalen Opernhäusern der Welt. Als Konzertsolist arbeitet er mit führenden Orchestern unter bedeutenden Dirigenten zusammen.

Ursprünglich zum Fagottisten ausgebildet, wandte sich **MARC MINKOWSKI** früh auch dem Dirigieren zu, insbesondere unter der Anleitung von Charles Bruck an der Pierre Monteux Conducting School in den Vereinigten Staaten. Im Alter von 19 Jahren gründete er Les Musiciens du Louvre Grenoble, ein Ensemble, das aktiv zur Wiederentdeckung der Barockmusik beitrug. Zusammen erschlossen sie sowohl das französische Repertoire (Lully, Rameau, Campra, Marais, Mouret, Rebel, Mondionville) als auch die Werke von Händel (*Il trionfo del Tempo, Amadigi, Teseo, Ariodante, Giulio Cesare, Hercules, Semele*), bevor sie zu Mozart, Rossini, Offenbach, Bizet und Wagner vorstießen. Er bereist – mit und ohne Ensemble – ganz Europa, von Salzburg (*Die Entführung aus dem Serail, Die Fledermaus, Mitrídate, Così fan tutte, Lucio Silla* und Glucks *Orfeo* 2014) bis Brüssel (*La Cenerentola, Mas-*



Michael Nagy

©

senets *Don Quichotte*, Meyerbeers *Les Huguenots*, Verdis *Il Trovatore* 2012) und von Aix-en-Provence (*L'incoronazione di Poppea*, *Le nozze di Figaro*, *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni* mit dem London Symphony Orchestra 2013 und *Il Turco in Italia* 2014) bis Zürich (*Il trionfo del tempo*, *Giulio Cesare*, *Agrippina*, *Les Boréades*, *Fidelio*, *La Favorite*), das Musikfest Bremen nicht zu vergessen. Marc Minkowski ist regelmäßiger Gast an der Opéra de Paris (*Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille*, *Alceste*), am Théâtre du Châtelet (*La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, *Carmen*, *Die Feen*) sowie an der Opéra-Comique, wo er Boieldieu *La Dame blanche* herausbrachte, 2002 – zum 100. Jahrestag der Uraufführung – *Pelléas et Mélisande* dirigierte sowie Massenets *Cendrillon* und *Die Fledermaus* (2014). Auch in Venedig (Aubers *Le Domino noir*), Moskau (erste russische Inszenierung von *Pelléas et Mélisande*), Berlin (*Robert le Diable*, *Il trionfo del tempo*), Amsterdam (*Roméo et Juliette*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* und *Faust* 2014) und Wien (*Hamlet* am Theater an der Wien und *Alcina* an der Wiener Staatsoper, wo Les Musiciens du Louvre Grenoble 2010 als erstes französisches Orchester spielten) ist er zu hören. In der laufenden Saison stehen Debüts am Royal Opera House Covent Garden (*Idomeneo* und *Traviata*) sowie am Teatro alla Scala (*Lucio Silla*) an. Minkowski ist häufig am Pult deutscher Orchester wie der Staatskapelle Dresden, den Berliner Philharmonikern, dem DSO

Berlin und den großen Münchner Orchestern zu erleben. Einladungen führen ihn zudem zu Orchestern wie dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Mozarteumchester Salzburg, dem Cleveland Orchestra, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Swedish Radio Orchestra, dem Finnish Radio Orchestra, dem Orchestre National du Capitole de Toulouse, dem Orchester des Mariinsky Theaters und dem Qatar Philharmonic Orchestra. Im Mai 2013 debütierte er bei den Wiener Philharmonikern. Nach dem Erfolg der zyklischen Aufführung von Haydns Londoner Symphonien 2009 mit Les Musiciens du Louvre Grenoble im Wiener Konzerthaus, die live von *naïve* (seit 2007 Exklusivlabel) aufgezeichnet wurden, folgte 2012 die Einspielung aller Schubert-Symphonien. Eine neue CD von Wagners und Dietschs *Fliegender Holländer* wurde jüngst veröffentlicht. Marc Minkowski ist Künstlerischer Leiter der Mozartwoche, deren Programme er, gemeinsam mit Matthias Schulz, von 2013 bis 2017 verantwortet. Im Juni 2011 gründete er das Ré Majeure Festival auf der Île de Ré an der französischen Atlantikküste.

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt MICHAEL NAGY bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. In Stuttgart, Mannheim und Saarbrücken studierte er Gesang bei Rudolf Piernay, Liedgestaltung bei Irwin Gage und Dirigieren. Seine Ausbildung rundete er in Meisterkursen ab. 2004 gewann er zusammen mit der Pianistin Juliane Ruf den Internationalen Wettbewerb für Liedkunst der Hugo-Wolf-Akademie



Thibault Noally



Andrés Orozco-Estrada

©

Stuttgart. Nach Abschluss seiner Ausbildung war der junge Bariton mit ungarischen Wurzeln zunächst Ensemblemitglied der Komischen Oper Berlin, bevor er an die Oper Frankfurt wechselte, wo er sich zahlreiche wichtige Partien seines Repertoires erarbeiten konnte. Er ist auch weltweit als Konzert- und Oratoriensolist gefragt. Bedeutende Dirigenten zählen zu seinen musikalischen Partnern für sein breit gefächertes Konzertrepertoire. Die aktuelle Saison begann Nagy mit seinem Rollendebüt als Eugen Onegin in Genf. Nach dem herausragenden Erfolg mit Zimmermanns *Die Soldaten* kehrt er als Stolzius, als Eugen Onegin und als Papageno an die Bayerische Staatsoper zurück. An der Oper Zürich singt er den Conte in Mozarts *Le nozze di Figaro*. Im Konzertbereich ist er mit den Berliner Philharmonikern in der Berliner Philharmonie zu hören und tritt unter der Leitung von Olari Elts mit Brahms *Vier ernsten Gesängen* in Helsinki sowie unter Helmuth Rilling, der seine Entwicklung von Beginn an unterstützte, in Washington als Bass-Solist in einem Programm mit Bach-Kantaten auf.

THIBAULT NOALLY, 1982 geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst von Maurice Talvat, Yuko Mori und Irina Medvedeva, bevor er 2000 an der Royal Academy of Music London bei Lydia Mordkovich studierte. Der Gewinner internationaler Wettbewerbe entdeckte neben dem Studium der klassischen Violin-Literatur bald die Alte Musik sowie die Originalklanginstrumente und vertiefte seine Kenntnisse u. a. bei Sir Trevor

Pinnock. Seit 2006 ist Noally Konzertmeister von Les Musiciens du Louvre Grenoble. Darüber hinaus ist er Gastkonzertmeister bei der Sinfonia Varsovia und arbeitet eng mit der Cellistin Ophélie Gaillard und dem Ensemble Pulcinella zusammen. Rezitalauftritte führen ihn auf wichtige Konzertpodien in der ganzen Welt. Als Konzertsolist ist er mit renommierten Ensembles zu hören. Darüber hinaus verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit namhaften Sängern. Er ist seit vielen Jahren auch Guest der Mozartwoche.

Der 1977 in Medellín, Kolumbien, geborene ANDRÉS OROZCO-ESTRADA begann seine musikalische Ausbildung zunächst auf der Violine und erhielt als 15-Jähriger seinen ersten Dirigierunterricht. 1997 ging er nach Wien, wo er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in die Dirigierklasse von Uroš Lajovic, Schüler des legendären Hans Swarowsky, aufgenommen wurde. Mit einem Dirigat des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien im Musikverein schloss er sein Studium mit Auszeichnung ab. International machte er erstmals 2004 auf sich aufmerksam, als er beim Tonkünstler-Orchester Niederösterreich einsprang, dessen Chefdirigent er schließlich mit Saisonbeginn 2009/10 wurde (bis Sommer 2015). Zwischen 2009 und 2013 war er außerdem Chefdirigent des Baskischen Nationalorchesters. Zu Beginn der Saison 2014/15 übernahm der Künstler die Positionen des Chefdirigenten beim hr-Sinfonieorchester Frankfurt und des Music Director beim Houston Symphony Orchestra. Als Operndirigent gleichermaßen gefragt, debütierte er



Emmanuel Pahud



Jérôme Pernoo



Richard Putz

im Sommer 2014 mit Mozarts *Don Giovanni* bei der Glyndebourne Festival Opera. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt im romantischen Repertoire und in der Wiener Klassik, gleichzeitig hat der Künstler aber auch ein ausgeprägtes Interesse an zeitgenössischer Musik und setzt regelmäßig Uraufführungen auf seine Programme. 2013 war Orozco-Estrada zuletzt Guest bei der Mozartwoche.

Der aus der französischen Schweiz stammende Flötist **EMMANUEL PAHUD** zählt zu den interessantesten Musikern unserer Zeit. In Genf geboren, begann er sein Flötenstudium bereits im Alter von sechs Jahren. 1990 schloss er sein Studium am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris mit dem Premier Prix ab. Es folgten weitere Studien bei Aurèle Nicolet. Im Alter von nur 22 Jahren wurde er Soloflöttist bei den Berliner Philharmonikern unter Chefdirigent Claudio Abbado, eine Stelle, die er bis heute innehat. Darüber hinaus konzertiert er als international gefragter Solist mit den großen Orchestern unter Stardirigenten sowie als Kammermusiker in verschiedenen Duo- und größeren Ensemblebesetzungen, darunter auch mit dem von ihm mitbegründeten Ensemble *Les Vents Français*. 1993 initiierte er gemeinsam mit Eric Le Sage und Paul Meyer das Sommerfestival für Kammermusik *Musique à l'Empéri* in Salon-de-Provence. Zahlreiche seiner Einspielungen wurden mit Preisen ausgezeichnet. Für seine Verdienste um die französische Musik wurde der Künstler 2009 mit dem Ordre des Arts et des Lettres ausgezeichnet, 2011 wurde er zum Honorary Member der Royal Academy of Music London ernannt. Emmanuel Pahud ist zudem Unicef Botschafter.

Der Franzose **JÉRÔME PERNOO** studierte Violoncello am Pariser Konservatorium und wurde bei zahlreichen internationalen Wettbewerben ausgezeichnet: er ist Preisträger des Tschaikowski-Wettbewerbes in Moskau, erhielt 1994 den 3. Preis beim Concours Rostropovitch in Paris und 1996 den 1. Preis beim Wettbewerb in Pretoria. Er spielt mit den größten europäischen Orchestern und war 2010 Guest der Salzburger Festspiele mit Jean-Christophe Spinosi und seinem Ensemble Matheus. Seine Kammermusik-Partner sind u. a. Alina Ibragimova, Renaud Capuçon, Gérard Caussé, Antoine Tamestit, Eric Le Sage, Emmanuel Pahud, Paul Meyer und die Quatuors Ebène, Modigliani oder Chiaroscuro. Seit 2005 leitet er eine Violoncello-Klasse am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. Er spielt ein italienisches Barock-Cello und ein italienisches Violoncello piccolo der Mailänder Schule aus dem 18. Jahrhundert sowie ein modernes Violoncello aus der Werkstatt von Franck Ravatin.

RICHARD PUTZ, 1993 in Bayern geboren, erhielt mit vier Jahren ersten Klavierunterricht und ab sechs Jahren Schlagzeug; sein Lehrer war Leander Kaiser in Starnberg. 2001–2009 studierte er bei Franz Bach (Soloschlagzeuger beim SWR Stuttgart und Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Darstellende

Kunst München). 2009 folgte ein Studium an der Hochschule für Musik in München bei Adel Shalaby und seit 2011 ist er Schüler von Peter Sadlo an der Universität Mozarteum Salzburg. Er nahm an der International Katarzyna Myćka Marimba Akademie Breslau und an der Internationalen Sommerakademie der Universität Mozarteum teil. Wettbewerbserfolge, darunter mehrmals Erste Preise bei „Jugend musiziert“, der Erste Preis beim Marimba Festival Nürnberg 2006 sowie ein Preis beim International Marimba Competition in Linz im selben Jahr bestätigte ihn. 2012 erhielt er den Ersten Preis der International Marimba Competition in Salzburg sowie den Preis für die beste Interpretation des Pflichtstückes in der Finalrunde mit Minas Borboudakis' *Dead Strokes*. Konzerte mit bedeutenden europäischen Orchestern folgten, ebenso Solozitate und Kammermusikauftritte im Rahmen von Konzerten der Deutschen Stiftung Musikleben, deren Stipendiat Richard Putz seit 2008 ist.

Die Sopranistin **DOROTHEA RÖSCHMANN**, geboren in Flensburg, debütierte 1995 bei den Salzburger Festspielen als Susanna unter Nikolaus Harnoncourt. Seitdem kehrte sie viele Male zu den Festivals in die Mozartstadt zurück, wo sie zuletzt als Florinda in Schuberts *Fierrabras* gefeiert wurde. In der Mozartwoche war sie 2001 erstmals zu hören. Sie gastiert regelmäßig in den großen Rollen ihres Faches, darunter Donna Elvira, Gräfin Almaviva, Ilia, Servilia, Nanetta, Pamina, Vitellia, auf bedeutende Bühnen. Als Konzertsolistin tritt sie mit



Dorothea Röschmann



Ainars Rubikis

einem weit gefächerten Repertoire von Händel bis Strauss mit internationalen Orchestern unter namhaften Dirigenten auf. Als Liedsängerin gastiert sie u. a. in der Carnegie Hall in New York, der Wigmore Hall in London, dem Konzerthaus Wien, bei den Festspielen in Edinburgh, München und bei der Schubertiade.

1978 in Riga geboren, besuchte **AINARS RUBIKIS** die Domhorschule in seiner Heimatstadt und studierte später an der Lettischen Musikakademie. Seine Vita verzeichnet mehrere Dirigierabschlüsse in den Fächern Chor und Orchester. Meisterklassen absolvierte er u. a. bei Mariss Jansons und Zsolt Nagy. Preise bei Wettbewerben für Chordirigenten in Riga und Tallinn folgten. Internationales Aufsehen erregte Ainars Rubikis erstmals als Gewinner des Internationalen Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerbes 2010 in Bamberg. Im August 2011 wurde er als der Gewinner des Nestlé und Salzburg Festival Young Conductors Award bekanntgegeben und dirigierte das Gustav Mahler Jugendorchester bei den Salzburger Festspielen. Seit Anfang 2012 ist er Musikdirektor des Opernhauses in Novosibirsk, eines der größten Opernhäuser des Kontinents. Erfahrung als Dirigent konnte er bereits an der Lettischen Nationaloper, beim Flämischen und Lettischen Rundfunkchor sowie als Leiter des Chors der Lettischen Universität sammeln. Die laufende Saison umfasst Debüts u. a. bei dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Dänischen Kammerorchester und dem Musikkollegium Winterthur. In Novosibirsk wird Ainars Rubi-



Mayumi Sawada



Fazil Say



Sir András Schiff

© Marco Borggreve

© Birgitt



Midori Seiler



Toby Spence

© Malke Helbig

kis eine Neuproduktion von *Tannhäuser* und von *Roméo et Juliette* leiten.

Die Sopranistin **MAYUMI SAWADA** wurde in Aichi (Japan) geboren und studierte zuerst an der Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music. 2007 schloss sie ihre Studien in Japan mit Auszeichnung ab und wechselte an die Universität Mozarteum Salzburg; hier studierte sie bei Wolfgang Holzmair (Lied und Oratorium), bei Martha Sharp (Gesang), Josef Wallnig und Hermann Keckeis (Oper und Musiktheater). Auf der Bühne debütierte Mayumi Sawada in Opernproduktionen der Universität Mozarteum als Blonde in *Die Entführung aus dem Serail* sowie als Prinzessin und Ama-lyllis in *Der Traum* von Michael Haydn. Seit 2013 gehört sie dem Ensemble des Festivals „Oper im Berg“ in Salzburg an, wo sie derzeit als Pamina und Erste Dame in Mozarts *Zauberflöte* engagiert ist. Mayumi Sawada war auch als Solistin in vielen Konzerten zu erleben.

FAZIL SAY, geboren 1970, studierte zunächst Klavier und Komposition in seiner Heimatstadt Ankara. Ein Stipendium ermöglichte dem damals 17-Jährigen ein Studium bei David Levine in Düsseldorf, ehe er seine Ausbildung von 1992 bis 1995 am Berliner Konservatorium fortsetzte. 1994 legte der Young Concert Artists International Auditions-Preis den Grundstein für seine internationale Karriere als Pianist. Heute spielt Fazil Say in den renommiertesten Konzertsälen und mit weltweit führenden Orchestern, Dirigenten und Kammermusik-

partnern. Sein Repertoire reicht von Bach über die klassische Klavierliteratur bis zu zeitgenössischer Musik und Jazz. Charakteristisch für Fazil Says musikalische Arbeit ist seine Doppelrolle als Pianist und Komponist. Sein Interesse an Jazz und Improvisation prägt sein Musikverständnis; als Komponist lässt er diese Elemente in seine Werke, von denen zahlreiche durch renommierte Kulturstiftungen in Auftrag gegeben wurden, einfließen. Fazil Say wurde vielfach ausgezeichnet, hat zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen vorgelegt und war Artist-in-Residence in vielen wichtigen Konzerthäusern.

SIR ANDRÁS SCHIFF, 1953 in Budapest geboren, erhielt im Alter von fünf Jahren ersten Klavierunterricht bei Elisabeth Vadász. Später setzte er sein Studium an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest bei Pál Kadosa, György Kurtág und Ferenc Rados sowie bei George Malcolm in London fort. Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit sind Klavierabende, insbesondere die zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. Seit 2004 hat er in mehr als 20 Städten den kompletten Zyklus sämtlicher Beethoven-Klaviersonaten in chronologischer Reihenfolge aufgeführt und auf CD eingespielt. Sir András Schiff tritt mit vielen international bedeutenden Orchestern und Dirigenten auf, wobei er einen Schwerpunkt auf die Aufführung der Klavierkonzerte von Bach, Beethoven und Mozart unter eigener Leitung legt. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Bar-

ca, mit der er, wie auch mit dem Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist eng zusammenarbeitet. Seit früher Jugendzeit ist er auch ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Von 1989–1998 leitete er die Musiktag Mondsee. Gemeinsam mit Heinz Holliger hatte er von 1995–2013 die Künstlerische Leitung der Ittinger Pfingstkonzerte in der Kartause Ittingen, Schweiz, inne. Seit 1998 findet im Teatro Olimpico in Vicenza unter seiner Leitung die Konzertreihe „Omaggio a Palladio“ statt. Der Pianist wurde mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet, darunter 2012 die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. Im Juni 2014 wurde er von Queen Elizabeth II für seine Verdienste um die Musik in den Adelsstand erhoben, kurz darauf erhielt er die Ehrendoktorwürde der University of Leeds. Im Frühjahr 2011 sorgte er für Aufsehen, als er öffentlich gegen die alarmierende politische Entwicklung in Ungarn Stellung bezog und sich entschloss, in Ungarn keine Konzerte mehr zu geben.

Die Beschäftigung mit Musik wurde der in Salzburg aufgewachsenen **MIDORI SEILER** in die Wiege gelegt: sowohl ihre japanische Mutter als auch ihr bayerischer Vater sind Pianisten. Dennoch entschied sie sich nicht für das Klavier, sondern für die Violine. Ihre musikalische Ausbildung führte sie über Salzburg nach Basel, London und Berlin. Im Jahr 2000 wurde sie Konzertmeisterin der Akademie für Alte Musik Berlin, eine Position, die sie auch beim Orchester Anima Eterna in Brügge innehat. Zudem war sie in dieser Funktion zu Gast

beim Orchestra of the Age of Enlightenment und bei der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Mit allen Ensembles hat sie umfangreiche Tourneen durch Europa, Südamerika, Asien und die USA absolviert. Darüber hinaus hat sie sich mit den großen Violinkonzerten von Bach bis Mendelssohn international einen herausragenden Ruf als Solistin erworben. Ihren Durchbruch feierte sie mit der Solopartie in Vivaldis *Vier Jahreszeiten* im Rahmen der choreographischen Aufführung *4 Elemente – 4 Jahreszeiten* mit der Akademie für Alte Musik, eine Zusammenarbeit mit dem Tänzer und Choreographen Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola. Regelmäßige Kammermusikpartner bei Konzerten und Aufnahmen sind der Cembalist Christian Rieger und der Pianist Jos van Immerseel. Midori Seiler, die zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen eingespielt hat, ist auch pädagogisch tätig: so war Midori Seiler von 2010–2013 Professorin für Barockvioline und -viola am Institut für Alte Musik der Hochschule „Franz Liszt“ in Weimar und hielt europaweit Meisterklassen. Seit Wintersemester 2014 lehrt sie an der Universität Mozarteum in Salzburg Barockvioline und -viola.

Der Tenor **TOBY SPENCE** erhielt seine musikalische Ausbildung am New College in Oxford und an der Guildhall School of Music and Drama. Er ist Preisträger des Royal Philharmonic Society Singer of the Year Award 2011. Heute zählt er zu den bekanntesten Vertretern seines Stimmfaches. Als Gast an den großen internationalen Opernhäusern hat er sich in unterschiedlichsten Partien präsentiert. In vie-



Mitsuko Uchida



Juraj Valčuha



Johannes Weisser

len renommierten Konzerthäusern und bei Festivals ist er mit berühmten Klangkörpern unter großen Dirigenten aufgetreten. Auch als Liedsänger feiert er international Erfolge. Sein breit gefächertes Repertoire umfasst Partien aus Werken des Barock bis zur Moderne. In der aktuellen Saison ist Toby Spence unter anderem als Tamino in Mozarts *Zauberflöte* an der Metropolitan Opera und am Royal Opera House London zu hören.

MITSUKO UCHIDA ist weltweit bekannt für ihre stets von intellektueller Wachheit und tiefer musikalischer Einsicht geprägten Interpretationen. Insbesondere als Expertin für die Klavierwerke von Mozart, Beethoven und Schubert ausgewiesen, legt sie auch einen Schwerpunkt auf Kompositionen von Berg, Webern, Schönberg und Boulez. In Japan geboren, in Wien ausgebildet und seit Jahrzehnten in London zu Hause, hat die Künstlerin durch vielfältige kulturelle Einflüsse zu einem unvergleichlichen Ausdruck gefunden, der sie als Solistin wie als Kammermusikerin zu einer der gefragtesten Interpretinnen macht. In den letzten Jahren war sie Artist in Residence beim Cleveland Orchestra sowie Pianist in Residence bei den Berliner Philharmonikern, wo sie die fünf Beethoven-Klavierkonzerte unter Sir Simon Rattle aufführte. Im Concertgebouw Amsterdam gab sie im Rahmen der „Carte Blanche“-Reihe Konzerte mit dem Hagen Quartett, dem Chamber Orchestra of Europe sowie dem Concertgebouwkest. Ein besonderes Engagement in der Nachwuchsförderung zeichnet die Künstlerin als Trustee der Borletti-Buitoni Trusts

aus. Sie hat zahlreiche preisgekrönte Einspielungen vorgelegt und wurde mit bedeutenden Auszeichnungen geehrt. Mitsuko Uchida, 2009 von der britischen Königin zur Dame ernannt, ist der Mozartwoche der Stiftung Mozarteum Salzburg seit vielen Jahren eng verbunden und bekommt 2015 in diesem Rahmen die Goldene Mozart-Medaille verliehen.

JURAJ VALČUHA studierte Komposition und Dirigieren in Bratislava, in St. Petersburg und in Paris. Seinem Debüt 2006 beim Orchestre National de France folgten Einladungen zu den großen europäischen und amerikanischen Orchestern. Seit 2009 ist Juraj Valčuha Chefdirigent des Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Turin. Highlights der Saison 2014/15 umfassen seine Rückkehr zum New York Philharmonic und zum Los Angeles Philharmonic Orchestra, zum Orchestre symphonique de Montréal, zum Pittsburgh und San Francisco Symphony Orchestra sowie sein Debüt bei den Wiener Symphonikern und dem Konzerthausorchester Berlin. Außerdem wird Valčuha Produktionen von Puccinis *Turandot* in Neapel und Janáčeks *Jenůfa* in Bologna leiten.

Der Bariton **JOHANNES WEISER**, 1980 in Norwegen geboren, hat sich innerhalb kurzer Zeit einen Namen als einer der interessantesten skandinavischen Sänger seiner Generation gemacht. Nach einer Ausbildung am Königlich Dänischen Konservatorium und an der Königlichen Opernakademie in Kopenhagen debütierte er im Frühjahr 2004 als Masetto in Mozarts *Don Giovanni* an der Norwegischen Na-



Markus Werba

tionaloper und kurz darauf an der Komischen Oper Berlin. Seither tritt er mit einem Repertoire, das sich von Monteverdi über Mozart bis Britten spannt, in renommierten Opernhäusern und bei Festivals wie dem Edinburgh International Festival, den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik oder den Salzburger Festspielen auf. Auch als Konzert- und Oratorien-sänger gefragt, arbeitet er an der Seite großer Orchester mit bedeutenden Dirigenten. Als Liedsänger werden insbesondere seine Auftritte mit dem Pianisten Leif Ove Andsnes von Publikum und Presse hoch geschätzt. In kommenden Engagements wird er auf Konzertreisen unter René Jacobs in Haydns *Die Schöpfung* und Bachs h-Moll Messe, *Johannespassion* und *Weihnachtsoratorium* auftreten. Zudem singt er den Aeneas in Purcells *Di-do and Aeneas* an der Arctic Opera, die Titelpartien von *Peer Gynt* unter Marc Minkowski in Wien und von *Don Giovanni* erneut unter René Jacobs in Paris, Barcelona, Oviedo, Shanghai, Beijing und Hong Kong.

Der österreichische Bariton **MARKUS WERBA** begann seine Stimmusbildung im Alter von 16 Jahren und studierte anschließend am Konservatorium Klagenfurt und an der Wiener Musikuniversität. Innerhalb kürzester Zeit ist es dem Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe gelungen, sich als einer der interessantesten und vielseitigsten Sänger seines Stimmfaches im internationalen Musikleben zu etablieren. Er ist Gast auf den bedeutendsten Bühnen der Welt. Mit den Salzburger Festspielen, wo er zuletzt 2014 als Roland in

Schuberts *Fierrabras* zu erleben war, verbindet ihn seit seinem Debüt 2005 als Papageno in Mozarts *Zauberflöte* eine enge Zusammenarbeit. Sein vielseitiges Repertoire, das Partien seines Fachs von Mozart über Wagner und Verdi bis hin zu Braunfels und Britten sowie Operettenrollen von Lehár und Strauss umfasst, wird von vielen bedeutenden Dirigenten geschätzt. Auch als Konzert- und Liedsänger ist Markus Werba international zu erleben. Aktuelle und zukünftige Projekte umfassen Rodrigo (*Don Carlos*) am New National Theatre in Tokio und an der Dresdner Semperoper, Papageno an der Metropolitan Opera, Covent Garden und der Wiener Staatsoper, Graf Almaviva beim Edinburgh Festival sowie Konzerte mit Orchestern wie dem Philharmonia Orchestra und Liederabende in der Wigmore Hall und bei der Schubertiade.



Doric String Quartet

ENSEMBLES, ORCHESTER UND CHÖRE DER MOZARTWOCHE 2015

„Eines der besten jungen Streichquartette“ nannte das *Gramophone Magazine* das **DORIC STRING QUARTET**, das sich 1998 an der Pro Corada, der National School for Young Chamber Music Players, im englischen Suffolk zusammenschloss und ab 2002 am Pariser ProQuartet Professional Training Program sowohl mit Mitgliedern der Quartette Alban Berg, Artemis, Hagen und LaSalle als auch mit György Kurtág studierte. Das Ensemble arbeitet weiterhin mit Rainer Schmidt (Hagen Quartett) zusammen. Zu seinen zahlreichen Preisen zählt der Ersten Preis beim Internationalen Kammermusik-Wettbewerb in Osaka 2008, der Zweite Preis beim Internationalen Streichquartett-Wettbewerb Paolo Borciani in Italien sowie der Ensemble-Preis bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Von 2006 bis 2010 wurde das Quartett vom Young Concert Artists Trust (YCAT) vertreten. Heute spielt das Doric String Quartet weltweit in den großen Konzerthäusern und bei wichtigen Festivals und arbeitet mit herausragenden Künstlern zusammen. Die Einspielungen, die das Quartett veröffentlicht hat, wurden von Publikum und Kritik begeistert aufgenommen und mehrfach ausgezeichnet.

Die Karriere des **HAGEN QUARTETTS** begann 1981. Die Zusammenarbeit mit Künstlerpersönlichkeiten wie Nikolaus Harnoncourt und György Kurtág ist dem Hagen Quartett ebenso wichtig wie gemeinsame Konzertauftritte mit Mauri-

zio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman, Heinrich Schiff oder Jörg Widmann. Das Konzertrepertoire und die Diskographie des Quartetts bestehen aus Programmen, die von Werken der frühen Epochen über Haydn bis Kurtág die gesamte Geschichte des Streichquartetts umfassen. Als Lehrer und Mentoren an der Universität Mozarteum Salzburg, der Hochschule Basel und bei internationalen Meisterkursen geben sie ihren Erfahrungsschatz weiter. Seit Sommer 2013 spielt das Hagen Quartett auf Instrumenten von Antonio Stradivari, dem berühmten „Paganini“-Quartett, das ihm von der Nippon Music Foundation zur Verfügung gestellt wird. Die laufende Saison steht nach den großen Erfolgen des Beethoven-Zyklus' 2013/14 und nach der international gefeierten 30. Jubiläumssaison ganz im Zeichen Mozarts. Mit der Aufführung der zehn großen Streichquartette wird das Hagen Quartett in den großen Musikmetropolen der Welt zu Gast sein.

DIMITRI NAIDITCH, 1963 in Kiew geboren, zeigte schon als Kind besondere musikalische Fähigkeiten. Als Hochbegabter am Klavier gefördert, errang er zahlreiche erste Preise bei Wettbewerben. Neben dem klassischen Klavierrepertoire zeigte er früh auch für Jazz Interesse und trat mit eigenen Kompositionen, die sich zwischen Jazz, klassischer Musik und ukrainischer Volksmusik bewegten, in ganz Europa auf. Anfang der 1990er-Jahre zog Naiditch nach Frankreich, wo er als Konzertpianist, Kammermusiker und Professor am Konservatorium von Lyon tätig war. Vom Jazz weiter-



Hagen Quartett

hin gefesselt, rief er das Festival Les Mélomanies d'Annonay ins Leben, um innovativen Projekten Raum zu geben. Als Konzertpianist und Jazzmusiker wurde er früh von Jazzgrößen wie Rick Margitza, Didier Lockwood, Richard Galliano, Mario Stantchev, Stefano Di Battista und Andy Shepard als Partner geschätzt. Neben seiner Auftrittstätigkeit nahmen seit jeher auch die Komposition und die Lehrtätigkeit an mehreren Konservatorien und an der Musikschule von Didier Lockwood großen Raum ein. Zwischen 2005 und 2010 kreierte er Shows mit Elementen aus ukrainischer Volksmusik, Jazz, zeitgenössischer klassischer Musik und Theater. Große Erfolge feiert er gegenwärtig mit der Jazz-Reinterpretation klassischer Meister wie Mozart, Bach und Tschaikowski, die er auf Einladung von Jean-François Zygel im französischen Fernsehprogramm „La Boîte à Musique“ und in Konzerten u. a. im Théâtre du Châtelet in Paris zum Besten gibt. Mit seinen Musikerkollegen **GILLES NATUREL** (Bass) und **ARTHUR ALLARD** (Drums) wird er im Nach(t)konzert Mozart Jazz sprechen lassen.

Mit der **ACADEMIE ÉQUESTRE DE VERSAILLES**, die Bartabas 2003 gründete, wollte er seine persönliche Antwort auf die Frage der Vermittlung geben. Er wollte eine neuartige Schule gründen, eine Art Ensemble-mit-Schule, in der eine Philosophie des „Zusammenlebens“ entwickelt werden sollte – eine Schule, in der die Pferde den Reitern lehren würden, in Harmonie zu arbeiten, in gegenseitigem Respekt, eine Schule in immerwährender Bewegung,

ohne vorgeschriebene Regeln, ohne Lehrpläne, ohne Diplome; eine Schule, in der man sowohl Techniken erlernt, als auch Erfahrungen sammelt. Diese Académie sollte eine Hochleistungsschule sein, in der „Kunst-Reiter“ ausgebildet werden, aber auch ein Ort der Entfaltung. Ziel der Vermittlung sollte nicht bloß ein Übertragen der Technik sein. In diesem Sinn – und das ist die große Besonderheit der Académie – bekommen alle Reiter eine komplette Ausbildung, bestehend aus Tanz, Kunstfechten, Gesang, traditionellem japanischen Bogenschießen zusätzlich zur Arbeit mit den Pferden. Das Erlernen dieser Fächer verfolgt ein einziges Ziel: die Arbeit mit den Pferden zu verbessern, indem das *Empfinden* der Reiter weiterentwickelt wird. Diese Schule ist ebenfalls ein Ensemble: Die Reiter sichern den Betriebsablauf und verwalten die Académie selbstständig. Sie wissen, dass der Genuss einer Ausbildung keine Selbstverständlichkeit ist, sondern dass man sich diese verdienen muss. Bartabas, seinerseits, versucht, ihnen eine gewisse Philosophie und Geisteshaltung zu vermitteln, und er glaubt daran, dass ein guter Meister wissen muss, wann er einen Schritt zurück machen sollte. Der Leitgedanke der Académie ist, dass Menschen und Pferde gegenseitig voneinander lernen.

ACCENTUS, 1991 von der gegenwärtigen Chefdirigentin und künstlerischen Leiterin Laurence Equilbey gegründet, hat sich der Aufführung der großen A-cappella-Werke und des zeitgenössischen Chorrepertoires verschrieben. Kürzlich vom *Gramophone Magazine* als

einer der zehn besten Chöre weltweit gelistet, ist der Chor mit seinen 32 Mitgliedern heute eine Fixgröße im internationalen Musikleben. Er tritt bei führenden französischen und internationalen Festivals auf und arbeitet mit großen Dirigenten und namhaften Orchestern. Accentus ist als Residenzchor an der Opéra de Rouen Haute-Normandie verpflichtet, wo er regelmäßig in Konzerten und Opernproduktionen auftritt. Darüber hinaus besteht eine enge Verbindung mit der Philharmonie de Paris (Haydns *Schöpfung* und Dvořáks *Stabat Mater*). Seit 2009 arbeitet der accentus regelmäßig mit dem Orchestre de chambre de Paris zusammen und pflegt ein enges Arbeitsverhältnis zu dem Dirigenten Christophe Grappon. Accentus wurde mehrfach in den französischen „Victoires de la Musique classique“ als Ensemble des Jahres ausgezeichnet. erda l accentus wird von der Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, Ministère de la culture et de la communication unterstützt, von der Ville de Paris, der Région Île-de-France subventioniert und auch von der SACEM gesponsert. Accentus ist an der Opéra de Rouen Haute-Normandie beheimatet und seine Auftritte im Département wird vom Conseil Général des Hauts-de-Seine unterstützt. Der Cercle des mécènes d'accentus unterstützt auch seine künstlerischen Aktivitäten.

1951 von Bernhard Paumgartner gegründet, erhielt die CAMERATA SALZBURG zwischen 1978 und 1997 von dessen Nachfolger Sándor Végh wesentliche Impulse. Sir Roger Norrington, bis zur Saison 2005/06 Chef- und heute Ehren-

dirigent, führte die erfolgreiche Arbeit fort und übergab die Position dem langjährigen griechischen „Principal Guest Artist“ Leonidas Kavakos, der sie von 2007 bis 2009 einnahm. Seit Beginn der Saison 2011/12 ist Louis Langrée Chefdirigent. Das Repertoire des Ensembles reicht vom Barock über die Wiener Klassik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Das Orchester veranstaltete, in den Anfangsjahren noch in Zusammenarbeit mit der Stiftung Mozarteum Salzburg, das Festival Begegnung, ist seit vielen Jahren regelmäßiger Gast der Mozartwoche, der Salzburger Festspiele, im Wiener Konzerthaus und führt ein aktives Konzert- und Tourneeleben im In- und Ausland. 1999 wurde der Camerata Salzburg der Europäische Kulturpreis verliehen.

Die CAPPELLA ANDREA BARCA wurde von Sir András Schiff anlässlich der Gesamtaufführung der Mozart-Klavierkonzerte im Rahmen der Mozartwochen der Jahre 1999 bis 2005 gegründet. Der Name des Orchesters wird auf Andrea Barca zurückgeführt, einen „toskanischen Komponisten und leidenschaftlichen Interpreten Mozartscher Klaviermusik“ (András Schiff). Die Musiker des Ensembles, allesamt exzellente Solisten und Kammermusiker, sind an kein anderes festes Orchester gebunden und konstituieren sich für die jeweiligen Projekte unterschiedlich. Heute ist die Cappella Andrea Barca aus dem europäischen Musikleben nicht mehr wegzudenken.

Das CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE) wurde 1981 von einer Gruppe junger Musiker, die

sich im European Union Youth Orchestra kennen gelernt hatten, gegründet. Heute zählt das COE zu den besten Kammerorchestern der Welt. Noch immer gehören 18 Gründungsmitglieder der aktuell 57 Musiker umfassenden Stammbesetzung an, deren Mitglieder auch parallele Karrieren als Professoren oder als Solisten, Stimmführer oder Konzertmeister in anderen Orchestern oder Ensembles verfolgen. Der Reichtum der unterschiedlichen kulturellen Hintergründe und die Begeisterung des gemeinsamen Musizierens halten bis heute unvermindert an und zeichnen die Aufführungen des Orchesters aus. Konsequent also auch, dass das Orchester in allen großen Konzerthäusern und bei den wichtigsten Festivals weltweit gastiert. Von Beginn an prägte die Zusammenarbeit mit bedeutenden Dirigenten und Solisten das Profil. Das Chamber Orchestra of Europe ist zudem in der Musikerziehung aktiv und rief 2009 eine eigene Akademie ins Leben, um talentierten Absolventen im Rahmen von Stipendien die Möglichkeit zu geben, mit den Musikern des COE zu arbeiten. Das COE wird von der Gatsby Charitable Foundation und The Underwood Trust unterstützt.

Das Kammerorchester IL GIARDINO ARMONICO wurde 1985 von Absolventen verschiedener europäischer Musikhochschulen in Mailand gegründet und beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts. Abhängig vom Repertoire spielen die bis zu 35 Musiker auf historischen Instrumenten unter der Leitung des selbst als Blockflö-

tist mitwirkenden Giovanni Antonini. Das Ensemble ist als Konzert- und Opernorchester in den großen internationalen Musikzentren zu hören und musiziert regelmäßig mit bekannten Künstlern zusammen. Eine besondere Partnerschaft verbindet das Orchester mit Cecilia Bartoli, die mit Il Giardino Armonico bei zahlreichen preisgekrönten Einspielungen und auf Tourneen zusammengearbeitet hat. Darüber hinaus beschäftigt sich das Ensemble mit Unterstützung der Haydn Stiftung Basel in einem auf 20 Jahre angelegten Projekt mit der Erarbeitung, Aufführung und Einspielung aller Symphonien Joseph Haydns.

Das INSULA ORCHESTRA, aus der jungen Generation von gut ausgebildeten und erfahrenen Stimmführern rekrutiert, wurde 2012 von Laurence Equilbey und dem Conseil Général des Hauts-de-Seine gegründet und genießt heute über die Grenzen Frankreichs hinaus einen hervorragenden Ruf. Das Kernrepertoire des Orchesters umfasst die Klassik und Romantik, wobei die Musik Mozarts, Schuberts und Webers den natürlichen Kern sowohl im symphonischen Bereich als auch in Programmen mit Chor und Solisten bildet. Das Orchester spielt auf historischen Instrumenten, die jedoch auf die heutigen großen Konzertsäle abgestimmt sind. Die erste Saison eröffnete im Herbst 2012 mit Mozarts c-Moll-Messe unter Mitwirkung des accentus Kammerchores. Zu den Höhepunkten der vergangenen Saison zählen Glucks *Orfeo ed Euridice* mit dem Counterenor Franco Fagioli, die Mitwirkung an zwei Flashmobs'Art Events

mit der Compagnie 14:20, einer Zauberer-Gruppe und den Starballerinen Marie-Agnès Gillot und Alice Renavand, sowie ein Konzert mit Mozarts Requiem in der Salle Pleyel in Paris mit der Sopranistin Sandrine Piau. In der laufenden Saison markiert der Auftritt bei der Mozartwoche das erste Engagement des Orchesters außerhalb Frankreichs. Mozarts Requiem, die erste CD von Insula orchestra mit Laurence Equilbey und accentus, wurde im September 2014 vorgestellt. Insula orchestra wird vom Conseil Général des Hauts-de-Seine unterstützt und ist im Carré Belle-Feuille in Boulogne-Billancourt beheimatet. Mécénat Musical Société Générale ist der Hauptsponsor von Insula orchestra.

Das Orchester **LYCEUM MOZARTIANO DE LA HABANA** ist der Kunst- und Musikuniversität Havannas ISA (Instituto Superior de Arte) angegeschlossen und ist eines ihrer zentralen internationalen Projekte. Das Lyceum Mozartiano ist eine Institution, die auf Initiative von Johannes Honsig-Erlenburg, Präsident der Stiftung Mozarteum Salzburg, mit der Absicht gegründet wurde, ein Orchester für junge Kubaner in Havanna zu etablieren. Der Direktor des Lyceum Mozartiano, Ulises Hernández, leitet das Projekt gemeinsam mit der Stiftung Mozarteum Salzburg, dem Büro des Stadthistorikers von Havanna Eusebio Leal Spengler und der Kunst- und Musikuniversität ISA. Dieses Projekt wird von der Europäischen Union mit dem Ziel unterstützt, die europäische klassische Musik (insbesondere Mozart) besser in Havanna, beziehungsweise in Kuba zu veran-

kern. Das Lyceum Mozartiano vereinigt Studenten der ISA, der Escuela Nacional de Música und des Konservatoriums Amadeo Roldán mit dem Zweck, ein Orchester aus mehreren Generationen und Studenten zu kreieren. Von Beginn an lag die Koordination und die musikalische Leitung in den Händen von José Antonio Méndez Padrón, einem herausragenden Absolventen des Fachs Orchesterdirigieren, der mittlerweile das Lyceum Mozartiano de La Habana dirigiert. Zum Kollektiv des Orchesters zählen lehrende Professoren und Absolventen der ISA, die beauftragt sind, die Arbeit in den jeweiligen Stimmgruppen zu leiten und zu betreuen. Am 27. Jänner 2009 fand das erste Konzert des Lyceum Mozartiano de La Habana im Oratorio San Felipe Neri in Havanna statt. Seit damals hat sich das Orchester durch die Qualität seiner Interpretationen einen bedeutenden Platz im musikalischen Leben Kubas erarbeitet. Dank der Schirmherrschaft der Stiftung Mozarteum Salzburg arbeiteten renommierte internationale Dirigenten und Künstler mit dem Lyceum Mozartiano de La Habana, so zum Beispiel Renaud Capuçon, Gérard Caussé, Thomas Hengelbrock, Ronald Zollman, Walter Reiter und Jorge Rotter. In seinem Repertoire legt das Orchester ein besonderes Augenmerk auf die Werke von Wolfgang Amadeus Mozart und kubanischen Komponisten sowie weitere europäische Werke vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik. Seit der Gründung des Orchesters hat das Label Colibrí das Orchester in eine Kollektion aufgenommen, die der „Grupo de Renovación Musical“ gewidmet ist und verschiedene Kom-

ponisten der kubanischen Avantgarde aus den 40er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts vereint. Kürzlich wurde die erste CD-DVD mit Musik von Argeliers León veröffentlicht – dem Gewinner des Sonderpreises der internationalen, in Havanna stattfindenden Messe Cubadisco 2010; 2014 wurde ein zweiter Tonträger mit Musik von Julián Orbón, ebenfalls Preisträger der Messe Cubadisco, produziert. In beiden Fällen wurde das Orchester von José Antonio Méndez Padrón geleitet.

Das **MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG** geht auf den 1841 gegründeten „Dommusikverein und Mozarteum“ zurück. Seit 2004 bis zum Ende der Saison 2015/16 ist Ivor Bolton Chefdirigent des Orchesters, das darüber hinaus von Gastdirigenten wie Marc Minkowski, Sir Trevor Pinnock oder Ton Koopman geleitet wird und mit Solisten internationalen Ranges zusammenarbeitet. Im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit stehen Mozart und die Musik der Wiener Klassik, jedoch ist die stilistische Bandbreite des Orchesters weitaus größer. Das Mozarteumorchester ist eine der Stützen der Mozartwoche und gestaltet bei den Salzburger Festspielen jährlich Opernaufführungen sowie die traditionellen Mozart-Matineen mit prominenten Dirigenten und Solisten. Neben einer regen Reisetätigkeit gibt das Mozarteumorchester auch Musiktheatervorstellungen im Salzburger Landestheater und spielt Konzertreihen im Mozarteum sowie im Großen Festspielhaus. Der Einsatz für zeitgenössische Musik und die kammermusikalische Tätigkeit bilden einen weiteren Programmschwerpunkt.

Das **MOZART KINDERORCHESTER**, das erstmals in der Mozartwoche 2013 der Öffentlichkeit präsentiert wurde, ist von der Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit umliegenden Musikschulen in Österreich und Deutschland für Kinder zwischen sieben und zwölf Jahren gegründet. Es ist ein Ensemble für die Jüngsten: Es hat sich vielfach gezeigt, dass die Orchestererfahrung nicht früh genug beginnen kann und dass bereits sehr junge Musikerinnen und Musiker imstande sind, technische und musikalische Anforderungen von Werken Mozarts und anderer Komponisten zu erfüllen und ihre Spielfreude auf das Publikum zu übertragen. Das Mozart Kinderorchester soll junge Musikerinnen und Musiker motivieren und wichtige Impulse setzen. Leiter und Dirigent des Mozart Kinderorchesters ist Christoph Koncz, mit dem sich das Orchester 2014 auch im Rahmen der Ouverture spirituelle der Salzburger Festspiele präsentierte. Die Stimmgruppenbetreuung liegt in Händen von Hildegard Ruf und Brigitte Steinschaden (Violine), Herbert Lindsberger und Elmar Oberhammer (Viola), Astrid Mielke-Sulz (Violoncello), Erich Hohenberger (Kontrabass), Petra Rainer, Andreas Stopfner und Horst Hofer (Blasinstrumente). In Kooperation mit Musikum Salzburg, Städtische Musikschule Bad Reichenhall, Musikschule Berchtesgadener Land, Musikschule Freilassing, Musikschule Teisendorf, Musikschule Traunstein, Musikschule Grassau, prima la musica Salzburg, Salzburger Blasmusikverband und Leopold Mozart Institut der Universität Mozarteum Salzburg.

LES MUSICIENS DU LOUVRE GRENOBLE wurden 1982 von Marc Minkowski gegründet und avancierten innerhalb kurzer Zeit zu einem der bedeutendsten europäischen Ensembles der historischen Aufführungspraxis. In seinem nunmehr über 30-jährigen Bestehen hat sich das Orchester insbesondere für seine Lesart von Werken von Händel, Purcell und Rameau, aber auch von Haydn, Mozart und in jüngerer Zeit von Bach und Schubert einen Namen gemacht. Gleichermassen geschätzt wird seine Interpretation der französischen Musik des 19. Jahrhunderts: Berlioz, Bizet, Massenet. Seit 1996 hat das Orchester seinen Sitz in Grenoble und konzertiert darüber hinaus als Opern- und Konzertorchester in ganz Europa und ist regelmäßig bei internationalen Festivals zu Gast. Seit 2007 ist das Ensemble alljährlich bei der Mozartwoche in Salzburg zu erleben. Zu den jüngsten Opernfolgen des Orchesters zählen Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, Wagners *Der fliegende Holländer*, Händels *Alcina*, *Così fan tutte* bei den Salzburger Festspielen, Mozarts *Idomeneo* beim Festival d'Aix-en-Provence, der Mozartwoche 2010 und dem Musikfest Bremen sowie *Lucio Silla* 2013 bei der Mozartwoche, den Salzburger Festspielen und dem Musikfest Bremen, außerdem Glucks *Orfeo ed Euridice* bei der Mozartwoche 2014 und MC2: Grenoble. Im Herbst 2012 feierte das Ensemble mit seinem Dirigenten Marc Minkowski sein dreißigjähriges Bestehen mit einer Mozart-Gala. Im Rameau-Jahr eröffnet das Orchester die Saison 2014/15 mit *Les Boréades* (MC2: Grenoble, Versailles und Krakau). Es wird für die Eröffnung der

Pariser Philharmonie eine Operngala mit französischen Opern und zum ersten Mal mit einem Gastdirigenten, Teodor Currentzis, ein Mozart-Haydn-Programm in Grenoble geben. In Wien wird es *Le nozze di Figaro* und an der Opéra Garnier Glucks *Alceste* wieder aufnehmen. Les Musiciens du Louvre Grenoble werden von der Stadt Grenoble, vom Conseil Général de l'Isère, von der Région Rhône-Alpes und vom französischen Ministerium für Kultur und Kommunikation (DRAC Rhône-Alpes) unterstützt.

Der SALZBURGER BACHCHOR, 1983 gegründet, entwickelte sich bereits unter seinem ersten künstlerischen Leiter Howard Arman zu einem international gefragten Vokalensemble und ist heute fester Bestandteil des Salzburger Musiklebens. Herausragende Dirigenten wie Sir Roger Norrington oder Ivor Bolton und Klangkörper wie das Mozarteumorchester und die Camerata Salzburg arbeiten gerne mit dem Ensemble zusammen, das sich sowohl in Besetzung als auch in seinem chorischen Gesamtklang durch ein hohes Maß an Flexibilität auszeichnet. So sind sowohl kammermusikalische als auch große Chor-Orchester-Werke im Repertoire des Chores, das sämtliche Epochen der Musikgeschichte umfasst, von der Vokalmusik der Renaissance bis zu Auftragswerken des 21. Jahrhunderts, von A-cappella-Literatur über Oratorien bis hin zur großen Oper. Der Salzburger Bachchor tritt regelmäßig bei der Mozartwoche der Stiftung Mozarteum Salzburg, den Salzburger Festspielen oder bei Konzerten der Salzburger Bachgesellschaft auf und auch

im Ausland konnte er im Rahmen von Gastspielen überzeugen. Seit 2003 leitet der erfahrene Chordirigent und Professor an der Musikuniversität Wien, ALOIS GLASSNER, die Geschicke des Chores.

Studierende der Universität Mozarteum finden sich im SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM zusammen und erwerben im Rahmen ihrer Ausbildung hier wichtige Orchestererfahrung. Traditionellerweise sind die Musiker bei einem Konzert der Mozartwoche zu hören. Namhafte Dirigenten leisteten wichtige Impulse für die künstlerische Arbeit des Orchesters. Verpflichtungen führten das Sinfonieorchester u. a. zu den Salzburger Festspielen, in das Wiener Konzerthaus und in verschiedene europäische Musikzentren. Musikalischer Leiter des Sinfonieorchesters ist seit Oktober 2013 Hans Graf, der auch die Dirigierausbildung an der Universität Mozarteum leitet.

Der Verein Superar wurde 2009 vom Wiener Konzerthaus, den Wiener Sängerknaben und der Caritas der Erzdiözese Wien als zentral-europäisches Musikprojekt in Anlehnung an „El Sistema“ aus Venezuela gegründet. Der Chor SUPERAR – Chorleiter STEFAN FOIDL – ist Teil des gemeinnützigen Vereins und setzt sich für dieses gemeinsame Konzert mit dem Mozart Kinderorchester aus Kindern unterschiedlicher Schulen Wiens zusammen.

Die WIENER PHILHARMONIKER wurden 1842 gegründet und sind seither im Wiener Musikver-

ein beheimatet. Neben ihrer Tätigkeit als Orchester der Wiener Staatsoper und als Konzertorchester sind sie das Hauptorchester der Salzburger Festspiele und seit dem Jahr 1956 der Mozartwoche eng verbunden. Das Orchester, das 1933 das System eines festen Chefdirigenten aufgegeben hatte, arbeitet traditionell mit den bedeutendsten Dirigenten und Solisten zusammen. Die rege Tourneetätigkeit machte das Eliteorchester weltweit bekannt.

PIERRE-LAURENT AIMARD enjoys wide international acclaim as a pioneer of the music of our time and also as a major performer of piano music of all epochs. Born in 1957 in Lyons, he studied at the Paris Conservatoire under Yvonne Loriod and in London with Maria Curcio. Among the many awards he has received during his career, important early milestones were winning first prize at the Messiaen Competition in 1973 at the age of only 16 years and then three years later his appointment by Pierre Boulez as first solo pianist to the Ensemble intercontemporain. Pierre-Laurent Aimard now performs throughout the world with the most famous orchestras and conductors. His artistic development is closely associated with a number of leading composers and furthermore Aimard had a long-standing association with György Ligeti, whose entire works for piano he recorded. He is professor at the Cologne Academy of Music and at the Paris Conservatoire, and also gives lectures and holds workshops throughout the world on music from various epochs. Aimard has received many awards and in 2007 was voted 'Instrumentalist of the Year' by Musical America. For many years he has been a welcome guest in the concerts of the Salzburg Mozarteum Foundation.

PIOTR ANDERSZEWSKI is regarded as one of the best concert pianists of his generation. Born in Warsaw of Polish and Hungarian origin, he was trained at the Chopin Academy and at the conservatories in Strasbourg and Lyons as well as at the University of Southern California. From the beginning of his career Anderszewski has received many distinguished prizes and is highly acclaimed for the intensity, originality and brilliance of his interpretations as a recitalist and soloist in orchestral concerts in the world's major concert halls. During the 2014/15 season Piotr Anderszewski gives recitals and also performs as soloist in concerts with the London Symphony Orchestra and the Vienna Symphony Orchestra. Many of his recordings have received the highest awards in the music branch.

Conductor and flautist GIOVANNI ANTONINI was born in Milan. He is regarded as an expert on Baroque and Classical repertoire. He received his training at the Civica Scuola di Musica in his home town and at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. He has directed the renowned Baroque ensemble Il Giardino Armonico since 1989, with whom he performs as conductor and flute soloist (recorder and Baroque traverse flute). As an opera conductor Giovanni Antonini

is engaged at La Scala Milan and at the Salzburg Festival, where in summer 2015 he conducts the revival of the successful production of *Norma* with Cecilia Bartoli in the title role. His recordings of the music of Vivaldi and of other 17th- and 18th-century composers with Il Giardino Armonico have received several awards. At present he is recording a Beethoven cycle with the Basle Chamber Orchestra. Since September 2013 Giovanni Antonini has been artistic director of the Wratislavia Cantans Festival in Poland.

Swedish soprano KERSTIN AVEMO was trained at the University College of Opera in Stockholm and made her breakthrough with a sensational interpretation of Berg's *Lulu* at Gothenburg Opera House in 2002. Since then she has been heard in repertoire ranging from Monteverdi to Mozart, Verdi and Weill on many major stages throughout Europe. Highlights in recent years include her participation as Despina in Michael Haenke's highly acclaimed production of *Così fan tutte* at the Teatro Real in Madrid and at the Vienna Festival, as well as the role of Wenda Bergmann in the world premiere of Benoît Mernier's *Frühlings Erwachen* at the Théâtre de La Monnaie in Brussels. As a concert soloist her repertoire includes Britten's *Les Illuminations*, the Bach *Passions*, Brahms's *German Requiem*, Orff's *Carmina Burana*, Handel's *La Resurrezione* and *Messiah*, Mahler's Second and Eighth Symphonies as well as Mozart's *Requiem* and the Mass in C minor which she has sung in the Palais des Beaux-Arts, in the Philharmonie in Berlin and at the Théâtre des Champs-Elysées. She is also successful as a lied singer and recently took part in a staged version by Romeo Castellucci of Schubert's *Schwanengesang* at the Avignon Festival and the Festival d'Automne in Paris.

French tenor STANISLAS DE BARBEYRAC, born in 1984, studied at the Bordeaux Conservatoire and in 2008 was accepted by the Atelier Lyrique of the Opéra National de Paris. Several first prizes and winning the *Reine Elisabeth* International Competition in 2011, and most recently in 2014 as a new discovery in the French competition *Victoires de la Musique classique* formed the basis for a meteoric international career. His repertoire comprises roles such as Walther von der Vogelweide in Wagner's *Tannhäuser*, Tamino in Mozart's *The Magic Flute*, Lensky in Tchaikovsky's *Eugene Onegin*, Alfredo Germont in Verdi's *La Traviata* and Cassio in Verdi's *Otello*, Jaquino in Beethoven's *Fidelio* and Arturo in Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, which he has sung in opera houses from Paris to Marseilles. In the current season he can be heard as Arbace in Mozart's *Idomeneo* at the Royal Opera House

Covent Garden in London and as Narraboth in Strauss's *Salomé* at the Teatro Municipal de São Paulo. Stanislas de Barbeyarac also performs in concerts, for instance he can be heard in the opening season of the new Philharmonic Hall in Paris singing French arias conducted by Marc Minkowski.

The Frenchman BARTABAS – Clément Marty – has invented a new form of living theatre which he stages with a sense of rhythm, verve and intuition: theatre with horses. He founded the Théâtre équestre Zingaro in 1984 and has since captivated audiences throughout the world in the fortress of Aubervilliers, where he took up residence in 1989. His spectacular shows *Cabaret équestre*, *Opéra équestre*, *Chimère*, *Éclipse*, *Triptyk*, *Loungta*, *Battuta*, *Darshan* and *Calacus* have all been sensational experiences and examples of an unceasing, sometimes even mystical search always imbued with deep emotions. Bartabas also regularly presents more intimate works which he creates and performs himself, for instance *Entr'aperçu*, *Le Centaure et l'Animal*, first performed in 2010 with the Butô dancer Ko Murobushi. In 2003 Bartabas founded the Académie du spectacle équestre de Versailles, a unique ballet company which performs in the riding hall of the Grand Royal Riding School in Versailles and for which he staged *Le Chevalier de Saint-George*, *Le Voyage aux Indes Galantes* and *Les Juments de la nuit*, which were performed during the magnificent night-time celebrations in the Palace of Versailles. For the tenth anniversary of the Académie in 2013 he presented the spectacular show *We Were Horses*, created in 2011 with Carolyn Carlson, to capacity audiences in the Great Hall in La Villette. Several books document the work of Bartabas, especially one published for the tenth anniversary of the Académie équestre de Versailles as well as a cassette issued by Actes Sud which is a kind of choreographic monograph of all previously performed works.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT was born in 1979 in South Africa. He began his music studies in Australia, graduated from the Eastman School of Music in the USA and now lives in London. After initially training as a modern pianist with Rebecca Penneys he turned to early keyboard instruments, studying harpsichord with Arthur Haas, fortepiano with Malcolm Bilson, as well as continuo playing and performance practice with Paul O'Dette. Kristian Bezuidenhout became internationally renowned at the age of 21 when he won first prize and the audience prize at the renowned Bruges Fortepiano Competition. He now performs regularly with leading ensembles throughout the world, often

conducting from the piano. Kristian Bezuidenhout schedules his engagements between concerts with orchestra, recitals and chamber music. He performs at festivals of Early Music and renowned summer festivals as well as in the world's major concert halls.

FLORIAN BIRSAK was born in Salzburg and has made a name for himself as a soloist on the harpsichord, fortepiano and clavichord. He received his musical training in his home town and in Munich where his teachers in harpsichord and performance practice were Lars Ulrik Mortensen, Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert and Anthony Spiri. Florian Birsak was successful in international competitions. The preoccupation with historic musical practice is an essential source of inspiration for him and decisive in the character and constant analysis of his style of making music. He seeks the variety of music for keyboard instruments and the rich nuances of the many different instruments of a past epoch. Florian Birsak appears frequently as a soloist and continuo player with renowned chamber ensembles and orchestras. Recently he has become increasingly involved in his own solo and chamber music projects. He has taught at the Mozarteum University in Salzburg since 1997.

English conductor IVOR BOLTON has been principal conductor of the Salzburg Mozarteum Orchestra since the season 2004/05, and since 2012 of the newly founded Dresden Festival Orchestra. From 1992 to 1997 he was music director of Glyndebourne Touring Opera and from 1994 to 1996 principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra. He takes over the position of music director at the Teatro Real in Madrid from the 2015/16 season. He has a close artistic relationship with the Bavarian State Opera in Munich, where he made his debut in 1994 and has since conducted many productions there, including a celebrated Monteverdi cycle and many Handel operas. In 1998 he was awarded the Bavarian Theatre Prize. Since the year 2000 he has had several guest engagements as an opera and concert conductor at the Salzburg Festival, as well as in Europe's major opera houses in repertoire ranging from Cavalli, Gluck and Mozart to Britten and Stravinsky. Ivor Bolton is co-founder of the Lufthansa Festival of Baroque Music and of the St. James's Baroque Players in London.

French cellist GAUTIER CAPUÇON, born in 1981 in Chambéry, had his first cello lessons at the age of four and a half at the École Nationale de Musique in his home town. Later he continued his training at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris with

Annie Cochet-Zakine and Philippe Muller and then perfected his studies in Heinrich Schiff's master-classes in Vienna. As a member of the European Community Youth Orchestra and also of the Gustav Mahler Youth Orchestra in the years 1997 and 1998 he was able to gain valuable musical experience under well-known conductors. Gautier Capuçon now gives concerts regularly with the world's most renowned orchestras, and recitals in Europe's major music centres, and is also a guest at many international festivals. As an enthusiastic chamber musician he performs with partners such as Martha Argerich, Daniel Barenboim, Yuri Bashmet, Gabriela Montero, Menahem Pressler, the Quatuor Élène, the Quatuor Ysaÿe as well as with his brother Renaud. Gautier Capuçon plays on a cello made by Matteo Goffriller dating from 1701.

FRANCESCO CORTI was born in 1984 into a musical family in Arezzo in Italy. He received his preliminary music training from his mother, before studying organ and organ composition at the Perugia Conservatory, and also harpsichord at the conservatories in Geneva and Amsterdam. He completed his training by attending master classes and the Haarlem Summer Academy, the Académie Musicale de Villecroze and the Accademia Chigiana in Siena. Francesco Corti has received several awards, including first prize at the 15th International Bach Competition in Leipzig in 2006. Nowadays he performs as a soloist throughout the world at the major music venues. At the invitation of Marc Minkowski he has also been a member of Les Musiciens du Louvre Grenoble since 2007. Furthermore, in the field of Early Music Corti works with such renowned ensembles as Le Concert des Nations, La Scintilla, Ensemble Zefiro, Ensemble Elyma and Les Talens Lyriques.

French lighting designer **BERTRAND COUDERC** made his successful debut in Salzburg in summer 2014 by creating the lighting design for the world premiere of Marc-André Dalbavie's *Charlotte Salomon* in the Felsenreitschule. In 2005 he was the lighting designer for Patrice Chéreau's production of *Così fan tutte* in the Opéra de Paris. This was followed by *Tristan und Isolde* at La Scala Milan conducted by Daniel Barenboim and Janáček's *From the House of the Dead* conducted by Pierre Boulez. Couderc has created the lighting design for over a hundred productions in France and the rest of Europe.

Born in Ulm, **CLAIRE ELIZABETH CRAIG** had her first singing lessons with Ingrid Fraunholz in Günzburg. This was followed at an early age by several solo per-

formances in sacred music as well as prizes in the national competition *Jugend musiziert*. At the age of 14 she sang the role of Aninka in the children's opera *Brundibár* by Hans Krása and went on tour with the production throughout Europe. After completing her final school exams she decided to study singing at the Mozarteum in Salzburg. As a member of the opera class of Eike Gramss and Josef Wallnig she performed the role of Susanna in Mozart's *Le nozze di Figaro* and Servilia in *La clemenza di Tito*. In October 2013 she was to be heard as Bastienne in Mozart's *Bastien und Bastienne* during the International Opera Festival in Macao, China. In June 2014 Claire Elizabeth Craig was awarded her Master of Arts degree with distinction and is now continuing her lied studies with Breda Zakotnik. In September 2014 she was the soprano soloist in Mozart's Mass in C minor at the Anima Mundi Festival in the cathedral of Pisa, Italy.

Mezzo-soprano **MARIANNE CREBASSA** studied singing and piano at the conservatory in Montpellier as well as musicology at the university there. In 2008, at the age of 21 she made her professional debut at Montpellier Opera House in Schumann's *Manfred* conducted by Hervé Niquet, which was followed by further engagements. In 2010 Marianne Crebassa celebrated a great success in Bernard Herrmann's opera *Wuthering Heights* at the Festival de Radio France and was accepted for two years by the Atelier Lyrique studio of Paris Opera House. In the summer of 2012 she made her debut in Handel's *Tamerlano* conducted by Marc Minkowski at the Salzburg Festival. In 2013 she was highly acclaimed as Cecilio in Mozart's *Lucio Silla* at the Mozart Week and also in the revival at the Salzburg Festival; she returned to Salzburg in summer 2014 to sing the title role in Marc-André Dalbavie's *Charlotte Salomon*. In the current season Marianne Crebassa can be heard in *Lucio Silla* at La Scala Milan and in a new production of Mozart's *Le nozze di Figaro* at the Vienna Festival. Concert engagements include a gala for the opening of the Philharmonic Hall in Paris with Marc-André Dalbavie's *Charlotte Salomon* in the Felsenreitschule. In 2005 he was the lighting designer for Patrice Chéreau's production of *Così fan tutte* in the Opéra de Paris. This was followed by *Tristan und Isolde* at La Scala Milan conducted by Daniel Barenboim and Janáček's *From the House of the Dead* conducted by Pierre Boulez. Couderc has created the lighting design for over a hundred productions in France and the rest of Europe.

DIANA DAMRAU was born in Günzburg an der Donau and studied singing with Carmen Hangartner at the Würzburg Academy of Music and with Hanna Ludwig in Salzburg. She made her opera debut in 1995 at the Mainfrankentheater Würzburg where she later took up her first regular engagement as a member of the ensemble. Nowadays Diana Damrau is widely regarded

as one of the world's best coloratura sopranos, singing at the most renowned opera houses and major festivals. Her repertoire comprises Italian and French operas and high lyric roles but she also devotes time to studying and performing contemporary works. Last season she sang the title role in the world premiere of *A Harlot's Progress* by Iain Bell, who has also dedicated several song cycles to her. Besides opera Diana Damrau is also intensively preoccupied with lieder and gives recitals accompanied by Helmut Deutsch, Julius Drake and Matthias Lademann as well as by the harpist Xavier de Maistre in major concert halls.

The violinist **VERONIKA EBERLE** was born in 1988 in Donauwörth in Swabia. She had her first violin lessons from the age of six and when she was ten years old she started to study as a young student at the Richard Strauss Conservatory in Munich with Olga Voitova. After one year of private study with Christoph Poppen she transferred to the Munich Academy of Music where she studied from 2001 to 2012 with Ana Chumachenko. Her extraordinary talent, her intensity of expression and her musical maturity have been highly acclaimed and encouraged by renowned cultural foundations. In 2006 she performed Beethoven's Violin Concerto with the Berlin Philharmonic conducted by Sir Simon Rattle at the Salzburg Easter Festival which launched her international career. She gives concerts together with London Symphony Orchestra, the Concertgebouw Amsterdam and at the Lucerne Festival. Her partners in chamber music, which is also a major part of her work, include Shai Wosner, Lars Vogt, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Renaud Capuçon and Antoine Tamestit. For May 2016 she is planning a major chamber music tour together with soprano Anna Prohaska.

LAURENCE EQUILBEY studied music in Paris, Vienna and London, and conducting with Eric Ericson, Denise Ham, Colin Metters and Jorma Panula. Now as conductor and music director of the Insula orchestra and accentus, Laurence Equilbey is acknowledged for her demanding, yet open-minded approach to her art. Her exploration of the symphonic repertoire has seen her conducting the orchestras of Bucharest, Warsaw, Liège, Leipzig, the Brussels Philharmonic, the Akademie für alte Musik Berlin, the Concerto Köln, the Camerata Salzburg and the Salzburg Mozarteum Orchestra, among others. Since 2009 she has been working with accentus as an associate artist of the Paris Chamber Orches-

tra. She regularly conducts the Orchestra of the Opéra de Rouen Haute-Normandie. She is also an associate artist of the Grand Théâtre de Provence and an associate of the *Philharmonie de Paris*. In 2012, with support from the Conseil Général des Hauts-de-Seine, she founded the Insula orchestra, an ensemble devoted to the Classical and pre-Romantic repertoire, using period instruments.

Soprano **MOJCA ERDMANN** was born in Hamburg and received her first violin lessons at the age of six, she also sang in the children's choir of the Hamburg State Opera. In 2002 she won not only first prize at the federal singing competition but also the special prize for the interpretation of contemporary music; in 2005 the Schleswig-Holstein Music Festival awarded her the NDR music prize. She is now regarded as one of the most versatile singers on the international music scene and is highly acclaimed by critics and audiences alike. Her repertoire extends from Baroque to modern compositions. In 2010 she sang in Wolfgang Rihm's new opera *Dionysus* at the Salzburg Festival where she made a triumphant debut in 2006 singing the title role in Mozart's *Zaide*. She can be heard on the world's major opera stages. She also has a wide-ranging concert repertoire and works together frequently with conductors such as Sir Simon Rattle, Nikolaus Harnoncourt, Ivor Bolton, Manfred Honeck, Kent Nagano, Fabio Luisi and Daniel Harding in Europe's major concert halls as well as in Japan and South Korea. She has made several recordings, including *Don Giovanni* and *Cosi fan tutte* conducted by Yannick Nézet-Séguin.

Violinist **ISABELLE FAUST** comes from Baden-Württemberg and is one of the most talented musicians of her generation. As a prize-winner of the Leopold Mozart Competition in Augsburg and of the Paganini Competition in Genoa she performed already at a young age with major orchestras throughout the world, such as the Berlin Philharmonic, the Boston Symphony Orchestra, the NHK Symphony Orchestra, the Freiburg Baroque Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe. Her repertoire comprises violin works from Bach to Ligeti, Lachenmann and Widmann. As a chamber musician she performs regularly with pianist Alexander Melnikov. She plays a 'Sleeping Beauty' Stradivari dating from 1704, on loan from the L-Bank Baden-Württemberg.

French soprano **JULIE FUCHS** first took violin lessons for eleven years before deciding at the age of eighteen to train professionally as a singer. She has won several

prizes in international singing competitions, including second prize at the *Operalia* Competition in 2013, and in 2014 the award 'Lyric Artist of the Year' at the *Victoires de la Musique classique* competition, confirming that she made the right decision. She is now a member of the ensemble of Zurich Opera House, where she can be heard as Melanto in Monteverdi's *Il Ritorno d'Ulisse in patria* conducted by Ivor Bolton and as Susanna in Mozart's *Le nozze di Figaro*. Her repertoire comprises roles such as Galatée in Handel's *Acis und Galatea*, Musetta in Puccini's *La Bohème*, Marzelline in Beethoven's *Fidelio* and Morgana in Handel's *Alcina*. Julie Fuchs also gives lied recitals and performs as a soloist in concerts conducted by Louis Langrée, Jérémie Rhorer, Adam Fischer, Laurence Equilbey, or Christophe Rousset. She is also enthusiastic about other musical genres and has made studio productions with great names in jazz such as Giovanni Mirabassi or Paco Seri.

Cuban flautist **NIURKA GONZÁLEZ** was born in 1977 and began her music studies in 1989 at the Manuel Saumell Music Conservatory with professors Luisa M. Hernandez (flute) and Maria Isabel Castro (clarinet). After graduating as flautist and clarinettist in 1995 from the Amadeo Roldán Music Conservatory she continued her studies at the Higher Institute of Arts in Cuba in flute and clarinet. In 1997 she obtained first prize at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), and in 1999 graduated with a Golden Diploma from the Higher Institute of Arts in Cuba. Niurka González has represented Cuba in festivals in Ecuador, Brazil, Mexico, the United Kingdom, France and elsewhere, and has also given concerts and held master classes. At present she is soloist of the Association for Concert Music in Cuba and is flute professor at the Higher Institute of Arts in Havana, Cuba.

NIKOLAUS HARNONCOURT, born in 1929 in Berlin, grew up in Graz. He studied cello with Paul Grümm and at the Vienna Academy of Music with Emanuel Brabec. From 1952 to 1969 Nikolaus Harnoncourt was a member of the Vienna Symphony Orchestra. During this time he began to devote himself to the performance practice of music from the Renaissance to the Classical period as well as the playing technique and sound possibilities of old instruments. In 1953, together with his wife Alice, he founded the Concentus Musicus Wien, a pioneering ensemble for the performance of Early Music on period instruments. The ensemble gave its first public concert in 1957 and is now one of Austria's most renowned orchestras. As a conductor of

opera he has especially close ties with the Theater an der Wien, the Salzburg Festival and Zurich Opera House, where from 1975 to 1979 together with Jean-Pierre Ponnelle he presented a Monteverdi cycle which has meanwhile gained legendary status. In early years he was considered to be a specialist for Renaissance and Baroque music but now, both in symphonic repertoire and in opera he conducts works from the Viennese Classical period, from the romantic repertoire and twentieth-century music. In 1985 the *Styriarte* festival was founded in Graz so that Harnoncourt could evolve and realize special projects and also to intensify his bonds with the city where he grew up. For twenty years he was professor of performance practice at the Mozarteum University in Salzburg and was primarily concerned with conveying his views on dialogue in music. His achievements have been acknowledged with major international awards, including the Ernst von Siemens Music Prize in 2002, the Kyoto Prize in 2005 and most recently an Echo Klassik for his life's work. In 2011 he was awarded the Golden Mozart Medal of the International Mozarteum Foundation.

Born in 1987 into a pastor's family in Kirchberg, Saxony, **MARIE-ELISABETH HECKER** received her first cello lessons at an early age at the Robert Schumann Conservatory in Zwickau. She continued her training at the academies of music in Dresden and Leipzig and also attended master-classes. She has won prizes at several competitions, including the renowned Concours de Violoncelle 'Mstislav Rostropovich' in Paris, where, besides the first prize, she was also awarded two special prizes. She has since become one of the most highly sought-after soloists and chamber musicians of the younger generation. She gives concerts regularly with renowned orchestras such as the Kremerata Baltica, the Mariinsky Orchestra, the Munich Philharmonic, the Staatskapelle Berlin and the Israel Philharmonic Orchestra under conductors such as Daniel Barenboim, Christoph von Dohnányi, Daniel Harding and Christian Thielemann. She also gives recitals with her husband, pianist Martin Helmchen, and the duo has been heard in major concert halls in Amsterdam, Baden-Baden, Barcelona, Florence, London, Madrid, Munich, New York, Paris, Vancouver, Verbiest and Lucerne. She plays a Luigi Bajoni cello dating from 1864.

THOMAS HENGELBROCK is one of the most sought-after conductors of our time due to his imagination, his enthusiasm for making musicological discoveries, and because of his uncompromising manner of music-making. In the past two decades he has presented un-

conventional, surprising and varied concert programmes and opera projects with his Balthasar Neumann Choir and Ensemble and, since 2011, as music director of the NDR Symphony Orchestra. He devises elaborate dramatic concepts to merge Baroque works with contemporary, the familiar with forgotten masterpieces. In staged and crossover projects he brings music, literature, theatrical performance and dance together. Formative influences on Thomas Hengelbrock's artistic development were his activities as assistant to Antal Doráti, Witold Lutoslawski, and Mauricio Kagel, which brought him into contact with contemporary music at an early stage. His work in Nikolaus Harnoncourt's ensemble Concentus musicus also gave him decisive momentum. Thomas Hengelbrock is internationally renowned as an opera and concert conductor. Guest appearances have taken him repeatedly to the Munich Philharmonic Orchestra, the Orchestre de Paris, and the Bavarian Radio Symphony Orchestra. In 2014 he made his debut with the Concertgebouw Orchestra Amsterdam. He gives regular guest appearances at the Teatro Real Madrid, the Opéra de Paris, the Royal Opera House Covent Garden, and the Festspielhaus Baden-Baden, and works together with singers such as Plácido Domingo, Cecilia Bartoli and Anna Netrebko. He made his debut at the Bayreuth Festival in 2011 conducting Wagner's *Tannhäuser*. Concert performances of *Parsifal* on period instruments with his Balthasar Neumann orchestra and chorus in January 2013 were highly acclaimed. In 2014 he and his ensemble performed Handel's *Israel in Egypt* at the Salzburg Festival, followed in November by a European tour performing Bach's Mass in B minor.

Spaniard **PABLO HERAS-CASADO** is regarded as one of the most promising conductors of the younger generation. In 2014 he was voted by Musical America as Conductor of the Year. His wide ranging activity as a conductor testifies to unusual depth and variety, his broad repertoire – extending from the Renaissance to contemporary compositions, from chamber music to great operas – is remarkable. He has already worked with many internationally renowned orchestras and in major opera houses. In 2007 Pablo Heras-Casado won the Lucerne Festival Conducting Competition chaired by Pierre Boulez and Peter Eötvös and was awarded the Medalla de Honor of the Rodríguez Acosta Foundation and the Gold Medal of his home town of Granada of which he is honorary ambassador. He conducted at the Mozart Week in Salzburg in 2012 and 2013.

BENJAMIN HULETT is regarded as one of the most promising tenors of the young generation. He received his

training as a chorister at New College in Oxford, at the Guildhall School of Music and Drama in London as well as with David Pollard. Hulett was a member of the ensemble of the Hamburg State Opera from 2005 to 2009 where he was able to build up a broad repertoire. He received many invitations to sing at British opera institutions and he now performs regularly at major international houses such as the Bavarian State Opera, the Theater an der Wien, the Berlin State Opera and has been invited to sing at the festivals in Baden-Baden and Salzburg. He also gives guest performances as a concert singer in many renowned halls such as the Concertgebouw Amsterdam and the Musikverein in Vienna, and he works together with conductors such as Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, Jeffrey Tate, Sir Roger Norrington and Sir Simon Rattle. Engagements in the current season include Bernstein's *A Quiet Place* with the Montreal Symphony Orchestra under Kent Nagano, Tamin at the Welsh National Opera, his debut at the Glyndebourne Festival in Handel's *Saul* and a recital in the Wigmore Hall.

JOS VAN IMMERSEEL studied organ, piano and harpsichord at Antwerp Conservatory with Flor Peeters, Eugène Traey and Kenneth Gilbert. He founded his first own ensemble there, the Collegium Musicum (1964–1968), which received great acclaim with its successful experiments on period instruments in Renaissance and Baroque repertoire. In 1973 he won the first harpsichord competition in Paris; several other prizes and awards followed. Over the years he brought together an impressive collection of historic harpsichords and concert pianos. As a conductor he concentrated initially on Baroque music but over the years consistently broadened his Classical and Romantic repertoire. In 1987 he founded his own orchestra, Anima Eterna, which is resident in the Concertgebouw Bruges, and in the choice of notation, the relevant constellation of instruments and the manner of playing aims to come as close as possible to the intentions of the composers. Jos van Immerseel is also much in demand internationally as a music teacher and has given lectures at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and at the Scola Cantorum Basiliensis. From 1982–1985, together with Ton de Leeuw, he was artistic director of the Sweelinck Conservatorium Amsterdam. He performs chamber music regularly with Claire Chevallier, Midori Seiler, Sergei Istomin and Thomas Bauer.

LUISA IMORDE was born in 1989 in Bielefeld and had her first piano lessons at the age of three from her mother Gisa Scheel, later from Zuzana Cizmarovic

and Andreas Fröhlich. Since October 2012 she has been studying in Jacques Rouvier's class at the Mozarteum University in Salzburg. She has won several first prizes in the *Jugend musiziert* national competitions and other awards on an international level in Italy, Germany and Spain. In October 2011, as the youngest participant in the José Roca Piano Competition in Valencia, she won second prize. She has given concerts in the Konzerthaus Berlin, in the Tonhalle Düsseldorf, the Jahrhunderthalle Bochum, in the Philharmonie Essen, the Beethovenhaus Bonn and in the Philharmonie Cologne, as well as in France, Poland, Italy, Austria, Spain, Israel, the Netherlands and Slovakia. In August 2013 she went on tour to Palestine, and besides concerts in Jerusalem and Bethlehem also performed in schools, universities and in a hospice. The associations 'Yehudi Menuhin – Live Music Now' in Cologne and Salzburg encouraged her by organizing concerts in social institutions so that she could gain stage experience and competence in passing on her musical knowledge to others. In 2014 she was awarded a grant from the Theodor Rogler Foundation and scholarships from the DOMS Foundation in Basle and the Villa Musica Rheinland-Palatinate.

CHRISTIANE KARG made her debut in summer 2006 at the Salzburg Festival and since then has been highly acclaimed internationally as an opera and concert singer. She was born in Feuchtwangen in Bavaria and received her training as a singer at the Mozarteum in Salzburg under Heiner Hopfner and also in the lied class of Wolfgang Holzmair. She took a master's degree in lied and oratorio, and graduated in opera / music-theatre from the Mozarteum where she was also awarded the Lilli Lehmann Medal. After an engagement at the Hamburg Opera Studio she became a member of the ensemble of Frankfurt Opera in 2008 where she has since sung major soprano roles such as Susanna, Pamina, Servilia, Musetta, Mélisande. She has given guest performances in major European opera houses and at the Glyndebourne Festival. A highlight of the current season 2014/15 was her debut as Sophie in a new production of *Der Rosenkavalier* at the Semper Opera in Dresden conducted by Christian Thielemann. She is also highly acclaimed as a concert singer in repertoire ranging from Baroque to contemporary works and performs together with the Berlin Philharmonic, the Orchestre national de France and the Concertgebouw orchestra. Christiane Karg devotes herself with particular enthusiasm to lied recitals and is a regular guest at the Schubertiade in Hohenems and Schwarzenberg, in the Wigmore Hall in London, in the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, in the Salzburg

Mozarteum and in the Concertgebouw Amsterdam. In 2009 she was nominated as Young Generation Artist of the Year by the journal *Opernwelt*.

Born in 1987 in Konstanz as the youngest son of an Austro-Hungarian family of musicians, CHRISTOPH KONCZ had his first violin lessons at the age of four. He was accepted at the University of Music and Performing Art in Vienna in 1993, where he studied with Eugenia Pöllatschek and Josef Hell. In 2006 he transferred to Igor Ozim at the Mozarteum University in Salzburg, and from October 2011 continued his studies with Boris Kuschnir at the Graz University of the Arts. A course in conducting under Mark Stringer at the University of Music and Performing Art in Vienna as well as master-classes with Pavel Vernikov, Erich Höbarth, Daniel Barenboim and Daniel Harding complemented his artistic training. In 1997 Koncz had one of the main roles in the Canadian cinema film *The Red Violin* which was awarded an Oscar for the best film music. Since 2008 he has been section leader of the second violins with the Vienna Philharmonic. He gives solo performances with major orchestras. Christoph Koncz has already established a name for himself as a conductor, and since 2012 he has been artistic director of the Mozart Children's Orchestra of the International Mozarteum Foundation; he made his debut with the orchestra in the Mozart Week 2013. In August 2014 he and the Mozart Children's Orchestra gave a concert at the Salzburg Festival. In the sphere of chamber music he and his brother Stephan Koncz together with Leonidas Kavakos, Antoine Tamestit and Andreas Ottensamer are recording chamber music by Brahms for Deutsche Grammophon. The Koncz Quartet can be heard in April 2015 in the Wiener Saal of the Mozarteum Foundation.

ANTONELLO MANACORDA was a founding member and for many years the leader of the Mahler Chamber Orchestra. A grant from the De Sono Associazione per la Musica in Turin made it possible for him to study conducting for two years with Jorma Panula in Helsinki. From 2003–2006 he was artistic director for chamber music at the Académie Européenne de Musique at the Festival d'Aix-en-Provence, in 2006 he was appointed principal conductor of the Pomeriggi Musicali in Milan. Since the 2010/2011 season he has been principal conductor and artistic director of the Potsdam Chamber Academy and since the 2011/2012 season principal conductor of the Het Gelders Orkest in the Netherlands. He is also successful as an opera conductor and has close ties with the Teatro La Fenice in Venice and works together with stage director Damiano Michie-

letto. Antonello Manacorda has conducted guest productions at the Theater an der Wien and at the Aldeburgh Festival in England.

MALCOLM MARTINEAU is undoubtedly one of the most highly sought-after accompanists of our time. Born in Edinburgh, he trained at St. Catharine's College in Cambridge and at the Royal College of Music in London. Renowned singers such as Angela Gheorghiu, Susan Graham, Ian Bostridge, Thomas Hampson, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschlager, Magdalena Kožena, Christopher Maltman, Anna Netrebko, Anne Sofie von Otter, Michael Schade, Bryn Terfel and many others rely on his skill and sensitivity when giving recitals and recording CDs for major labels. Moreover Malcolm Martineau devises his own concert series, for instance in the Wigmore Hall, (Britten and Poulenc series as well as 100 years of German lied), at the Edinburgh Festival (Hugo Wolf cycle) and gives guest performances in the world's most renowned concert halls and festivals. He has received many awards and also has an honorary doctorate from the Royal Scottish Academy of Music and Drama.

SUNNYI MELLES was born in 1958 as the daughter of conductor Karoly Melles and the actress Judith von Rohonczy-Melles. She received her training as an actress at the Otto Falckenberg School in Munich. While still training she became a member of the ensemble of the Munich Kammerspiele where she performed in Goethe's *Faust* (Gretchen), Lessing's *Emilia Galotti* (Emilia) as well as in Schiller's *Don Carlos* as Queen Elizabeth. She has also had major engagements at the Salzburg Festival (Hofmannsthal: *Jedermann*/Everyman as the Paramour; the title role in Racine's *Phèdre*), at the Burgtheater in Vienna (Shakespeare's: *Othello*, Desdemona), at the Bavarian State Theatre in Munich (Reza: *Der Gott des Gemetzels*, Kleist: *Käthchen von Heilbronn*) and at the Zurich Schauspielhaus (Bernhard: *Immanuel Kant*, millionairess). She is also frequently to be seen in films and on television. She has received several prizes and awards, for instance as actress of the year in Germany (nominated by *Theater Heute*) and the Nestroy Prize as best Austrian actress. After Gustaf Gründgens and Martin Benrath, as the most important actress of her time she is the bearer of the satyr buttons from Goethe's jacket. In recent years Sunnyi Melles has also frequently performed as a narrator in concerts, for instance in works by Schoenberg (*A Survivor from Warsaw* op. 46, *Gurrelieder* with Kent Nagano and the Vienna Symphony Orchestra), Debussy (*Le Martyre de Saint Sébastien*) and Grieg (incidental music to *Peer Gynt*). In September

2014 she performed in a scenic production of Schoenberg's *Gurrelieder* at the Amsterdam National Opera and Ballet.

JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ PADRÓN is a graduate of the Instituto Superior de Arte in Havana in choral and orchestral conducting. In 2011 he took part as an active student in the International Summer Academy of the Mozarteum University with Peter Gülke and in the chamber orchestra Salzburg Soloists. In the following year he studied with Ronald Zollman at the Carnegie Mellon School of Music in Pittsburgh (USA). Since 2009 Méndez Padrón has been conductor of the orchestra of the Instituto Superior de Arte and of the Lyceum Mozartiano de La Habana; in 2011 he was appointed assistant conductor to the Cuban National Symphony Orchestra. He has made several CD and DVD recordings, including *Argelies León* and *Harold Gramatges*, which were awarded prizes at the CUBADISCO international trade fair. At present he is working on the CD *San Juan Murmurate* with the chamber choir of Matanzas (Cuba).

SABINE MEYER is one of the world's most renowned soloists. Born in Crailsheim, after studying in Stuttgart with Otto Hermann and in Hannover with Hans Deinzer she first played in orchestras and was a member of the Bavarian Radio Symphony Orchestra. She was then appointed as solo clarinettist to the Berlin Philharmonic but decided instead to take up a solo career. Since then she has performed in countless concerts, appeared on radio and television and can be heard in the world's major music centres. Her solo repertoire ranges from the pre-Classical period, including the standard clarinet repertoire, to contemporary music to which she is strongly committed, for instance at the Lucerne Festival in August 2015 she will give the first performance of the Clarinet Concerto by Márton Illés. Sabine Meyer is also a dedicated chamber music player. She has performed in a variety of constellations, for instance with artists such as Juliane Banse, Martin Helmchen, Daniel Hope, Gidon Kremer, Nils Mönkemeyer, the Hagen Quartet, the Tokyo String Quartet and the Modigliani Quartet. In 1983, together with her husband Reiner Wehle and her brother Wolfgang Meyer, she founded the Trio di Clarone. The repertoire comprises almost forgotten original compositions by Mozart as well as major contemporary works, and often expanded by unusual programming, for instance with the jazz clarinettist Michael Riessler. Besides giving concerts Sabine Meyer also teaches; she gives masterclasses and has been a professor at the Lübeck Academy of Music since 1993.

British bass **ALASTAIR MILES** is regarded as one of England's leading singers and is successful on opera stages and in concert halls throughout Europe, the USA and the Far East. Winning the Kathleen Ferrier Prize of the Wigmore Hall in 1986 marked the start of his international career. He is now acclaimed for his broad repertoire ranging from Baroque music to Verdi and Wagner. He performs regularly at the Royal Opera House, the English National Opera, the Welsh National Opera and at the Glyndebourne Festival as well as in major international opera houses such as the Metropolitan Opera, the San Francisco Opera, the Vienna State Opera and the Bavarian State Opera as well as at the Teatro alla Scala. As a concert soloist he works with leading orchestras under conductors such as Riccardo Muti, Nikolaus Harnoncourt, Sir Simon Rattle, Donald Runnicles, Valery Gergiev, Sir John Eliot Gardiner and Daniel Harding.

Initially a bassoonist, **MARC MINKOWSKI** began conducting at an early age, notably under the guidance of Charles Bruck at the Pierre Monteux Memorial School in the United States. At the age of nineteen he founded Les Musiciens du Louvre, an ensemble that was to play an active role in the Baroque revival. Together they explored the French repertoire (Lully, Rameau, Campra, Marais, Mouret, Rebel, Mondonville) and Handel (*Il trionfo del tempo*, *Amadigi*, *Teseo*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Hercules*, *Semele*), before embarking on Mozart, Rossini, Offenbach, Bizet and Wagner. Marc Minkowski has travelled all over Europe, with or without his orchestra, from the Salzburg Festival (*Die Entführung aus dem Serail*, *Die Fledermaus*, *Mitridate*, *Così fan tutte*, *Lucio Silla*, and Gluck's *Orfeo* in 2014) to Brussels (*La Cenerentola*, Massenet's *Don Quichotte*, Meyerbeer's *Les Huguenots*, Verdi's *Il Trovatore* in 2012) and from Aix-en-Provence (*L'incoronazione di Poppea*, *Le nozze di Figaro*, *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni* with the London Symphony Orchestra in 2013 and *Il Turco in Italia* in 2014) to Zurich (*Il trionfo del tempo*, *Giulio Cesare*, *Agrippina*, *Les Boréades*, *Fidelio*, *La Favorite*) and also including the Musikfest Bremen. A frequent visitor to the Opéra de Paris (*Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille*, *Alceste*) and the Théâtre du Châtelet (*La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, *Carmen*, *Die Feen*), he also appears at the Opéra Comique, where he revived Boieldieu's *La Dame blanche* and conducted *Pelléas et Mélisande* for the work's centenary in 2002, Massenet's *Cendrillon*, and *Die Fledermaus* in 2014 as well as in Venice (Auber's *Le Domino noir*), Moscow (the Russian stage premiere of

Pelléas), Berlin (*Robert le Diable*, *Il trionfo del Tempo*), Amsterdam (*Roméo et Juliette*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* and *Faust* in 2014), and Vienna, at the Theater an der Wien (*Hamlet*) and the State Opera, where in 2010 Les Musiciens du Louvre was the first French orchestra to perform in the pit (Handel's *Alcina*). During the season 2014/15, he will make his debut in Covent Garden (*Idomeneo* and *Traviata*) and at La Scala Milan (*Lucio Silla*). Minkowski is also a regular guest of symphony orchestras in Germany – conducting the Staatskapelle Dresden, the Berlin Philharmonic, the German Symphony Orchestra Berlin, and the principal Munich orchestras – and he also conducts the Los Angeles Philharmonic, the Vienna Symphony Orchestra, the Salzburg Mozarteum Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Mahler Chamber Orchestra, the Swedish Radio Orchestra, the Finnish Radio Orchestra, the Orchestre National du Capitole de Toulouse, the Orchestra of the Mariinsky Theatre, and the Qatar Philharmonic Orchestra. He made his debut with the Vienna Philharmonic in May 2013. After their success at the Konzerthaus in Vienna in 2009 with the cycle of Haydn's 'London' Symphonies recorded live by naïve (their exclusive record label since 2007), Les Musiciens du Louvre recorded the complete Schubert symphonies there in 2012. A new CD of Wagner and Dietsch's *Der Fliegende Holländer* has just been released. Marc Minkowski is artistic director of the Salzburg Mozart Week, and has been responsible, together with Matthias Schulz, for planning the programmes from 2013 until 2017. In June 2011 Minkowski founded the Ré Majeure festival on the île de Ré off the French Atlantic coast.

MICHAEL NAGY received his initial musical training with the Hymnus Boys Choir in Stuttgart. He studied singing in Stuttgart, Mannheim and Saarbrücken with Rudolf Piernay, lied interpretation with Irwin Gage and conducting. He supplemented his singing training by attending master-classes. In 2004, together with the pianist Juliane Ruf, he won the International Competition for Lied Interpretation at the Hugo Wolf Academy in Stuttgart. After completing his training the young baritone with Hungarian roots first became an ensemble member of the Komische Oper Berlin before moving to Frankfurt Opera House where he was able to work on several major baritone roles. Subsequently he gave guest performances in major European opera houses. Nagy is much in demand throughout the world to perform as soloist in concerts, especially singing the baritone roles in oratorios. He works together closely with Helmuth Rilling, who supported his development as a singer from the beginning, and also with Riccardo Chailly,

Christoph Eschenbach and Adam Fischer. For Michael Nagy the current season began with his role debut as Eugène Onegin in Geneva. At Zurich Opera he sings Graf Almaviva in Mozart's *Le nozze di Figaro*, and Papageno at the Bavarian State Opera.

THIBAULT NOALLY, born in 1982, gained his diploma from the Royal Academy of Music in London. He won prizes in international competitions and besides studying the classical violin repertoire he soon discovered Early Music as well as period instruments, intensifying his knowledge in this sphere by studying with Sir Trevor Pinnock. Thibault Noally has been the leader of Les Musiciens du Louvre Grenoble since 2006; he is also guest leader of the Sinfonia Varsovia and works together closely with the cellist Ophélie Gaillard and the Ensemble Pulcinella. He has given recitals in the Salle Pleyel in Paris, the Concertgebouw Amsterdam, the Shanghai Concert Hall and at the Hong Kong Arts Centre. As a concert soloist he works together with the Concerto Köln, the Ensemble Matheus, the Ensemble Baroque de Limoges, Orfeo 55 and Opus 5. He performs with renowned singers such as Cecilia Bartoli, Anne Sofie von Otter, Philippe Jaroussky and Jennifer Larmore. For many years now he has been a welcome guest at the Salzburg Mozart Week.

ANDRÉS OROZCO-ESTRADA, born in 1977 in Medellín, Colombia, is one of the outstanding conductors of the younger generation. He began his musical training by studying the violin and at the age of fifteen had his first lessons in conducting. In 1997 he moved to Vienna where he was accepted at the Academy of Music and Performing Art in the conducting class of Uroš Lajovic, student of the legendary Hans Swarowsky. Orozco-Estrada achieved his international breakthrough in 2004 when he took over the baton for a concert by the Tonkünstler Orchestra of Lower Austria in the Musikverein at short notice. This engagement was followed by several concerts with leading international orchestras and the start of an intensive musical cooperation with the Austrian Tonkünstler Orchestra; he was appointed as the orchestra's principal conductor at the beginning of the 2009/10 season, a post he holds until summer 2015. Since the beginning of the 2014/15 season he has been principal conductor of the HR Symphony Orchestra in Frankfurt and music director of the Houston Symphony Orchestra. He also has guest engagements with the Vienna Philharmonic and the Munich Philharmonic, the Leipzig Gewandhausorchester and the Mahler Chamber Orchestra. He is much in demand as an opera conductor and made his debut in summer 2014 conducting Mozart's *Don Giovanni*

in Glyndebourne. The main focus of his artistic work is the Romantic and the Viennese Classical period, but he also has a distinct interest in contemporary music and regularly includes world premieres of new works in his programmes. He last conducted at the Mozart Week in 2013.

EMMANUEL PAHUD comes from the French part of Switzerland and is one of the most interesting musicians of our time. Born in Geneva, he began to learn to play the flute at the age of six. He graduated from the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris in 1990 and was awarded first prize there. He then went on to study with Aurèle Nicolet. At the age of only 22 he was appointed as solo flautist with the Berlin Philharmonic under its then principal conductor Claudio Abbado, a position Pahud still holds. In addition he is much in demand as a soloist with major orchestras under top-class conductors and also as a chamber musician in various duo and larger ensemble formations, including Les Vents Français which he and other musician colleagues founded. Many of Emmanuel Pahud's recordings have been awarded prizes. For his services to French music he was honoured in 2009 with the French order of art and literature and in 2011 he became an honorary member of the Royal Academy of Music in London. Emmanuel Pahud is also a UNICEF ambassador.

Frenchman **JÉRÔME PERNOO** studied cello at the Paris Conservatoire and was awarded prizes at several major international competitions. He plays with major European orchestras and in 2010 performed at the Salzburg Festival with Jean-Christophe Spinosi and his Ensemble Matheus. His partners in chamber music include Alina Ibragimova, Renaud Capuçon, Gérard Caussé, Antoine Tamisert, Eric Le Sage, Emmanuel Pahud, Paul Meyer, as well as the Quatuor Ébène, the Modigliani and Chiaroscuro quartets. Since 2005 Jérôme Pernoo has directed a cello class at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. He plays an Italian Baroque piccolo cello, the maker is unknown, from the Milan School dating from the 18th century, as well as a modern cello from the atelier of Franck Ravatin.

RICHARD PUTZ was born in 1993 in Bavaria. At the age of four he had his first piano lessons and when he was six he had his first encounter with percussion instruments. He was taught in percussion by Leander Kaiser in Starnberg and from 2001 to 2009 took private lessons from Franz Bach (solo percussionist with the SWR Orchestra Stuttgart and also a lecturer at the

Munich Academy of Music and Performing Art). From 2009 Putz studied at the Munich Academy of Music and since 2011 he has continued his studies at the Mozarteum University with Peter Sadlo. In 2012 Richard Putz won first prize at the International Marimba Competition in Salzburg as well as the prize for the best interpretation of the compulsory piece in the final round for his performance of *Dead Strokes* by Minas Borboudakis. He gives concerts and performs with orchestras in Stuttgart, Milan, Munich, Hamburg, Düsseldorf, Heidelberg, Heilbronn, Berlin, Bad Reichenhall and in Traunstein. He has given various solo recitals and performed chamber music in concerts organized by the German *Musikleben* Foundation, which has also awarded him scholarships since 2008.

Soprano **DOROTHEA RÖSCHMANN** was born in Flensburg. She made her highly acclaimed debut in 1995 at the Salzburg Festival singing Susanna in *Le nozze di Figaro* conducted by Nikolaus Harnoncourt. She has since returned frequently to Salzburg to sing Mozart's great soprano roles. In summer 2014 she was enthusiastically celebrated at the Salzburg Festival for her interpretation of Florinda in Schubert's *Fierrabras*. With her singing of the major soprano roles – Donna Elvira, Countess Almaviva, Ilia, Servilia, Nanetta, Pamina, Vitellia and the Feldmarschallin – she has captivated audiences in the world's great opera houses such as the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden, the Vienna and Bavarian State Opera Houses, the Opéra Bastille, the Théâtre de La Monnaie Brussels and the Berlin State Opera Unter den Linden. Her broad repertoire extends from Handel to Strauss which she performs with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia and the Orchestra Filarmonica della Scala, the New York Philharmonic Orchestra, the Berlin and Vienna Philharmonic under conductors such as Nikolaus Harnoncourt, Daniel Barenboim, Antonio Pappano, Bernard Haitink and Daniel Harding. Dorothea Röschmann is equally in demand as a lied recitalist, performing in the Carnegie Hall in New York, the Wigmore Hall London, in the Concertgebouw Amsterdam, the Konzerthaus in Vienna as well as at the festivals in Edinburgh, Munich and at the Schubertiade Schwarzenberg. Many of her recordings have received major prizes.

Born in 1978 in Riga, **AINARS RUBIKIS** attended the cathedral choir school of his home town and later studied at the Latvian Academy of Music. He graduated in orchestral and choral conducting. He has taken part in master-classes given by Mariss Jansons and Zsolt Nagy. Ainars Rubikis aroused attention for the

first time as the winner of the international Gustav Mahler Conducting Competition in 2010 in Bamberg; this was followed in August 2011 by winning the Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award. Since the beginning of 2012 he has been music director of the opera house in Novosibirsk, one of Russia's major opera houses. The current season includes debuts with the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Danish Chamber Orchestra, the Orchestre philharmonique de Strasbourg and the Musikkollegium Winterthur. He has been re-invited to conduct the Royal Northern Sinfonia, the Gulbenkian Orchestra and the Orchestre national d'Île-de-France. In Novosibirsk he will conduct new productions of *Tannhäuser* and *Roméo et Juliette* and will be responsible for planning and organizing the festivities for the 70th anniversary of the opera house.

Soprano **MAYUMI SAWADA** was born in Aichi (Japan) where she first studied at the Aichi Prefectural University of the Fine Arts and Music. In 2005 she gained her bachelor's degree and in 2007 completed her master's degree with distinction. She then transferred to the Mozarteum University in Salzburg and completed a master's degree course with Wolfgang Holzmair (lied and oratorio) in 2010 with distinction. In 2012 she completed her post-graduate degree with Martha Sharp (singing), Josef Wallnig and Hermann Keckeis (opera and music-theatre). She made her stage debut in opera productions by the Mozarteum University as Blondchen in *Die Entführung aus dem Serail* as well as the Princess and Amaryllis in *Der Traum* by Michael Haydn. Since 2013 she has been a member of the ensemble of the festival *Oper im Berg* in Salzburg, where she sang the roles of Mimi in *La Bohème* and Violetta in *La Traviata* to great acclaim. She is currently engaged by the *Oper im Berg* festival to sing Pamina and First Lady in Mozart's *The Magic Flute*. She has also performed as a soloist in several concerts.

FAZIL SAY, born in 1970, first studied piano and composition in his home town of Ankara. At the age of 17 a scholarship enabled him to study with David Levine in Düsseldorf, and then he continued his training from 1992 to 1995 at the Berlin Conservatory. Winning the Young Concert Artists International Auditions in 1994 laid the foundation for a rapidly successful international career. Nowadays Fazil Say plays in the most renowned concert halls and with the world's leading orchestras, conductors and chamber music partners. His repertoire ranges from Bach, classical piano literature to contemporary music and jazz. Characteristic of Fazil Say's musical work is his double role as composer

and an internationally renowned pianist. His great interest in jazz and improvisation is a dominant aspect of his understanding of music; as a composer he repeatedly includes these elements in his works, many of which were commissioned by renowned cultural institutions. Fazil Say has received many awards, recorded several prize-winning CDs and he has frequently been invited to be artist in residence in major concert halls.

SIR ANDRÁS SCHIFF was born in Budapest, Hungary in 1953 and started to take piano lessons at the age of five from Elisabeth Vadász. Subsequently he continued his music studies at the Franz Liszt Academy with Professor Pál Kadosa, György Kurtág and Ferenc Rádó, and in London with George Malcolm. Recitals and special cycles, in particular the major keyboard works of J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann and Bartók form an important part of his concert activity. Since 2004 he has performed complete cycles of the 32 Beethoven Piano Sonatas in chronological order in over 20 cities; the cycle in the Zurich Tonhalle was recorded live. Sir András Schiff has worked with most of the major international orchestras and conductors, but nowadays he performs mainly as a conductor and soloist. In 1999 he created his own chamber orchestra, the Cappella Andrea Barca, made up of international soloists, chamber musicians and friends. In addition to working annually with this orchestra, he also works with the Chamber Orchestra of Europe. Since his early childhood he has enjoyed playing chamber music and from 1989 to 1998 he was artistic director of the internationally highly acclaimed *Musiktage Mondsee* chamber music festival near Salzburg. Sir András Schiff has been awarded numerous international prizes, including the Golden Mozart Medal of the International Mozarteum Foundation in 2012. In June 2014 he was given a knighthood for his services to music in Queen Elizabeth II's Birthday Honours List; one month later, in July 2014, he was awarded an honorary doctorate of music from the University of Leeds. In the spring of 2011 Sir András Schiff caused a stir because of his opposition to the alarming political development in Hungary and decided not to perform again in the country of his birth.

MIDORI SEILER grew up in Salzburg in a musical family; her Japanese mother and Bavarian father are both pianists. Nevertheless, she decided to learn to play the violin. She trained in Salzburg, Basle, London and Berlin. Her teachers included Helmut Zehetmair, the Japanese violinist David Takeno, the great Hungarian violinist Sándor Végh, as well as specialists for Early Music such as Thomas Hengelbrock and Stephan Mai,

who for many years was the leader of the Akademie für Alte Musik Berlin. In the year 2000 she herself became the leader of the Akademie für Alte Musik Berlin, a position she also holds with the orchestra Anima Eterna in Bruges. She has also been guest leader with the Orchestra of the Age of Enlightenment and with the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. She has undertaken extensive tours through Europe, South America, Asia and the USA with all these ensembles. She has also made an excellent name for herself on the international music scene as a soloist performing violin concertos by composers from Bach to Mendelssohn. Midori Seiler has made several award-winning recordings and she also devotes part of her time to teaching. From 2010 to 2013 she was professor of Baroque violin and viola at the Institute of Early Music at the Franz Liszt Academy of Music in Weimar and held master-classes throughout Europe. Since the commencement of the winter term 2014, she has taught Baroque violin and viola at the Mozarteum University in Salzburg.

Tenor **TOBY SPENCE** received his musical training at New College in Oxford and at the Guildhall School of Music and Drama. He is now one of the world's most renowned tenors and performs as a guest at the major international opera houses in a great variety of roles. Toby Spence has given concerts in many renowned concert halls with leading orchestras under great conductors. As a lied singer Toby Spence is much in demand. His broad ranging repertoire includes Baroque roles, Mozart and contemporary works. In the current season he can be heard singing Tamino in Mozart's *The Magic Flute* at the Metropolitan Opera New York and at the Royal Opera House Covent Garden, and also as Henry Morosus in *Die Schweigsame Frau* by Richard Strauss at the Bavarian State Opera in Munich.

IMITSUO UCHIDA one of the outstanding pianists of our time, is famous for her interpretations of Mozart, Schubert and Beethoven, but has also made the music of Berg, Schoenberg, Webern and Boulez accessible to a new generation of listeners. The elegant, highly musical artist achieves in her playing a unique balance between intellectual alertness and deep emotional expression, and through her search for truth and beauty she conveys intense, direct insights into the music she interprets. Born in Japan, educated in Vienna and resident in London for many decades now, Mitsuko Uchida has absorbed a variety of cultural influences which make her playing incomparably expressive. She is one of the most highly sought-after pianists worldwide both as a soloist and as a partner in chamber

music. In recent years she was artist in residence with the Cleveland Orchestra and pianist in residence with the Berlin Philharmonic with whom she performed the five Beethoven piano concertos conducted by Sir Simon Rattle. During the *Carte Blanche* series in the Concertgebouw Amsterdam she gave concerts with the Hagen Quartet, the Chamber Orchestra of Europe and the Concertgebouw Orchestra. She has made several award-winning recordings and has received several awards in recognition of her artistry; in 2009 she was made a Dame by Queen Elizabeth. Mitsuko Uchida is particularly committed to encouraging young talent and is a trustee of the Borletti-Buitoni Trust. She has been closely associated with the Mozart Week of the International Mozarteum Foundation for many years and will be presented with the Golden Mozart Medal during the Mozart Week 2015.

JURAJ VALČUHA studied composition and conducting in Bratislava, in St. Petersburg with Ilya Musin and in Paris. Following his debut in 2006 with the Orchestre National de France he was invited to conduct major European and American orchestras such as the Berlin Philharmonic, the Munich Philharmonic, the Leipzig Gewandhausorchester, the Staatskapelle Dresden, the Concertgebouw orchestra Amsterdam, the Philharmonia Orchestra, the Los Angeles and New York Philharmonic Orchestra and the Pittsburgh Symphony Orchestra. Since 2009 Juraj Valčuha has been principal conductor of the Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai Turin. Highlights of the 2014/15 season include engagements with the New York Philharmonic and the Los Angeles Philharmonic Orchestra, the Orchestre symphonique de Montréal, the Pittsburgh and San Francisco Symphony Orchestra, as well as his debut with the Vienna Symphony Orchestra and the Konzerthaus Orchestra Berlin. He will also conduct productions of Puccini's *Turandot* in Naples and Janáček's *Jenůfa* in Bologna.

Baritone **JOHANNES WEISSE**, born in 1980 in Norway, has in a very short space of time made a name for himself as one of the most interesting Scandinavian singers of his generation. After training at the Royal Danish Conservatory and at the Royal Opera Academy in Copenhagen he made his debut at the age of 23 in spring 2004 as Masetto in Mozart's *Don Giovanni* at the Norwegian National Opera House, and shortly afterwards at the Komische Oper Berlin. His repertoire ranges from Monteverdi to Mozart and Britten, and he performs in such renowned opera houses as the Staatsoper Unter den Linden, the Théâtre de La Monnaie, the Bilbao Opera, the Royal Danish Opera and at the

Edinburgh International Festival, the Innsbruck Festival of Early Music and at the Salzburg Festival. He is also much in demand as a concert soloist in oratorios, working together with major orchestras and conductors such as Fabio Biondi, Thomas Dausgaard, Laurence Equilbey, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Ingo Metzmacher, Marc Minkowski, Andris Nelsons and Kirill Petrenko. As a lied singer Johannes Weisser's recitals with pianist Leif Ove Andsnes have been highly acclaimed by audiences and critics alike. Future engagements include concert tours with René Jacobs for performances of Haydn's *Creation* and Bach's Mass in B minor, the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio*. He sings the title role in Mozart's *Don Giovanni* conducted by René Jacobs in Paris, Barcelona, Oviedo, Shanghai, Beijing and Hong Kong.

Austrian baritone **MARKUS WERBA** began his singing training at the age of sixteen and then studied at the Klagenfurt Conservatory and at the Vienna University of Music with Ralf Doring. Lessons with Robert Holl, Walter Berry and Gerhard Kahry, with whom he still works, rounded off his training. He has won several international competitions and within a short period has become renowned as one of the most interesting and versatile baritone singers on the international music scene. He sings in the world's major opera houses including La Scala Milan, the Royal Opera House Covent Garden, the Vienna State Opera, the Bavarian State Opera, the Théâtre du Châtelet, the Metropolitan Opera and at the Teatro Colón as well as at festivals in Baden-Baden, Tanglewood and Aspen. He made his debut in 2005 at the Salzburg Festival singing Papageno in Mozart's *The Magic Flute*; in summer 2014 he sang Roland in Schubert's *Fierrabras*. In his broad-ranging repertoire, extending from Mozart to Wagner and Verdi and including Braunfels and Britten as well as operetta roles by Lehár and Strauß, he has performed together with conductors such as Jeffrey Tate, Ivor Bolton, Riccardo Muti, Nikolaus Harnoncourt, Ivan Fischer and Daniele Gatti. Markus Werba is also much in demand as a concert soloist and lied singer and has performed in the Grand Théâtre de Genève, the Konzerthaus and Musikverein in Vienna and the Suntory Hall in Tokyo. Current and future projects include Papageno at the Metropolitan Opera, Covent Garden and at the Vienna State Opera, Count Almaviva at the Edinburgh Festival as well as concerts with the Philharmonia Orchestra and recitals in the Wigmore Hall and at the Schubertiade Schwarzenberg.

ENSEMBLES, ORCHESTRAS AND CHOIRS PERFORMING AT THE MOZART WEEK 2015

Gramophone Magazine nominated the **DORIC STRING QUARTET** that came together in 1998 at the Pro Corda National School for Young Chamber Music Players in the English county of Suffolk as "one of the best young string quartets". From 2002 its members took part in the *ProQuartet* professional training programme in Paris, and also studied with members of the Alban Berg, the Artemis, the Hagen and the La Salle quartets, as well as with György Kurtág. The ensemble continues to work together with Rainer Schmidt from the Hagen Quartet. The Doric String Quartet has won several prizes including first prize at the International Chamber Music Competition in Osaka in 2008, second prize at the International String Quartet Competition Paolo Borciani in Italy as well as the ensemble prize at the Mecklenburg-Vorpommern Festival. From 2006 to 2010 the quartet was represented by the Young Concert Artists Trust; now the quartet plays throughout the world in major concert halls and at renowned festivals and works together with artists such as Ian Bostridge, Mark Padmore, Piers Lane, Kathryn Stott, and the Florestan Trio. The recordings issued by the quartet have been highly acclaimed by audiences and critics alike and have received several awards.

The unparalleled career of the **HAGEN QUARTET** began in 1981. The early years were characterized by success in major international competitions and building up an expansive quartet repertoire from which the unmistakable profile of its members has evolved. Working together with outstanding musical personalities such as Nikolaus Harnoncourt and György Kurtág is just as important for the Hagen Quartet as performing together with artists such as Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman, Heinrich Schiff and Jörg Widmann. The quartet's concert repertoire and recordings consist of thoughtfully combined programmes ranging from works of the early Classical period – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert – to compositions by Kurtág, and comprise the entire history of music for string quartet. The Hagen Quartet fosters contacts with composers of its generation, either by performing existing works or by commissioning and giving the first performances of new works. For many young string quartets the Hagen Quartet is a role model as regards sound quality, stylistic diversity, homogeneous playing and intensive analysis of the works and composers of their genre. The members of the quartet are teachers and mentors at the Mozarteum University

in Salzburg and at the Basle Academy of Music, and they also pass on their great wealth of experience in international master-classes. Since the summer of 2013 the Hagen Quartet has played on instruments made by Antonio Stradivari, the famous 'Paganini' Quartet that has been made available to the members by the Nippon Music Foundation. Following the great success with the Beethoven cycle in 2013/2014, and the internationally celebrated 30th anniversary season, the current season is now devoted to Mozart. The Hagen Quartet will perform the ten great string quartets in concert halls in the world's major music centres.

Pianist **DIMITRI NAIDITCH**, born in 1963 in Kiev into a musical family, showed already as a child outstanding musical skills for which he is today highly acclaimed throughout the world. As a highly talented young musician he won several first prizes in piano competitions, including four first prizes at the Moscow Conservatory, and a series of international awards. Besides the classical piano repertoire he was also interested in jazz from an early age and performed his own compositions, which combine elements of jazz, classical music and folk music from the Ukraine, in festivals throughout Europe. In the early 1990s Naiditch moved to France where he was engaged as a concert pianist, chamber musician and professor at the conservatory in Lyons. As he continued to be captivated by jazz he founded the festival *Les Mélomanies d'Annonay* for classical music and jazz, so that he could evolve innovative projects and do further research on the co-existence of composition and improvisation. Besides performing, the composition of commissioned works and teaching in the form of master-classes at several conservatories and at Didier Lockwood's musical school take up a major part of his activity. From 2005 to 2010 Dimitri Naiditch created several shows with elements of Ukrainian folk music, jazz, contemporary classical music and drama which he successfully performed at jazz and folk music festivals as well as in renowned Parisian theatres. At present he is celebrating great success with jazz reinterpretations of great masters of the classics, such as Mozart, Bach and Tchaikovsky, which he performs at the invitation of Jean-François Zygel in the French television programme *La Boîte à Musique* and in concerts in the Théâtre du Châtelet in Paris. With his musician colleagues **GILLES NATUREL** (double bass) and **ARTHUR ALLARD** (drums) he will combine Mozart with jazz in the night-time concert.

Equestrian art is by its nature ephemeral and thus encourages people who practise this art to take an even greater interest in conveying it to others. This means

transmission to the horse, receiving what the horse conveys, passing on energy and desires to colleagues, and in turn conveying emotions to the audience. With the **ACADEMY OF EQUESTRIAN ARTS IN VERSAILLES**, created in 2003, Bartabas wanted to offer his very own solution to the issue of transmission. He wanted to create a school; a new kind of school, a kind of company-cum-school at the heart of which a 'community' spirit would develop, a school where horses would teach us how to work in harmony, fully respecting each other, a school in perpetual movement, without any pre-established rules, curricula or diplomas; a school where techniques and experience are acquired, and where one also learns to share in order to create together. Bartabas devised this Academy as a top-achievement school, capable of training artist-riders, but also as a place to develop, a place where beautiful people can blossom. He never considered the act of passing on as simply amounting to communicating the technique or expertise to others. Knowing how to ride a horse is not enough; so many other things come into play, such as technical abilities, advancement, permanent challenges, development of natural aptitudes. In order to do this the academy's great special feature is to give every rider an all-round education incorporating dance, stage fencing, voice training, traditional Japanese archery, as well as working with the horses. Learning all of these techniques has only one purpose: a better understanding of equestrian work by developing the rider's sensitivity. This school is also an ensemble. The riders are also responsible for its independent running and management. They do not undergo their training passively and have no expectations as regards experience. They know that education is not something that can be taken for granted but has to be earned. For his part, Bartabas tries to pass on a certain philosophy, energy and state of mind, and he believes that a great master is one who knows when to take a step backwards. The guiding philosophy of the academy is that human beings and horses can gain much by mutual understanding.

ACCENTUS, founded by its current conductor and artistic director Laurence Equilbey, is dedicated to the performance of the major a cappella works as well as to contemporary repertoire. Recently nominated by *Gramophone Magazine* as one of the top ten choirs in the world, accentus is an ensemble of 32 professional singers performing at the highest artistic level throughout the world. The choir appears at leading French and international festivals and regularly works together with renowned conductors (Pierre Boulez, Andris Nelsons, Eric Ericson, Christoph Eschenbach) and orchestras

(Orchestre de Paris, Ensemble intercontemporain, Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie, Concerto Köln, Akademie für alte Musik Berlin, Insula orchestra, etc.). It has participated in a variety of operatic productions ranging from world premieres to standard repertoire with great success. Accentus enjoys an important residence at the Opéra de Rouen Haute-Normandie where it regularly performs in concerts as well as in opera productions. The ensemble is also privileged to be a partner with the *Philharmonie de Paris* (performing Haydn's *Creation* and Dvořák's *Stabat Mater*). Since 2009, accentus has had an ongoing collaboration with the Orchestre de chambre de Paris and has also established a close relationship with talented conductor Christophe Grapponi. Accentus was voted ensemble of the Year in the *Victoires de la Musique Classique*. Accentus receives a grant from the Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, the Ministry of Culture and Communication, is subsidised by the city of Paris and the Île-de-France region, and also receives support from Concerts and cultural activities in the region receive the support of the Conseil Général des Hauts-de-Seine. The Cercle des mécènes d'accentus specifically supports the ensemble's artistic development.

Bernhard Paumgartner founded the Camerata Academica of the Mozarteum in 1951. From 1978 to 1997 Sándor Végh moulded the ensemble into a chamber orchestra of world renown, now known as the **CAMERATA SALZBURG**. Sir Roger Norrington, now honorary conductor, was principal conductor until the season 2005/06, continuing the successful work. He handed over the position to the long-standing principal guest artist Leonidas Kavakos from Greece who then became principal conductor from 2007 to 2009. Since the beginning of the 2011/2012 season Louis Langrée has been the ensemble's principal conductor. The repertoire of the Camerata Salzburg encompasses music from the Baroque to the Viennese Classical period and includes contemporary compositions. The ensemble has performed regularly at the Mozart Week for many years now, at the Salzburg Festival, in the Konzerthaus in Vienna and undertakes frequent concert tours in Austria and abroad. The Camerata Salzburg was awarded the European Cultural Prize in 1999.

The **CAPPELLA ANDREA BARCA** was founded by András Schiff for the complete performance of Mozart's piano concertos during the Mozart Week festivals from 1999 to 2005. The name of the orchestra goes back to Andrea Barca, a fictitious "composer from Tuscany and

passionate performer of Mozart's piano music" (András Schiff). The musicians in the Cappella Andrea Barca are all excellent soloists and chamber musicians, are not committed to any other permanent orchestra and come together for the various projects in differing constellations. The Cappella Andrea Barca has meanwhile secured a firm position on the international music scene.

The **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)** was founded in 1981 by a group of young musicians who had met in the European Union Youth Orchestra so as to make music at the highest possible professional level. Nowadays the COE is regarded as one of the best chamber orchestras in the world. Eighteen of the original founding members still belong to the core ensemble comprising 57 players, who also follow parallel careers as professors or as soloists, section leaders or leaders in other orchestras and ensembles. Their rich and varied cultural background and the enthusiasm of making music together is still evident after more than thirty years of the orchestra's existence, and characterises its performances and award-winning recordings. The orchestra performs in major concert halls throughout the world and at the most renowned festivals. From the beginning the orchestra worked together with the world's leading conductors and soloists. In the early years Claudio Abbado was an especially important mentor; for many years Nikolaus Harnoncourt has made a significant impact on the orchestra's sound. The orchestra is also active in music education programmes and in 2009 founded its own academy in order to give talented graduates scholarships and the possibility to work with members of the Chamber Orchestra of Europe. The orchestra is supported by the Gatsby Charitable Foundation and the Underwood Trust.

For many years now the chamber orchestra **IL GIARDINO ARMONICO** has been one of the most interesting ensembles committed to historic performance practice. Founded in Milan in 1985 by graduates of various music academies, the ensemble of up to 35 musicians focuses on music from the 17th and 18th centuries. Depending on the repertoire they play on period instruments directed by Giovanni Antonini, who himself plays the recorder. The ensemble performs as a concert and opera orchestra in the world's major centres of music and performs regularly with renowned artists such as Christophe Coin, Giuliano Carmignola, Bernarda Fink, Katia and Marielle Labèque, Viktoria Mullova and Giovanni Sollima. Il Giardino Armonico enjoys a special artistic relationship with Cecilia Bartoli with whom

they have recorded several award-winning CDs and undertaken extensive tours. Future projects include a recording and tour with soprano Julia Lezhneva, projects with Sol Gabetta, Anna Prohaska and Isabelle Faust as well as performances of Bach's and Vivaldi's *Magnificat* with the Bavarian Radio Chorus. Moreover, with support from the Haydn Foundation in Basle, Il Giardino Armonico is working on a twenty-year long project to perform and record all of Joseph Haydn's symphonies.

The **INSULA ORCHESTRA**, recruited from the young generation of well trained and experienced section leaders, was founded in 2012 by Laurence Equilbey and the Conseil Général des Hauts-de-Seine, and today enjoys an excellent reputation going well beyond the borders of France. The orchestra's core repertoire comprises music from the Classical and Romantic periods, whereby the music of Mozart, Schubert and Weber forms the natural focus in both the symphonic repertoire as well as in programmes with choirs and soloists. The orchestra plays on historic instruments which are nevertheless attuned to the acoustic conditions of present-day large concert halls. The orchestra opened its first season in the autumn of 2012 with Mozart's Mass in C minor in which the accentus chamber choir also participated. Highlights of the past season include Gluck's *Orfeo ed Euridice* with the countertenor Franco Fagioli, participation in two 'flash mob' arts events with the *Compagnie 14:20*, a group of magicians and the star ballerinas Marie-Agnès Gillot and Alice Renavand, as well as a performance of Mozart's *Requiem* in the Salle Pleyel in Paris with soprano Sandrine Piau. In the current season the performance at the Mozart week in Salzburg marks the orchestra's first engagement outside France. The Insula orchestra's first recording, Mozart's *Requiem*, was released in September 2014 on the *naïve* label. The Insula orchestra receives support from the Conseil Général des Hauts-de-Seine and is domiciled at Carré Belle-Feuille in Boulogne-Billancourt. Mécénat Musical Société Générale is the principal patron of the Insula orchestra.

The orchestra **LYCEUM MOZARTIANO DE LA HABANA** is affiliated to the Havanna University of the Arts and Music (ISA Instituto Superior de Arte) and is one of its central international projects. The Lyceum Mozartiano was founded at the instigation of Johannes Honsig-Erlenburg, president of the Salzburg Mozarteum Foundation, with the aim of establishing an orchestra for young Cubans in Havanna. The director of the Lyceum Mozartiano, Ulises Hernández, directs the project together with the Mozarteum Foundation and the office

of the city historian of Havanna, Eusebio Leal Spengler. The "Cuba Project" is supported by the European Union so as to establish European classical music (especially Mozart) better in Cuba. The Lyceum Mozartiano brings together students from the ISA, the Escuela Nacional de Música and the Amadeo Roldán Conservatory, with the aim of creating an orchestra made up of several generations and students. From the beginning José Antonio Méndez Padrón, as conductor, has been responsible for coordinating the project. The first concert of the Lyceum Mozartiano de La Habana took place on 27 January 2009 in the Oratorio San Felipe Neri in Havanna, since when the orchestra has established itself in musical life in Cuba for the quality of its interpretations, and concerts are constantly well reviewed and receive great acclaim from audiences. Thanks to the patronage of the Salzburg Mozarteum Foundation, renowned conductors and artists have worked together with the Lyceum Mozartiano de La Habana, such as Renaud Capuçon, Gérard Caussé, Thomas Hengelbrock, Ronald Zollman, Walter Reiter and Jorge Rotter. The orchestra focuses on works by Wolfgang Amadé Mozart as well as Cuban composers and other European works from Baroque to contemporary music. Recently the first CD-DVD containing music by Argeliers León was issued, the winner of the special prize of CUBADISCO 2010; in 2014 a second recording of music by Julián Orbón, winner of the concert music prize of CUBADISCO was produced. On both recordings the orchestra was conducted by its principal conductor José Antonio Méndez Padrón.

The MOZART KINDERORCHESTER (Mozart Children's Orchestra) gave its first public performance during the Mozart Week in 2013. It is a new project of the Salzburg Mozarteum Foundation, in cooperation with music schools from the surrounding region in Austria and in Germany for children aged between seven and twelve years. The Mozart Children's Orchestra is an ensemble for the young and the very young. It is well known that experience in playing in an orchestra cannot begin early enough and that even very young musicians are capable of fulfilling the technical and musical requirements of works by Mozart or other composers and can convey to audiences their joy in playing. The Mozart Children's Orchestra is intended to motivate young musicians and to encourage them to make music. Mozart's music and world of ideas is particularly suitable for such a project which is being undertaken in cooperation with the Musikum Salzburg, *prima la musica Salzburg*, the City Music School in Bad Reichenhall, the music schools in Berchtesgadener Land, Freilassing, Teisendorf, Grassau, Traunstein, the Salzbur-

ger Blasmusikverband and the Leopold Mozart Institute of the Salzburg Mozarteum University. The director and conductor of the Mozart Children's Orchestra is Christoph Konec with whom the orchestra performed during the *Ouverture spirituelle* at the Salzburg Festival in summer 2014.

The MOZARTEUM UNIVERSITY SYMPHONY ORCHESTRA consists of students from the Mozarteum University who, while they are still studying, have the opportunity to acquire important experience in playing in an orchestra. It has become a tradition for the orchestra to perform one concert during the Mozart Week. Renowned conductors such as Bernhard Paumgärtner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis Russell Davies, Peter Schneider and Gerd Albrecht generated decisive momentum for the artistic development of the orchestra. The orchestra has performed during the Salzburg Kulturtage, at the Salzburg Festival, in the Konzerthaus in Vienna as well as in various European music venues. Since October 2013 Hans Graf has been the orchestra's principal conductor and he is also head of the department of conductor training at the Mozarteum University.

The ensemble LES MUSICIENS DU LOUVRE GRENOBLE was founded in 1982 by Marc Minkowski and within a short time became one of the most important European ensembles committed to historic performance practice. In the 30 years of its existence the orchestra has made a name for itself in particular for its interpretation of works by Handel, Purcell and Rameau as well as music by Haydn, Mozart and more recently by Bach and Schubert. It is also well known for playing nineteenth-century French music: Berlioz (*Les Nuits d'été, Harold en Italie*), Bizet (*L'Arlésienne*), Massenet (*Cendrillon*) etc. Its recent operatic successes include *Alceste* (Opéra Garnier, Paris) and *Orfeo ed Euridice* by Gluck (Salzburg; MC2: Grenoble), a Mozart Gala for the thirtieth anniversary of the orchestra, *Les contes d'Hoffmann* by Offenbach (Salle Pleyel, Paris), *The Flying Dutchman* by Wagner (Versailles Opéra; MC2: Grenoble; Vienna Konzerthaus; Palau Musica, Barcelona) and Mozart's *Lucio Silla* (Mozart Week 2013, Salzburg Festival and the Musikfest Bremen where the orchestra has performed regularly since 1995). To celebrate the Rameau anniversary, the 2014-2015 season started with a concert version of *Les Boréades* in Grenoble, Versailles and in Krakow. The orchestra will give a French Opera Gala for the opening of the Paris Philharmonic Hall before performing Mozart's *Le nozze di Figaro* in Vienna. In May, for the first time, the orchestra will give a concert of works by Mozart

and Haydn with a guest conductor, Teodor Currentzis (MC2: Grenoble). This is followed by the revival of Gluck's *Alceste* (Gluck) at the Opéra Garnier in Paris. Since 1996 the ensemble has been based in Grenoble where it organises an annual concert cycle. Les Musiciens du Louvre Grenoble have been regular guests of the Salzburg Mozart Week since 2007. They are sponsored by the city of Grenoble, by the Conseil Général de l'Isère, by the Région Rhône-Alpes and by the French Ministry of Culture and Communication (DRAC Rhône-Alpes).

From its founding in 1983 the SALZBURG BACH CHOIR under its first principal conductor Howard Arman became a highly sought-after vocal ensemble and has since become firmly established in the music life of Salzburg and is much in demand on the international scene. Conductors such as Sir Roger Norrington and Ivor Bolton and renowned orchestras such as the Mozarteum Orchestra and the Camerata Salzburg enjoy working together with the choir which both in its formation as well as in its overall sound is characterized by great flexibility. The choir performs the great Baroque and Classical oratorios as well as vocal music of the Renaissance, compositions from the romantic period, music in *a cappella* formations and 21st-century commissioned works. The Salzburg Bach Choir performs regularly at the Mozart Week, the Salzburg Festival and in concerts organized by the Salzburg Bach Society, and has undertaken tours to Germany, France, Italy, Greece, Romania, the Netherlands, Spain and Turkey. ALOIS GLASSNER, experienced choir conductor and professor at the Vienna University of Music, has been director of the Salzburg Bach Choir since 2003.

The roots of the SALZBURG MOZARTEUM ORCHESTRA go back to the Cathedral Music Association and Mozarteum that was founded in Salzburg in 1841. Ivor Bolton has been the orchestra's principal conductor since 2004 and remains in this position until the end of the 2015/16 season. The Mozarteum Orchestra also performs frequently with guest conductors such as Marc Minkowski, Sir Trevor Pinnock and Ton Koopman and with world renowned soloists. Mozart and music of the Viennese Classical period are at the centre of the varied work of the Mozarteum Orchestra even though the repertoire extends far beyond this and the stylistic range is very broad. The Mozarteum Orchestra is one of the main pillars of the Mozart Week, and at the Salzburg Festival annually plays for opera performances and for the traditional Mozart Matinees under eminent conductors and with distinguished

soloists. Besides undertaking many tours the Mozarteum Orchestra plays for music-theatre performances at the Salzburg Landestheater, and has concert series in the Mozarteum and the Grosses Festspielhaus. In addition, the Mozarteum Orchestra has always had a strong commitment to contemporary music, and orchestra members have formed several chamber music ensembles.

The *Superar* Association, formerly known as *Vorlaut*, was founded by the Konzerthaus in Vienna, the Vienna Boys Choir and charity care group Caritas of the archdiocese of Vienna as a central European music project similar to the *El Sistema* project in Venezuela. The choir *SUPERAR*, directed by STEFAN FOIDL is part of the non-profit making association. For the concert in the Mozart Week together with the Mozart Children's Orchestra the choir is made up of children from various schools in Vienna.

The VIENNA PHILHARMONIC ORCHESTRA was founded in 1842 and is based in the Musikverein in Vienna. Besides playing in the Vienna State Opera and performing concerts, the orchestra is traditionally the main resident orchestra of the Salzburg Festival, and since 1956 has had a close association with the Mozart Week. The Vienna Philharmonic abandoned the system of having a permanent principal conductor in 1933 and nowadays works with the world's most renowned conductors and soloists. The orchestra is known throughout the world because of its extensive concert tours and recordings.

CAMERATA SALZBURG

Disposition #13

Disposition #27

Violinen
 Gregoy Ahss**
 Michaela Girardi*
 Stephanie Baubin
 Alexandra Käufl
 Yoshiko Hagiwara
 Silvia Schweinberger
 Dagny Wenk-Wolff
 György Acs
 Herman Jussel
 Werner Neugebauer
 Annelie Gahl
 Izso Bajusz
 Anna Maria Malm

Viola
 Iris Juda*
 Wolfram Tröndle
 Danka Nikolic
 Agnes Répászky
 Claudia Hofert
Violoncello
 Stefano Guarino*
 Dana Micicoi
 Claudia Hödl
 Jeremy Findlay
Kontrabass
 Josef Radauer*
 Christian Junger
 Anna Gruchmann

Flöte
 Wally Hase
 Sonja Korak
Oboe
 Matthias Bäcker
 Elisabeth Grümmer
Fagott
 Frank Forst
 Christoph Hipper

Horn
 Johannes Hinterholzer
 Josef Sterlinger
Trompete
 Kurt Körner
 Wolfgang Gaisböck
Pauke
 Christopher Miglioranza

Violinen
 Gregory Ahss**
 Michaela Girardi*
 Stephanie Baubin
 Alexandra Käufl
 Yoshiko Hagiwara
 Silvia Schweinberger
 Dagny Wenk-Wolff
 György Acs
 Herman Jussel
 Werner Neugebauer
 Risa Schuchter
 Izso Bajusz
 Anna Maria Malm

Viola
 Firmian Lermer*
 Wolfram Tröndle
 Danka Nikolic
 Agnes Répászky
 Jutas Javorka
Violoncello
 Georgia Casati*
 Dana Micicoi
 Claudia Hödl
 Jeremy Findlay
Kontrabass
 Josef Radauer*
 Christian Junger
 Burgi Pichler

Flöte
 Wally Hase
 Sonja Korak
Oboe
 Nick Deutsch
 Reinhold Malzer
 Hanami Sakurai
 (Englischhorn)
Klarinette
 Wolfgang Klinser
 Monika Wisthaler
Fagott
 Marco Lugaresi
 Christoph Hipper

Horn
 Johannes Hinterholzer
 Josef Sterlinger
Trompete
 Kurt Körner
 Wolfgang Gaisböck
Posaune
 Dusan Kranje
Pauke
 Rizumu Sugishita
Schlagzeug
 Johannes Eder
Harfe
 Anna Verkholtseva
Klavier
 Per Rundberg

** Konzertmeister
 * Stimmführer

CAPPELLA ANDREA BARCA

1. Violine
 Erich Höbarth**
 Kathrin Rabus
 Yuuko Shiokawa
 Armin Brunner
 Georg Egger
 Ottavia Egger-Kostner
 Jiří Panocha
 Erika Tóth
2. Violine
 Kjell A. Jørgensen*
 Andrea Bischof
 Stefano Mollo
 Anita Mitterer
 Albor Rosenfeld
 Karin-Regina Florey
 Pavel Zejfart
 Eva Szabó

Viola
 Hariolf Schlichtig*
 Jean Stulem
 Louise Williams
 Alexander Besa
 Miroslav Sehnoutka
 Annette Isserlis
Violoncello
 Christoph Richter*
 Xenia Jankovic
 Rudolf Gleissner
 Heidi Litschauer
 Jaroslav Kulhan
Kontrabass
 Christian Sutter*
 Brita Bürgschwendtner

Flöte
 Wolfgang Breinschmid
Oboe
 Louise Pellerin
 Laura Urbina
Klarinette
 Riccardo Crocilla
 Toshiko Sakakibara
Fagott
 Stefan Schweigert
 Claudio Alberti

Horn
 Marie-Luise Neunecker
 Georg Sonnleitner

Trompete
 Neil Brough
 Simon Gabriel

Pauke
 Stefan Gawlick

** Konzertmeister
 * Stimmführer

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

Violinen
 Lorenza Borrani
 Lucy Gould
 Maria Bader-Kubizek
 Fiona Brett
 Christian Eisenberger
 Lily Francis
 Benjamin Gilmore
 Iris Juda
 Sylwia Konopka
 Stefano Mollo
 Peter Olofsson
 Joseph Rappaport
 Håkan Rudner
 Aki Sauliere
 Henriette Scheytt
 Martin Walch

Viola
 Pascal Siffert
 Simone Jndl
 Claudia Hofert
 Dorle Sommer
 Riikka Repo
Violoncello
 Richard Lester
 Henrik Brendstrup
 Will Conway
 Kate Gould
Kontrabass
 Enno Senft
 Håkan Ehren

Flöte
 Clara Andrade
 Josine Buter
Oboe
 Kai Frömbgen
 Rachel Frost
Klarinette
 Robert Plane
 Marie Lloyd
Fagott
 Bence Bogányi
 Christopher Gunia
Horn
 Stephen Stirling
 Beth Randell

Trompete
 Nicholas Thompson
 Julian Poore
Posaune
 Håkan Björkman
Pauke
 John Chimes
Schlagzeug
 Jeremy Cornes
 David Jackson
Klavier
 Catherine Edwards

IL GIARDINO ARMONICO

1. Violine
 Stefano Barneschi*
 Fabrizio Haim Cipriani
 Judith Huber
 Ayako Matsunaga
 Liana Mosca

2. Violine
 Marco Bianchi*
 Francesco Colletti
 Carlo Lazzaroni
 Hedwig Raffeiner
 Maria Cristina Vasi

Viola
 Renato Burchese*
 Carlo De Martini
 Chiara Zanisi

Violoncello
 Marcello Scandelli*
 Elena Russo

Flöte
 Marco Brolli*
 Giovanni Antonini

Oboe
 Andreas Helm*
 Josep Domenech

Fagott
 Alberto Guerra

Horn
 Javier Bonet*
 Edward Deskur

* Stimmführer

INSULA ORCHESTRA

1. Violine
 Stéphanie Paulet**
 Aude Caulé
 Roldan Bernabé
 Maximilienne
 Caravassillis
 David Chivers
 Ilaria Cusano
 Martin Reimann
 Byron Wallis

2. Violine
 Bénédicte Pernet
 Catherine Ambach
 Adrien Carré
 Carlotta Conrado
 François Costa
 Pascal Hotellier
 Enrico Tedde

Viola
 Brigitte Clément
 Dahlia Adamopoulos
 Daria Fadeeva
 LiKa Laloum
 Jullien Lo Pinto
 Luigi Moccia

Violoncello
 Marco Frezzato
 Nils de Dinechin
 Claire Gratton
 Julien Hainsworth

Kontrabass
 Axel Bouchaux
 Marion Mallevaes
 Charlotte Testu

Flöte
 Mathias von Brenndorff
 Giulia Barbini

Oboe
 Benoît Laurent
 Stefaan Verdegem

Trompete
 Serge Tizac
 Jean-Baptiste Lapierre

Posaune
 Fabrice Millischer
 Fabien Cyprien
 Pierre Campenon

Pauke
 Koen Plaetinck

Cembalo
 Sébastien d'Hérim

LYCEUM MOZARTIANO DE LA HABANA

1. Violine
 Braulio Labañino
 Machuca**
 Anabel Estévez Acosta
 Amelia Febles Diaz
 Lillian Marta Llanes
 González
 Malín Hau Abón
 Yanet Campbell Secades
 Javier Cantillo

Viola
 Anolan Gonzales
 Morejón*
 Gretchen Labrada
 Izquierdo
 Osvaldo Antonio
 Enríquez Castro
 Maria Teresa Lussón
 Santos

Flöte
 Karla López Mena
 Kirenia Domínguez Lago

Oboe
 Frank Ernesto Fernández
 Claudia Toledo Leyva

Fagott
 Abraham Castillo
 Yoan Otaño

Horn
 Susana Venereo
 Debbie Vélez

2. Violine
 Jenny Peña Campo*
 Camila Martel Pérez
 Jenifer Redondas
 Claudia Quintana Coro
 Laura Valdés Torrado
 Lisy Mary López
 Rodríguez
 Lisbet Sevilla Brizuela

Violoncello
 Maylin Sevilla Brizuela*
 Annette Antúnez Guevara
 Denise Hernández
 Raveiro
 Roberto Mario de la Masa

Kontrabass
 Indira Ramos Matalón*
 Gabriela Couret González

** Konzertmeister
 * Stimmführer

** Konzertmeisterin

ACCENTUS
 MARC KOROVITCH CHORLEITER, ÉLOÏSE KOHN KORREPETITORIN

Sopran
 Sophie Boyer
 Émilie Brégeon
 Marie Rouillon
 Laurence Favier Durand
 Kristina Vahrenkamp
 Zulma Ramirez
 Anne-Marie Jacquin
 Céline Boucard
 Charlotte Plasse

Alt
 Thi-Lien Truong
 Ambroisine Bré
 Émilie Nicot
 Florence Recanzone
 Hélène Moulin
 Benjamin Clée
 Arnaud Raffarin

Tenor
 Mathieu Montagne
 Samuel Rouffy
 Matthieu Chapuis
 Mathys Lagier
 Thomas Barnier
 David Lefort
 Lisandro Nesis
 Jean-François Chiama

Bass
 Nicolas Rouault
 Laurent Slaars
 Thomas Rouillon
 Pierre Jeannot
 Cyrille Gautreau
 Jean-Christophe Jacques
 Matthieu Heim

MOZART KINDERORCHESTER

Betreuer der Stimmgruppen	Violinen	Viola	Flöte	Konzertmeister	Viola	Flöte	Horn
	Julie Baumeister	Johanna Hummel	Julia Klampfer	Markus Tomasi	Milan Radić	Ingрид Hasse	Zoltán Mácsai
Violine	Julia Berger	Julia Kovac	Julia Popp	Frank Stadler	Nobuya Kato	Bernhard Krabatsch	Samuele Bertocci
Brigitte Steinschaden	Nina Berger	Anna Lantzberg	Anja Schrofner	Marianne Riehle*	Rupert Birsak	Moritz Plasse	Werner Binder
Hildegard Ruf	Stella Brandl	Theresa Popp		Monika Kammerlander	Roman Paluch	Raimund Weichenberger	Markus Hauser
Viola	Elena Burger	Pauline Schulz	Oboe		Toshie Sugibayashi		
Herbert Lindsberger	Klara Brunnhofer		Nina Deisl		Herbert Lindsberger	Oboe	Trompete
	Mattea Delfs	Violoncello	Elena Fleischmann		Eva Sollak-Rauscher	Isabella Unterer	Wolfgang Navratil-Gerl
	Laetitia Fiedler	Carl-Nityananda Allesch			Götz Schleifer	Sasha Calin	Johannes Moritz
Viola/Violine	Katja Fox	Agnes Brunnhofer	Klarinette		Barnaba Poprawski	Federica Longo	Gottfried Menth
Elmar Oberhammer	Cosima Fritsch	Linus Eibensteiner	Lara Sophie Holztrattner			Reinhold Malzer	Markus Pronebner
	Juliana Maria Gappmayer	Jeremias Junger	Felix Müller	1. Violine			
	Andrea Gratz	Daiki Kato		Johannes Bilo			
Violoncello	Amanda Isenberg	Katharina Lang	Fagott	Paulius Sondeckis			
Astrid Mielke-Sulz	Erin Kim	Veronika Löberbauer	Clara Sophie	Lauro Comploj			
Kontrabass, Fagott, Cembalo/Orgel	Melanie Klampfer	Hannah Theresia	Hinterholzer	Andreas Steinbauer			
Erich Hohenberger	Sophia Längauer	Niederdorfer	Magdalena Trauner	Elizabeth Wilcox			
	Jan Liu	David Reiffinger	Horn	Enikö Domonkos			
	Sophie Monticello	Nora Steiner	Simon Alexander Nagl	Leonidas Binderis			
	Julia Ospa	Flora Yasmin Elisabeth	Alexander Ripper	Sophie-Belle Hébette			
Flöte, Oboe, Klarinette	Lilian Pavlak	Zaic	Trompete	Michael Kaupp			
Petra Rainer	Lucia Pscheidl		Raphael Bachmann	Scott Stiles			
Horn	Anna Rauchmann		Eva Brockhaus	Irene Castiblanco			
Andreas Stopfner	Hannah Elisabeth		Antonia Hadulla	Briceño*			
	Schablas		Carolina Holosch	Matthias Müller-Zhang			
Trompete	Leonie Schulz		Nikolaus Proschingen	Mona Haberkern			
Horst Hofer	Julia Schuster		Pauke	2. Violine			
	Kathrin Sollereder		Jakob Schett	Carsten Neumann			
	Luan Tafilaj		Cembalo/Orgel	Gesa Harms*			
	Tobias Welz		Philip Huber	Daniela Beer			
	Sina Sophie Victoria Zaic			Mona Pöppé*			

Flöte	Julia Klampfer	Konzertmeister	Markus Tomasi	Viola	Milan Radić	Flöte	Zoltán Mácsai
	Julia Popp	Frank Stadler	Frank Stadler	Flöte	Nobuya Kato	Ingрид Hasse	Samuele Bertocci
	Anja Schrofner	Marianne Riehle*	Marianne Riehle*	Flöte	Rupert Birsak	Bernhard Krabatsch	Werner Binder
		Monika Kammerlander	Monika Kammerlander	Flöte	Roman Paluch	Moritz Plasse	Markus Hauser
Oboe	Nina Deisl	1. Violine	Toshie Sugibayashi	Flöte	Toshie Sugibayashi	Horn	Raimund Weichenberger
	Elena Fleischmann	Johannes Bilo	Herbert Lindsberger	Flöte	Herbert Lindsberger	Zoltán Mácsai	Samuele Bertocci
Klarinette		Paulius Sondeckis	Eva Sollak-Rauscher	Flöte	Eva Sollak-Rauscher	Horn	Werner Binder
		Lauro Comploj	Götz Schleifer	Flöte	Götz Schleifer	Horn	Markus Hauser
		Andreas Steinbauer	Barnaba Poprawski	Flöte	Barnaba Poprawski	Horn	Raimund Weichenberger
		Elizabeth Wilcox		Flöte		Horn	
		Enikö Domonkos		Flöte		Horn	
		Leonidas Binderis		Flöte		Horn	
		Sophie-Belle Hébette		Flöte		Horn	
		Michael Kaupp		Flöte		Horn	
		Scott Stiles		Flöte		Horn	
		Irene Castiblanco		Flöte		Horn	
		Briceño*		Flöte		Horn	
		Matthias Müller-Zhang		Flöte		Horn	
		Mona Haberkern		Flöte		Horn	
Trompete		2. Violine		Flöte		Horn	
		Carsten Neumann		Flöte		Horn	
		Gesa Harms*		Flöte		Horn	
		Daniela Beer		Flöte		Horn	
		Mona Pöppé*		Flöte		Horn	
		Johannes Krall		Flöte		Horn	
		Martin Hebr		Flöte		Horn	
		Rudolf Hollinetz		Flöte		Horn	
		Elzbieta Pokora		Flöte		Horn	
		Claudia Kugi-Krabatsch		Flöte		Horn	
		Ferenc Keskeny		Flöte		Horn	
		Irina Rusu		Flöte		Horn	

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

* Karenz



Die Leica Camera AG und Audi sind die
offiziellen Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg



LES MUSICIENS DU LOUVRE GRENOBLE

Disposition #01 / #10 / #26 Davide penitente

Disposition #16

1. Violine	Caroline Lambelé	Kontrabass	Fagott
Thibault Noally	NN	Christian Staude	Marije Van der Ende
Alexandrine Caravassilis	Karel Ingelaere	Clotilde Guyon	Karl Nieler
Mario Konaka	Simon Dariel	Martin Hinterholzer*	(auch Kontrafagott)
Bérénice Lavigne		Gautier Blondel	
Maïté Louis			
Maria Papuzinska-Uss	David Glidden	Flöte	Horn
Laurent Lagresle	Herbert Lindsberger*	Florian Cousin	Alessandro Denabian
NN	Marco Massera		Hermann Ebner
Geneviève Staley-Bois	Milan Radić*	Oboe	
Martin Hebr*	Joël Oechslin	Claire Sirjacobs	Trompete
Heide Sibley	NN	Sasha Calin	Fruzsi Hara
NN	Cécile Brossard		François Petitlaurent
	Nadine Davin	Klarinette	Posaune
2. Violine		Francesco Spendolini	Yvelise Girard
Nicolas Mazzoleni	Violoncello	Isaac Rodriguez	Nicolas Grassart
Pablo Gutierrez-Ruiz	Frédéric Baldassare	Ana Melo	Guy Genestier
Lauro Comploj*	Federico Toffano	François Miquel	
Rebecca Aeschbach	Marcus Pouget*		Pauke
Michael Kaupp*	Elisa Joglar		David Dewaste
Alexandra Delcroix-Vulcan	Pascal Gessi		
	Aude Vanackère		

1. Violine	Violin	Flöte	Horn
Thibault Noally	David Glidden	Florian Cousin	Alessandro Denabian
Heide Sibley	Herbert Lindsberger*	Jean Brégnac	Annouck Eudeline
Bérénice Lavigne	Marco Massera	Giulia Barbini	Hermann Ebner
Mario Konaka	NN		Camille Lebrequier
Laurent Lagresle	Joël Oechslin	Oboe	
Maïté Louis	Milan Radić*	Claire Sirjacobs	Trompete
Maria Papuzinska-Uss	Nadine Davin	Anne Chamussy	Fruzsi Hara
Alexandrine Caravassilis		Stéphane Morvan	François Petitlaurent
Geneviève Staley-Bois			Posaune
NN			Yvelise Girard
NN			Nicolas Grassart
2. Violine			Guy Genestier
Nicolas Mazzoleni	Violoncello	Klarinette	
Rebecca Aeschbach	Frédéric Baldassare	Francesco Spendolini	
Alexandra Delcroix-Vulcan	Federico Toffano	Isaac Rodriguez	
	Marcus Pouget*	Ana Melo	
Pablo Gutierrez-Ruiz			Pauke
Karel Ingelaere		Marije Van der Ende	David Dewaste
Caroline Lambelé		Tomasz Wesolowski	
NN		Karl Nieler	
Martin Hebr*			
Simon Dariel			

* Musiker des Mozarteum-orchesters Salzburg

SALZBURGER BACHCHOR

CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

Disposition #01 / #10 / #26 Davide penitente

Disposition #04 Alfonso und Estrella

Sopran	Alt	Tenor	Bass
Anna-Katharina Böhme	Neelam Brader	Stefan Adamski	Gunther Boennecken
Chiara Borlenghi	Sanja Brankovic	Dietmar Eder	Hans Breinbauer
Charli Brooks	Shalise Brunner	Gerhard Erlebach	Gregor Faistauer
Eva Gfrerer	Michaela Diermeier	Domen Fajfar	Johannes Feigl
Elisabeth Hillinger	Martha Erlebach	Christian Geroldinger	Johannes Forster
Karin Hochradl	Anna Gassler	Rodrigo Hernandez	Florian Gross
Josefine Jindra	Petra Hinterholzer	Alexander Hüttner	Helmut Hörtenhuber
Maria-Vigdis	Ina Leisinger	Andriy Kovalvoy	Paul Kolb
Kjartansdóttir	Ulrike-Charlotte Martin	Rudolf Kranawitter	Johannes Langwieder
Waltraud Nagl	Agnes Mitterlechner-Wimmer	Jakob Pejcic	Grantley McDonald
Eliana Piedrahita	Andrea Petzel	Santiago Sanchez	Jakob Puchmayr
Marcia Sacha	Susanne Rindberger	Konstantin Schmidbauer	Benjamin Sattlecker
Mayumi Sawada	Andrea Seemayer	Stefan Sommergruber	Thomas Schneider
Astrid Schneider	Felicitas Speer	Bernhard Teuffl	Alexander Steinbacher
Yvette Staelin	Barbara Tschugmell		Tobias Widhalm
Waltraud Steger	Cornelia Walter-Nußberger		
Monika Tatra			
Elise van Es			
Cornelia Walter-Nußberger			

Sopran	Alt	Tenor	Bass
Anna-Katharina Böhme	Sophie Allen	Stefan Adamski	Johannes Feigl
Chiara Borlenghi	Almut Benfer-Breisacher	Dietmar Eder	Johannes Forster
Christina Dürnberger	Neelam Brader	Gerhard Erlebach	Günther Friedrich
Eva Gfrerer	Sanja Brankovic	Doman Fajfar	Florian Gross
Josefine Jindra	Shalise Brunner	Rodrigo Hernandez	Paul Kolb
Eliana Piedrahita	Michaela Diermeier	Alexander Hüttner	Daniel Kranawitter
Aleksandra Podmogilnaia	Martha Erlebach	Andriy Kovalvoy	Tobias Kremshuber
Domenica Radlmaier	Ina Leisinger	Jakob Pejcic	Paul Krook
Marcia Sacha	Mayumi Sawada	Santiago Sanchez	Emmanouil Marinakis
Mayumi Sawada	Astrid Schneider	Konstantin Schmidbauer	Grantley McDonald
Astrid Schneider	Yvette Staelin	Roman Stalla	Manuel Millonigg
Yvette Staelin	Waltraud Steger	Bernhard Teuffl	Jakob Puchmayr
Waltraud Steger	Monika Tatra	Alexander Zehmisch	Benjamin Sattlecker
Monika Tatra	Elise van Es	Viktoria Scharinger	Thomas Schmidt
Elise van Es	Cornelia Walter-Nußberger	Magdalena Sowa	Thomas Schneider
Cornelia Walter-Nußberger		Felicitas Speer	Wolfgang Schneider
		Anna-Katharina Weber	Alexander Voronov

SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM

WIENER PHILHARMONIKER

Die mit * gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
RECHTLICHE ORGANISATION

KURATORIUM

VORSITZENDER Dr. Erich Marx

STELLVERTRETENDER VORSITZENDER Mag. Christoph Andexlinger

SCHRIFTFÜHRER Dr. Ingrid König-Hermann

Dr. Thomas Bodmer · Mag. Stephan Gehmacher · Univ.-Prof. Reinhart von Gutzeit
Dr. Wilfried Haslauer (als Landeshauptmann von Salzburg) · Markus Hinterhäuser
Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Werner Lampert
Dr. Helmut Lang · Univ.-Prof. Hannfried Lucke · Mag. Manfred Leo Mautner-Markhof
Univ.-Prof. Dr. Siegfried Mauser (als Rektor der Universität Mozarteum)
Johannes Graf von Moë · Maximilian Graf von Moë · Daniell Porsche

Dr. Helga Rabl-Stadler · Inez Reichl de Hoogh

Dr. Heinz Schaden (als Bürgermeister von Salzburg) · Dipl. VWt. Wolfgang Schurich
Dr. Hannes Steiner · Ing. Friedrich Urban · Dr. Maria Wiesmüller

PRÄSIDIUM

PRÄSIDENT Dr. Johannes Honsig-Erlenburg

VIZEPRÄSIDENTEN Johannes Graf von Moë · Ing. Friedrich Urban

WEITERE MITGLIEDER Dr. Thomas Bodmer · Univ.-Prof. Reinhart von Gutzeit

BEIRAT

VORSITZENDER Prof. Dr. Bernd Gottschalk

Karl Auersperg-Breuner · Prof. DDr. Herbert Batliner · Dr. Thomas Bodmer
Dr. Hugo Bütler · Mag. Charles J. F. van Erp · Dr. Friedrich Gehmacher · Gerhard Lenz
Dipl.-Ing. Dr. Dr. h.c. Peter Mitterbauer · Jan Mojto · Gerhard Neumayr
Dr. David W. Packard · Jean Peters · Costa Pilavachi · Dr. Walter Rambousek
Dipl.-Ing. Gerhard Randa · Mag. Karin Rehn-Kaufmann · Katsutoshi Saito
Dr. Thomas Sauber · Maria-Elisabeth Schaeffler-Thumann · Assessor Reimar Schlie
Dr. Guido Schmidt-Chiari · Dr. Christian Strenger
Dipl.-Kfm. Dr. Reinhard Christian Zinkann

AKADEMIE FÜR MOZART-FORSCHUNG

VORSITZENDER Manfred Hermann Schmid

SEKRETÄR P. Petrus Eder OSB

Rudolph Angermüller · Eva Badura-Skoda · Thomas Betzwieser · Otto Biba
Walther Brauneis · Bruce Alan Brown · Gerhard Croll · Sibylle Dahms · Sergio Durante
Bin Ebisawa · P. Petrus Eder OSB · Cliff Eisen · Ludwig Finscher · Giacomo Fornari
Gernot Gruber · Peter Gülke · Gertraut Haberkamp · Daniel Heartz · Helmut Hell
Ernst Hintermaier · Milada Jonášová · Simon P. Keefe · Ulrich Konrad
Josef-Horst Lederer · Ulrich Leisinger · Silke Leopold · Robert D. Levin
Dorothea Link · Helga Lühning · Laurenz Lütteken · Martina Rebmann
Wolfgang Rehm · John A. Rice · Jiří Sehnal · Wolf-Dieter Seiffert
Manfred Hermann Schmid · Elaine Sisman · László Sómfai
James Webster · Christoph Wolff · Neal Zaslaw

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
BETRIEBLICHE ORGANISATION

ALLGEMEINER BEREICH

KFM. GESCHÄFTSFÜHRER Dipl. Vw. Matthias Schulz
SEKRETARIAT Petra Schmutzler · Mag. Philippine Schmöller

STABSTELLEN DER GESCHÄFTSFÜHRUNG

CONTROLLING Mag. Lucia Linsinger
DESIG. VERTRIEBSLEITUNG/SONDERPROJEKTE Dr. Gudrun Kavalir
IT Dipl. Ing. Josef Erlinger

RECHNUNGSWESEN

Helga Peer MAS · Franziska Elmer B.A. · Margit Kocher · Eleonore Nestelbacher

PERSONAL / HR

Mag. Christina Lackner
LOHNVERRECHNUNG Claudia Schwaiger

LIEGENSCHAFTEN, RECHTSANGELEGENHEITEN

Mag. Walter Harringer
SEKRETARIAT Sonja Schaffer
TECHNISCHES PERSONAL Wolfgang Aglassinger · Hans-Peter Feldbacher
Matthias Fortmann · Walter Schöndorfer · Ludovic Sipos
RAUMPFLEGE Dzehva Dizdarević · Branka Nikolić · Mariell Pirkuqi
Saća Sisić · Wolfgang Spitzwieser

KINDER- UND JUGENDPROGRAMM

Antje Blome-Müller · Mag. Petra Brüderl

SPONSORING, KOOPERATIONEN, MARKETING, MEDIENPRODUKTIONEN
Claudia Gruber-Meikl · Mag. Elke Tontsch · Franziska Förster M.A.
Yvonne Schwarte M.A. · Mag. Ulrike Wegenkittl-Neumayer

PRESSE UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Mag. Susanne Neumayer · Theresa Schnöll LLM. OEC. B.A.

KOMMERZIELLE ANGELEGENHEITEN, „MOZARTHAUS“ HANDELSGESELLSCHAFT

Dipl. Vw. Matthias Schulz (Geschäftsführer) · Helga Peer MAS (Prokuristin)
Jony Maier · Waltraud Brüggler · Suphaluck Diehsbacher · Adelheid Elsenhuber
Zsanett Major · Nantawadee Mayr · Sylvia Schally · Henrika Storgards · Helga Strumbichler

KÜNSTLERISCHER BEREICH
Dipl. Vw. Matthias Schulz
KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO

Mag. Reinhard Haring (inkl. Saalvermietung) · Mag. Petra Hinterholzer-Leinhofer
Kaja Wiedemann M.A. · Claudia Bauer M.A. (Hospitantin)

PUBLIKATIONEN

Angelika Worseg B.A. · Danja Katzer

KARTENBÜRO

Eva Maria Rutmann · Christian Geroldinger · Yvette Staelin M.A.

MUSEUMSBEREICH

Dr. Gabriele Ramsauer

MOZART-MUSEEN

Mag. Maria Erker · Holger Maria Hummelbrunner
BESUCHERSERVICE Giulia Altengarten · Silvia Egger · Erika Grabner · Angelika Hödlmoser
Scarlet Hummelbrunner · Johann Kreps · Mag. Cezary Jan Krzeminski · Emel Kurt
Alexander Kurz-Thurn-Goldenstein · Marcel Morteveille · Mira Morteveille · Dr. Katharina Pruckner

Harald van Rijnsbergen · Elfriede Ruedl · Angelika Steurer · Gerald Wehlend

MOZART-ARCHIV, SONDERAUSSTELLUNGEN, SONDERPROJEKTE

Dr. Gabriele Ramsauer · Dr. Sabine Greger-Amanshauser · Sandra Klammer M.A. (Praktikantin)

WISSENSCHAFTLICHER BEREICH

Dr. Ulrich Leisinger

BIBLIOTHECA MOZARTIANA

Dr. Armin Brinzing · Dr. Johanna Senigl · David Radlinger B.A.

MOZART TON- UND FILMSAMMLUNG

Mag. Stephanie Krenner

DIGITALE MOZART-EDITION (DME)

Dr. Ulrich Leisinger (Projektleiter) · Dr. Norbert Dubowy (Cheflektor)

Agnes Amminger · Dr. Tobias Apelt · Dr. Iacopo Cividini

Dr. Adriana De Feo · Mag. Ioana Geanta · Dr. Christoph Großpietsch

Mag. Franz Kelnreiter · Dr. Lars E. Laubhold · Dr. Anja Morgenstern · Dr. Eva Neumayr
Miriam Pfadt M.A. · Till Reininghaus M.A. · Dr. Peter Rohrmoser · Franz Stadler

ADVISORY COMMITTEE DER DME

PACKARD HUMANITIES INSTITUTE Dr. David W. Packard · Univ.-Prof. Dr. Dr. h.c. Christoph Wolff
INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Johannes Graf von Moÿ

Dr. Thomas Bodmer · Dr. Ulrich Leisinger

SACHVERSTÄNDIGE MITGLIEDER Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Prof. Dr. Robert D. Levin
Prof. Dr. Joachim Veit

ABBILDUNGSNACHWEIS

Berlin, akg-images 152, 202, 272, 294
Bonn, Beethoven-Haus 103
Krakau, Biblioteka Jagiellońska 228, 257, 304, 336
London, Richard Avedon 165
London, Boosey & Hawkes 326
London, British Library – Fonds Stefan Zweig Erben 112
New York, Pascal Perich 34
New York, The Pierpont Morgan Library, Cary 74
New York, The Pierpont Morgan Library (Collection Robert Owen Lehman Deposit) 221, 308
Salzburg, Oskar Anrather 17, 349
Salzburg, Erzabtei St. Peter – Kunstsammlung 19, 20
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana 78, 86, 139, 170,
173, 190, 245, 276, 346
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Archiv, Bildarchiv 94, 129, 180
(Alex Hörner), 253
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Wohnhaus 175
Salzburg, Salzburg Museum 73
Salzburg, Universitätsbibliothek 56
Stockholm, Stiftelsen musikkulturens främjande 263
Washington, Library of Congress 281
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde 118, 149, 195, 237
Wien, Österreichische Nationalbibliothek – Bildarchiv 104
Wien, Wien Museum 29
Wien, Wien Museum – Berlin, akg images 97

Künstlerfotos: Künstler und Agenturen