



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART WOCHE 2017

26. JÄNNER – 5. FEBRUAR

ALMANACH

Konzerte
Wissenschaft
Museen

Mozartwoche



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART WOCHE 2017

26. JÄNNER – 5. FEBRUAR

ALMANACH

Konzerte
Wissenschaft
Museen

Mozartwoche

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 Moÿ, Vizepräsident – Friedrich Urban, Vizepräsident
Thomas Bodmer – Reinhart von Gutzeit – Ingrid König-Hermann
Stellvertretend für das Kuratorium: Erich Marx, Vorsitzender – Christoph Andexlinger, Stv. Vorsitzender

Programm der Mozartwoche 2017 Marc Minkowski, Matthias Schulz

© 2017 Internationale Stiftung Mozarteum. **Impressum** Medien-Inhaber und Verleger: Internationale Stiftung Mozarteum. Gesamtverantwortung: Tobias Debuch, Kaufmännischer Geschäftsführer der Stiftung Mozarteum Salzburg. Künstlerische Leiterin: Maren Hofmeister. Mitarbeit Konzertplanung: Petra Hinterholzer-Leinhofer, Elisabeth Rauch. Publikationen: Angelika Wörseg. Redaktion und Bildauswahl: Geneviève Geffray. Redaktion der englischen Texte und Biographien: Elizabeth Mortimer. Satz und graphische Umsetzung: Georg Hopfinger, Angelika Wörseg. Mitarbeit Lektorat: Johanna Senigl. Künstlerbiographien: Anja Stiller-Reimpell. Künstlerfotos: Künstler und Agenturen. Bildbearbeitung: Repro Atelier Czerlinka, MEDIA DESIGN: RIZNER.AT. Corporate Basisdesign: Linie 3. Inserate: Yvonne Schwarte. Druck: Roser. Redaktionsschluss: 5. Jänner 2017. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum.

5 Veranstaltungen der Mozartwoche 2017

13 Vorwort

Preface

18 Tanz und Sakralmusik – eine ‚unheilige‘ Allianz? (Monika Woitas)

22 *Dance and Sacred Music – An Unholy Alliance? (Monika Woitas)*

24 Haydn nach Mozart oder: Zum Überleben eines Älteren (Ulrich Konrad)

28 *Haydn after Mozart. Or: Survived by an Older Man (Ulrich Konrad)*

30 Die Aufführungen und Veranstaltungen der Mozartwoche 2017

324 Die Autoren der Beiträge und Referenten

332 The Authors of the English Notes

334 Die Mitwirkenden der Mozartwoche 2017

366 Artists Performing at the Mozart Week 2017

396 Die Stiftung Mozarteum Salzburg

400 Abbildungsnachweis

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

BANKHAUS SPÄNGLER

COMPAGNIE PLASTIC OMNIUM

SCHAEFFLER

sowie

The American Friends of the Salzburg Mozarteum Foundation
und weiteren Unterstützern und Donatoren

Pappas Gruppe

(Der Busse einfahren)

Mobility Partner Mozartwoche 2017

DO 26.01

14.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Round Table „Haydn nach Mozart“

19.00 Einführungsvortrag zu **#01**
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Ulrich Konrad, Musikwissenschaftler,
Würzburg

20.00 Felsenreitschule **#01**
REQUIEM Bartabas, Académie équestre de
Versailles, Marc Minkowski, Les Musiciens
du Louvre, Salzburger Bachchor, Bertrand
Couderc, Genia Kühmeier, Elisabeth Kulman,
Julien Behr, Charles Dekeyser

FR 27.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#02**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Walter Weidringer, Musikwissenschaftler, Wien

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#02**
Fazıl Say

15.00 Große Universitätsaula **#03**
Cuarteto Casals

15.00 Führung Autographentresor (dt.)

19.00 Künstlergespräch
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Andreas Schett (Franui) im Gespräch mit
Bernhard Flieher (Musikpublizist, Salzburg)

20.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#04**
ENNUI
FRANUI Musicbanda, Peter Simonischek

SA 28.01

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

14.15 Einführungsvortrag zu **#06**
Große Universitätsaula
Tobias Debuch, Geschäftsführer der Stiftung
Mozarteum Salzburg

15.00 Große Universitätsaula **#06**
Cuarteto Casals

15.00 Mozart-Wohnhaus FILM
„La finta giardiniera“ KV 196

18.30 Einführungsvortrag zu **#07**
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Wolfgang Schaufler, Musikpublizist, Wien

19.30 Großes Festspielhaus **#07**
Wiener Philharmoniker,
Thomas Hengelbrock, Leif Ove Andsnes

SO 29.01

09.00 Messe Franziskanerkirche
10.00 Messe Dom
11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #08 Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff
14.00 Einführungsvortrag zu #09 Großes Festspielhaus, Fördererlounge Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg
15.00 Felsenreitschule #09 REQUIEM Bartabas siehe #01
15.00 Mozart-Wohnhaus FILM Schubert D 485, Mozart KV 482
18.30 Einführungsvortrag zu #10 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Tobias Apelt, Stiftung Mozarteum Salzburg
19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #10 Mozarteumorchester Salzburg, Pablo Heras-Casado

MO 30.01

10.15 Einführungsvortrag zu #11 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Ulrich Leisinger, Wissenschaftlicher Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg
11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #11 Renaud Capuçon, Kit Armstrong

15.00 Große Universitätsaula #12 Quatuor Diotima, Jörg Widmann
15.00 Mozart-Wohnhaus FILM Arvo Pärt: Adam's Passion
15.00 Führung Autographentresor (dt.)
18.30 Einführungsvortrag zu #13 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Eva Neumayr, Stiftung Mozarteum Salzburg
19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #13 Camerata Salzburg, Fazıl Say

DI 31.01

10.00 Führung Autographentresor (engl.)
11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #14 Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski, Johannes Hinterholzer
15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #15 Orchester des Instituts für Alte Musik an der Universität Mozarteum Salzburg, Midori Seiler, Marcello Gatti
15.00 Mozart-Wohnhaus FILM „Mozart – Ich hätte München Ehre gemacht“
17.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #16 Mojca Erdmann, Mike Svoboda, Martina Taubenberger

18.30 Einführungsvortrag zu #17 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Anja Morgenstern, Stiftung Mozarteum Salzburg
19.00 Einführungsvortrag zu „Bartabas“ Großes Festspielhaus, Fördererlounge Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg
19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #17 Scottish Chamber Orchestra, Robin Ticciati, Maria João Pires

20.00 Felsenreitschule REQUIEM Bartabas siehe #01
--

MI 01.02

10.00 Führung Autographentresor (dt.)
10.15 Einführungsvortrag zu #18 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Ulrich Leisinger, Wissenschaftlicher Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg
11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #18 Renaud Capuçon, Kit Armstrong
15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #19 Benjamin Schmid, Ariane Haering
15.00 Mozart-Wohnhaus FILM Mozarts Streichquintette KV 174 und KV 614

18.30 Einführungsvortrag zu #20 Großes Festspielhaus, Fördererlounge Christoph Großpietsch, Stiftung Mozarteum Salzburg
19.30 Großes Festspielhaus #20 Wiener Philharmoniker, Yannick Nézet-Séguin, Rolando Villazón

DO 02.02

10.00 Führung Autographentresor (engl.)
11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #21 Camerata Salzburg, François Leleux, Antoine Tamestit
14.15 Einführungsvortrag zu #22 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Wolf-Dieter Seiffert, Musikwissenschaftler, München
15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #22 Hagen Quartett
15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #23 Robert Levin
15.00 Mozart-Wohnhaus FILM „Heilkraft der Klänge“
20.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #24 ENNUI FRANUI Musicbanda, Peter Simonischek

FR 03.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #25 SALOMONS REISE Bach Consort Wien, Rubén Dubrovsky, Christiane Karg, Michael Schade, Manuel Walser, Florian Teichtmeister	11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28 Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini, Anna Prohaska
14.15 Einführungsvortrag zu #26 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Wolf-Dieter Seiffert, Musikwissenschaftler, München	14.15 Einführungsvortrag zu #29 Große Universitätsaula Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg
15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #26 Hagen Quartett	15.00 Große Universitätsaula #29 œnm . österreichisches ensemble für neue musik, Claire Elizabeth Craig
15.00 Mozart-Wohnhaus FILM „Die Pferdeakademie von Versailles“, „Davide penitente“	15.00 Mozart-Wohnhaus FILM Mozart: Klavierkonzerte KV 450 und KV 537
15.00 Führung Autographentresor (dt.)	18.30 Künstlergespräch Fördererlounge Ádám Fischer im Gespräch mit Rainer Lepuschitz, Musikpublizist, Innsbruck
19.00 Einführungsvortrag zu #27 Großes Festspielhaus, Fördererlounge Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg	19.30 Großes Festspielhaus #32 Wiener Philharmoniker, Ádám Fischer, Steven Isserlis
20.00 Felsenreitschule #27 REQUIEM Bartabas siehe #01	19.00 / 21.00 / 23.00 Republic #31 Mozart Jazz Night Thomas Enhco, Vassilena Serafimova, Leszek Możdżer, Dimitri Naïditch Trio

SA 04.02

10.15 Einführungsvortrag zu #28 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Iacopo Cividini, Stiftung Mozarteum Salzburg
--

SO 05.02

09.00 Messe Franziskanerkirche 10.00 Messe Dom	18.30 Einführungsvortrag zu #35 Stiftung Mozarteum, Liedertafel Till Reininghaus, Stiftung Mozarteum Salzburg
11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #33 Mozarteumorchester Salzburg, Salzburger Bachchor, Ivor Bolton, Miah Persson, Elisabeth Kulman, Michael Schade, Florian Boesch, Luke Green	19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #35 Chamber Orchestra of Europe, Yannick Nézet-Séguin, Jean-Guihen Queyras
15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #34 Mozart Kinderorchester, Marc Minkowski, Peter Manning, Andreas Kreuzhuber, Timna Brauer	

FÜHRUNGEN IM AUTOGRAPHENTRESOR

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

VERANSTALTUNGSORTE

Großes Festspielhaus / Felsenreitschule Hofstallgasse 1. Stiftung Mozarteum, Großer Saal Schwarzstraße 28. Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Schwarzstraße 26, 1. Stock. Liedertafel Schwarzstraße 26, Parterre. Große Universitätsaula Hofstallgasse 2-4. Republic Anton-Neumayr-Platz 2. Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung Makartplatz 8, Halbstock. Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal Makartplatz 8, 1. Stock. Mozart-Wohnhaus, Autographentresor, Makartplatz 8, Treffpunkt an der Kassa.

FILMPROGRAMM DER MOZARTWOCHE 2017

Mozart Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg
Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8, Beginn jeweils 15.00 Uhr
Eintritt frei

SAMSTAG, 28. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

LA FINTA GIARDINIERA KV 196 Opernhaus Zürich 2006, Regie: Tobias Moretti
Orchestra La Scintilla, Nikolaus Harnoncourt
Mit Eva Mei, Christoph Strehl, Isabel Rey, Rudolf Schasching, Julia Kleiter
Dauer: 180 Minuten

SONNTAG, 29. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

FRANZ SCHUBERT: SYMPHONIE B-DUR D 485, MOZART: KLAVIERKONZERT ES-DUR KV 482
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff (Mozartwoche 2015)
Dauer: 70 Minuten

MONTAG, 30. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

ARVO PÄRT: ADAM'S PASSION Tallinn 2015, Regie: Robert Wilson
Tallinn Chamber Orchestra, Estonian Philharmonic Chamber Choir, Tõnu Kaljuste
Dauer: 95 Minuten

DIENSTAG, 31. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

„MOZART – ICH HÄTTE MÜNCHEN EHRE GEMACHT“ Spielfilm 2006
Regie: Bernd Fischerauer. Mit Xaver Hutter, Alexander Held, Konstanze Breitebner u. a.
Dauer: 90 Minuten

MITTWOCH, 01. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

MOZARTS STREICHQUINTETTE KV 174 UND KV 614 Mozartwoche 2014
Renaud Capuçon, Alina Ibragimova, Gérard Caussé, Léa Hennino, Clemens Hagen
Dauer: 50 Minuten

DONNERSTAG, 02. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

„HEILKRAFT DER KLÄNGE“
Film von Herbert Eisenschenk (2015). Mit Fazıl Say
Dauer: 60 Minuten

FREITAG, 03. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

„DIE PFERDEAKADEMIE VON VERSAILLES“ Dokumentation 2013
„DAVIDE PENITENTE“ KV 469 Mozartwoche 2015.
Bartabas, Académie équestre de Versailles, Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski,
Christiane Karg, Marianne Crebassa, Stanislas de Barbeyrac
Dauer: 120 Minuten

SAMSTAG, 04. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

MOZARTS KLAVIERKONZERTE KV 450 UND KV 537 Mozartwoche 1997
Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, Robert Levin (Mozarts Hammerflügel)
Dauer: 60 Minuten

ROUND TABLE DER MOZARTWOCHE 2017

DONNERSTAG, 26. JÄNNER

14.00 Uhr Stiftung Mozarteum, Wiener Saal, Eintritt frei

HAYDN NACH MOZART HAYDN AFTER MOZART

Mit Marc Minkowski, Gernot Gruber, Ulrich Konrad
Moderation Ulrich Leisinger

Dass Joseph Haydn einer der vielseitigsten Komponisten der Musikgeschichte ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er sich in die Trias der Wiener Klassiker nicht widerspruchsfrei einfügen lässt. Zwar gilt er, wie Mozart in seiner Widmung der Streichquartette des *Opus X* betont, als „Vater“ des Streichquartetts, ohne den die Gattungsgeschichte nicht denkbar ist. Doch die berühmtesten Werke Haydns auf dem Gebiet der Klaviermusik, des Streichquartetts oder der Symphonie (von der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten* ganz zu schweigen) sind mehrheitlich erst nach Mozarts Tod im Jahr 1791 entstanden. Diese Kompositionen schlugen neue Wege ein, an denen Beethoven unmittelbar anknüpft; andererseits sind sie ohne Mozarts Vorbildfunktion kaum denkbar.

Joseph Haydn is one of the most versatile composers in the history of music but his very versatility means that his exact position within the triad of the First Viennese School is not undisputed. While he may be considered the “father” of the string quartet, as Mozart stresses in the dedication to his *Opus X* string quartets, and while the history of this particular musical genre is inconceivable without him, Haydn’s most famous symphonies and works for piano and string quartets (not to mention *The Creation* and *The Seasons*) were largely written after Mozart’s death. These compositions break new ground and directly influenced Beethoven, yet they could hardly have existed without Mozart’s example.

VORWORT PREFACE

„H: Haydn sagte mir: ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und den Namen nach kenne: er hat Geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft.“ “Haydn said to me: ‘Before God and as an honest man I tell you that your son is the greatest composer known to me either in person or by name. He has taste and, what is more, the most profound knowledge of composition.’” Leopold Mozart in einem Brief vom 16. Februar 1785 Leopold Mozart in a letter, dated 16 February, 1785

Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn sind ein prominentes Beispiel einer von höchster persönlicher Wertschätzung getragenen Künstlerfreundschaft. Diese besondere Beziehung spiegelt sich im Schaffen der beiden Meister der Wiener Klassik mehrfach wider. Das zu zeigen ist eines der Anliegen der Mozartwoche 2017, in deren Mittelpunkt ausgewählte Werke beider Komponisten stehen.

Zum letzten Mal zeichnen 2017 Marc Minkowski und Matthias Schulz für das Programm der Mozartwoche verantwortlich. Als Nachfolgerin von Matthias Schulz als künstlerische Leiterin der Stiftung Mozarteum Salzburg habe ich die Freude, diese perspektivische Zusammenstellung, die uns zahlreiche neue Einblicke in die Werke Mozarts geben wird, mit dem Team der Stiftung Mozarteum und mit den herausragenden Künstlern umzusetzen.

Wie sehr Mozarts Schaffen gegenwärtig ist, werden wir mit Werken jener zeitgenössischen Komponisten zeigen, die in den vergangenen vier Jahren bei der Mozartwoche und unserem Festival „Dialoge“ prominent vertreten waren. Ich hoffe, dass Sie auch an diesem Brückenschlag von Mozart in die Gegenwart Gefallen finden und freue mich, Sie bei uns begrüßen zu dürfen.

Wolfgang Amadé Mozart and Joseph Haydn are a distinguished example of a lifelong artist friendship based on the highest mutual esteem. This special relationship, reflected in the oeuvre of the two masters of the Viennese Classical school, is one focus of the 2017 Mozart Week, with selected works of both composers.

The 2017 programme is the last one planned by Marc Minkowski and Matthias Schulz. As successor to Matthias Schulz in the position of artistic director of the Salzburg Mozarteum Foundation, I am delighted to join with the team of the Mozarteum Foundation and the outstanding performers in implementing this programmatic perspective, which will offer us many new insights into Mozart’s works.

The current relevance of Mozart’s music will be demonstrated with works by contemporary composers who have been prominently represented over the past four years at the Mozart Week and in our *Dialoge* festival. I hope this link between Mozart and the present day will meet with your approval, and I look forward to welcoming you here.

Maren Hofmeister

Künstlerische Leiterin der Stiftung Mozarteum Salzburg
Artistic Director of the Salzburg Mozarteum Foundation

Pferde! Seit Jahrtausenden Inspiration für alle Künste, lässt sie der Satiriker Jonathan Swift 1726 in *Gulliver's Travels* gar eine andere, bessere Welt ohne Leid, Not und Krankheit beherrschen, in der unsereins bloß als erbärmliches Nutztier Verwendung findet. 1853 hat sie dann der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz in seiner *Ästhetik des Hässlichen* zu den schönsten Wesen im Tierreich gezählt.

Ein Wunder eigentlich, dass es so lange gedauert hat, bis die Pferde in die einst für sie geschaffene Salzburger Felsenreitschule zurückgekehrt sind: Wer 2015 die Inszenierung von Mozarts *Dauid penitente* durch Bartabas und sein Team der Académie équestre de Versailles erlebt hat, schwärmt noch heute von einem beglückenden, grenzüberschreitenden Ereignis. Die Freude, die enormen technischen und logistischen Herausforderungen für Mensch und Tier damals bewältigt zu haben, aber auch die Fülle der gemachten Erfahrungen haben den Wunsch geweckt, das gewonnene Wissen weiterzuentwickeln und auf noch höherer künstlerischer Stufe neu anzuwenden. Das Ergebnis können Sie mit Mozarts *Requiem* erleben.

Mag seine unvollendete Totenmesse mit bestürzenden Klängen die „letzten Dinge“ ausdeuten, war Mozart doch ein bekannt sinnfroher, lebenslustiger Mensch, der mit seinen Divertimenti, Serenaden, Kassationen und ähnlichen Werken nicht nur andere, sondern auch sich selbst auf höchstem Niveau unterhalten konnte. Das „Ennui“, gegen das diese Werke

mit den heiteren Waffen musikalischer Unbeschwertheit zu Felde ziehen, betrachtet die Musicbanda Franui gemeinsam mit Peter Simonischek in ironisch gebrochener, aber auch stilistisch und literarisch enorm geweiteter Manier, und sie erweisen damit dem im heutigen Konzertleben vernachlässigten Genre ihre Reverenz.

Eine zutiefst menschliche, herzliche Heiterkeit war auch ein Markenzeichen von Joseph Haydn. Worüber er und Mozart gemeinsam gelacht haben mögen? Ein Jammer, dass sich kein einziger Brief zwischen ihnen erhalten hat! Berichte über ihre Begegnungen und ihren Umgang miteinander gibt es nur aus zweiter Hand und sie wecken in den Details erhebliche Zweifel. Der angebliche Kosenamen „Papa Haydn“, die später etablierte Dreierformel „Haydn – Mozart – Beethoven“ für die Wiener Klassik, sie suggerieren eine direkte Erbfolge und zugleich auch eine Rollenverteilung, die es so auf keinen Fall gegeben hat. Aber: Ihr intensivster Austausch vollzog sich wohl ohnehin in der Musik – zum Beispiel in Mozarts berühmten ‚Haydn-Quartetten‘.

Bei einem genauen Blick auf Haydn stehen jene Werke im Fokus, die der große Erfinder und Neuerer in Mozarts Todesjahr und danach geschaffen hat. Die mit populären Titeln versehene Hälfte des beeindruckenden Dutzends der *Londoner Symphonien* und die großartig-düstere *Nelsonmesse* werden mit den drei frühen *Tageszeiten-Symphonien*, zwei Beispielen aus seinen experimentellen Jahren, Ins-

trumentalkonzerten, den *Erdödy-Quartetten* und bedeutender Klaviermusik ausbalanciert.

Das halbszenische Pasticcio-Konzert „Salomons Reise“ erweitert die Bezüge und begibt sich auf die Spuren von Haydns Impresario Johann Peter Salomon. Zugleich kommt Johann Nepomuk Hummel mit konzertanten Werken und einer Sonate für Klavier und Violine zu Wort. Er war nicht nur als Komponist und Virtuose ein wichtiger Repräsentant des Stilwandels hin zur Romantik, sondern auch ein Bindeglied zwischen den Proponenten der klassischen Trias: Mozart ließ das hochbegabte Kind bei sich wohnen und gab ihm gratis Unterricht, Haydn empfahl ihn später als seinen Nachfolger bei Esterházy – und auch Beethoven, dessen *Erste*, *Eroica* und *Sturmsonate* bei der Mozartwoche 2017 gleichsam als Antwort auf Mozart und Haydn erklingen, zählte zu seinen Freunden.

Dem Nachspüren stilistischer Charakterzüge der einzelnen Komponisten gilt dabei meine Aufmerksamkeit ebenso wie neuen Zugängen in der historischen Aufführungspraxis: Erstmals wird ein Pianist – Robert Levin an Mozarts Hammerflügel – mit abgewandelten, ausgezierten Wiederholungen in den Klaviersonaten der bekannten, aber so selten angewen-

deten Improvisationspraxis jener Zeit auf kreative und zugleich stilkundig getreue Weise Rechnung tragen.

Was die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts anlangt, haben Matthias Schulz und ich uns bei der gemeinsamen Gestaltung des Programms der Mozartwoche 2017 entschieden, keinen einzelnen großen Komponisten auf das Podest zu stellen. Aber es war uns ein Anliegen, die bedeutenden musikalischen Köpfe, die in den letzten Jahren die Mozartwoche entscheidend mitgeprägt haben, nochmals Revue passieren zu lassen: Johannes Maria Staud, Arvo Pärt, Elliott Carter und Henri Dutilleux.

Ich hoffe, dass Sie das daraus sich ergebende Mosaik aus musikalischen Blickwinkeln, ästhetischen Absichten und emotionalen Statements als jene Vielfalt erleben, die eine besondere Stärke der Mozartwoche darstellt.

Meine neue Herausforderung als Intendant der Opéra National de Bordeaux und der Wechsel von Matthias Schulz an die Deutsche Staatsoper Berlin wird uns nicht davon abhalten, weiter für die Stiftung Mozarteum Salzburg zu denken und mit ihr verbunden zu bleiben.

Ich freue mich auf Sie!

Marc Minkowski
Künstlerischer Leiter Mozartwoche

PREFACE

Horses! For thousands of years they have been an inspiration to all the arts, indeed in *Gulliver's Travels* (1726) the satirist Jonathan Swift made them the rulers of a better world, free from suffering, hunger and disease, in which human beings are merely lowly domestic animals. In his *Aesthetics of Ugliness* (1853) Hegel's pupil Karl Rosenkranz counted them among the most beautiful creatures in the animal kingdom.

Under the circumstances, it is remarkable that it took so long for horses to return to Salzburg's Felsenreitschule, which was originally built for them. Those lucky enough to attend the 2015 production of Mozart's *Davide penitente* by Bartabas and his team from the Académie équestre de Versailles still rave about what an exhilarating, trailblazing experience it was. Our delight at having solved the enormous technical and logistical challenges posed by both the human and the equine performers, but also the wealth of new experiences we made in the process, gave us a burning desire to extend the newly-acquired knowledge to achieve an even higher peak of artistic perfection. You can experience the result in this year's production of Mozart's *Requiem*.

Although the dolorous notes of his unfinished *Requiem* deal with the "four last things", Mozart himself was famously sensual and fun-loving, and his divertimenti, serenades, cassations and so forth provided entertainment of the highest quality for himself and others. The musicbanda Franui and Peter Simonischek

take an ironic look at *Ennui* – the enemy against whom these works wield their weapons of musical merriment – covering a wide stylistic and literary range to pay their respects to a musical genre that is sadly neglected in modern concerts.

A profoundly warm and human cheerfulness was one of Joseph Haydn's hallmarks. What might have made him and Mozart laugh? Sadly, not one letter of their correspondence has survived. Reports of their encounters and their behaviour towards each other are all second-hand and the details are of dubious veracity. The affectionate address "Papa Haydn" that Mozart is said to have used, and the triadic formula 'Haydn – Mozart – Beethoven' that was later established to characterise the First Viennese School, imply a direct line of inheritance and a division of roles that is by no means accurate. In any case, their most intensive dialogue took place through their music – for instance in Mozart's famous 'Haydn' Quartets.

The focus on Haydn highlights in particular those works that the great inventor and renewer wrote in and after the year of Mozart's death. He composed a dozen 'London' Symphonies and performances of the half-dozen featuring his most popular titles, together with the magnificently bleak 'Nelson' Mass, are counter-balanced by the three early 'Times of Day' Symphonies, two pieces from his experimental years, instrumental concertos, the 'Erdődy' Quartets, and important piano music.

A semi-staged pasticcio concert *Salomon's Journey* expands on these interconnections, exploring an episode in the life of Haydn's impresario, Johann Peter Salomon. Johann Nepomuk Hummel takes the stage with concertante works and a sonata for piano and violin. As a composer and virtuoso player, he was not only an important representative of the move towards Romanticism, but also a link between the members of the triad that constitutes the First Viennese School: Mozart let the enormously talented child live in his house and gave him free lessons, Haydn later recommended to Esterházy that he be appointed his successor – and Beethoven, whose 'First', 'Eroica' and 'Tempest' sonata are performed here as a response to Mozart and Haydn, was one of his circle of friends.

Exploring the stylistic characteristics of individual composers is one point of focus, as is the development of new approaches to historically informed performances. For the first time a pianist – Robert Levin on Mozart's forte-piano – uses repetition with modification and ornamentation in the piano sonatas to do justice to the well-known but rarely employed

improvisational praxis of the original period in a creative yet stylistically faithful fashion.

Matthias Schulz and I made a conscious decision in planning the 2017 Mozart Week programme, not to highlight any individual composer. However, we consider it important to revisit the many great composers whose music has had a significant impact on the Mozart Week over the past few years: Johannes Maria Staud, Arvo Pärt, Elliott Carter and Henri Dutilleux.

I hope that you experience the mosaic of different musical angles, aesthetic intentions and emotional statements that thus arises as an example of the diversity that has proved to be a particular strength of the Mozart Week.

The new challenge I face as General Manager of the Opéra National de Bordeaux, and Matthias Schulz's move to the German State Opera in Berlin, will in no way hinder us from continuing to think and work with the Salzburg Mozarteum Foundation.

I look forward to seeing you!

Marc Minkowski
Artistic Director of the Mozart Week

IN „ROSSBALLETTEN“ ENTFALTEN SICH ABSTRAKT ANMUTENDE, GLEICHWOHL

TANZ UND SAKRALMUSIK – EINE ‚UNHEILIGE‘ ALLIANZ?

Von Monika Woitas

„Die Gnade tanzt den Reigen. Flöten will ich, tanzt alle [...] Wer nicht tanzt, begreift nicht, was sich begibt [...] Wenn du aber Folge leistest meinem Reigen, sieh dich selbst in mir, dem Redenden, und wenn du gesehen hast, was ich tue, schweige über meine Mysterien. Der du tanzest, erkenne, was ich tue, weil dein ist dieses Leiden des Menschen, das ich leiden werde.“ (Der Hymnus Christi, in: Edgar Hennecke/Wilhelm Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen, Bd. 3, Tübingen 1964) Dieser als Hymnus Christi in den sogenannten Johannes-Apokryphen überlieferte Wechselgesang verweist auf jene spirituelle Kraft des Tanzes, der im gemeinsamen Vollzug nicht nur die Verbindung zwischen den Tanzenden festigt, sondern auch die Verbindung zu Gott und so zumindest eine Ahnung des Jenseitigen ermöglicht – eine Sicht, die im christlich geprägten Abendland allerdings schon bald in Misskredit geraten sollte. Doch während Kirchenlehrer und diverse Konzile ab dem 4. Jahrhundert den Tanz zunehmend dämonisierten und das Wort als allein seligmachendes Medium christlicher Glaubenserfahrung ins Zentrum rückten, wurde auf Straßen und Plätzen, in Klöstern und sogar auf Friedhöfen weiterhin getanzt. Bußprediger wetteten gegen solch ‚heidni-

sches‘ Treiben meist ohne Erfolg und unter den Verfassern der ab dem 15. Jahrhundert überlieferten Tanztraktate finden sich erstaunlich viele Kleriker, die in ihren Apologien mal den vor der Bundeslade tanzenden König David herbeizitierten, mal den Tanz der Engel oder ganz allgemein die ‚Harmonie universelle‘ der Schöpfung beschwören, die sich vor allem in den Figuren des Reigens widerspiegeln. An der Schwelle zur Renaissance und im Zeichen eines neuplatonisch geprägten Humanismus sollte sich daraus schließlich die Tanzkunst europäischer Prägung entwickeln, in der allerdings die Profanierung des Heiligen unübersehbar war. Tanzen wurde zum Mittel der Wahl für die eigene Bildung, diente zunehmend der Repräsentation vor allem herrschaftlicher Macht und mutierte schließlich im ‚Ballet de cour‘ am Hofe des Sonnenkönigs endgültig zum weltlichen Ritual. In der christlichen Liturgie dominierten hingegen Wort und Musik, während der tanzende Körper aus den Gottesdiensten weitgehend verbannt wurde, sieht man einmal von Relikten wie der in Sevilla noch heute zur Osterzeit von zehn Knaben praktizierten *Danza de los Seises* oder ausgedehnten Prozessionen ab.

Erst im 20. Jahrhundert sollte es zu einer Rückbesinnung auf die transzendentalen Kräfte kommen, die der französische Philosoph Jean-Luc Nancy grundsätzlich jeder Tanzbewegung zuspricht – ganz in der Tradition eines Friedrich Nietzsche, der sich nur einen tanzenden Gott vorstellen wollte. Jenseits dieser mehr oder minder abstrakten For-



Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553). „Das goldene Zeitalter“, um 1530.
München, Alte Pinakothek – Berlin, akg-images

mulierungen, in denen Tanz eher als Metapher denn als Körperpraxis fungiert, haben Gläubige rund um den Globus ganz konkret die Kraft der meditativen Bewegung für sich wiederentdeckt, wobei die Übergänge zur Esoterik ebenso fließend sind wie die Grenzen zu anderen, meist außereuropäischen Kulturen,

in denen die Verbindungen zu Religion und Kult nie gekappt wurden. Denn während in Afrika, China oder Indien Götter und Menschen einander nicht nur in Ritualen, sondern auch in epischen Erzählungen und dramatischen Formen ganz selbstverständlich tanzend begegnen, konzentrierte man sich

POETISCHE BILDER, DIE SICH NICHT AUF DIE SAKRALEN INHALTE BEZIEHEN

auf abendländischen Bühnen lange Zeit auf die Adaptation biblischer Themen, wobei nicht von ungefähr dramatische Geschichten favorisiert wurden, in denen sakrale Aspekte eine untergeordnete Rolle spielen. Exemplarisch seien hier die Opern *Samson et Dalila* (Saint-Saëns 1877) und *Salome* (Strauss 1905) oder die Ballette *Josephslegende* (Strauss 1914) und *Le Fils prodigue* (Prokofjew 1929) genannt. Jenseits etablierter Bühnen wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Freiem Tanz und Ausdruckstanz eine Haltung erkennbar, die zwar auch nicht Heilsbotschaften oder konkrete Glaubensinhalte vermitteln wollte, aber immerhin eine mystische Vereinigung mit den Gesetzen des Kosmos suchte – nachzulesen in Isadora Duncans unverkennbar von Nietzsche und Wagner beeinflusster Vorlesung zum *Tanz der Zukunft* (1903) oder Rudolf von Labans früher Schrift *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen* (1926). „Sie sind bei den alten Griechen und bei den Naturvölkern in die Schule gegangen“, notierte Curt Sachs 1932 in seiner *Weltgeschichte des Tanzes* über die Tänzergeneration seiner Zeit, die – ihren Leitfiguren Duncan und Laban folgend – diese kosmische Allianz suchte. Der heute praktizierte Sakraltanz, begründet durch Bernhard und Gabriele Wosien, konnte an diese Herangehensweisen anknüpfen, zielt allerdings eher auf die eigene spirituelle Erfahrung und weniger auf deren Präsentation auf einer wie auch immer gearteten Bühne.

Eine erste Verknüpfung sakraler Inhalte mit ästhetischen und betont avantgardistischen Positionen findet sich 1915 in einem

Projekt von Léonide Massine für die Ballets Russes, in dem die russisch-orthodoxe Messe als futuristisches Ballett (mit Geräusch-orchester und erstmals auch Tanz ohne Musik) aufgeführt werden sollte: *Liturgie* kam jedoch über das Planungsstadium nicht hinaus. Jahre später griff Massine diese Idee wie auch Erfahrungen aus seinem in Zusammenarbeit mit Paul Hindemith entstandenen Franziskus-Ballett *Nobilissima Visione* (1938) auf und brachte 1952 in San Domenico in Perugia erstmals ein Ballett in einem Kirchenraum zur Aufführung: *Laudes Evangelii* präsentierte Szenen aus dem Leben Jesu, inspiriert und musikalisch begleitet von altitalienischen Lauden (arrangiert durch Valentino Bucchi). Die „grandiose Einfachheit“ dieser Inszenierung begeisterte nicht nur den Augenzeugen Walter Sorell, der in dieser Aufführung die Wiederbelebung des sakralen Tanzes feierte. Das Stück wies tatsächlich neue Wege, da sakrale Inhalte und Darstellungsformen nun kein Tabu, keine ‚unheilige Allianz‘ mehr darstellten. Fortan schien im getanzten Theater nahezu alles möglich: Maurice Béjarts *Buddha-Nietzsche-Meditation Messe pour le temps présent* (1967) ebenso wie John Neumeiers höchst kontrovers diskutierte Inszenierung der *Matthäus-Passion* (1981) für den Kirchentag in Hamburg, aufgeführt in der Michaeliskirche. Neumeiers Auseinandersetzung mit der Passion fand dabei auf zwei Ebenen statt, auf der religiösen und auf der musikalischen, denn es war Bachs Musik, die dem Choreographen zum Inspirationsmoment, ja zum Medium im wörtlichen Sinne wurde.

(Neumeiers Ballett wurde vor dem Salzburger Dom von den Salzburger Festspielen 1985 auch gezeigt.) „*Bach verbindet die Darstellung des uns allen vertrauten historischen Geschehens mit einem sehr direkten, persönlichen Glaubensbekenntnis und gibt, ganz unhistorisch und aktuell, Zeugnis von menschlicher Leidens- und Lebenserfahrung*“, lässt Neumeier auf der Homepage des Hamburg Ballett verkünden. Diesem Vorbild fühlte er sich verpflichtet und gab daher in seiner Choreographie immer wieder auch theologische Kommentare des Geschehens ab. Grundmuster sakraler Tanzformen wie Reigen oder Labyrinth sowie Gebetsgesten und nicht zuletzt eine ‚spirituelle‘ Grundeinstellung von Darstellern und Zuschauern, die sich als ‚Gemeinde‘ begreifen sollen, prägen Neumeiers *Matthäus-Passion*. Alle müssen zusammenkommen und das Geschehen gemeinsam nachvollziehen, was lange Zeit auch den konsequenten Verzicht auf jede Form der Aufzeichnung bedeutete – eine im Zeitalter allgegenwärtiger Medien- und Vermarktungsstrategien höchst ungewöhnliche Haltung, die erst mit der Veröffentlichung einer DVD 2010 ihr Ende fand. Die Kontroversen entzündeten sich allerdings nicht an diesen Aspekten, sondern an der Musikkwahl – Bachs Passionen (wie auch andere Schlüsselwerke des klassischen Musikrepertoires) galten als sakrosankt beziehungsweise tabu im wörtlichen Sinn, und ein ‚Vertanzen‘ ließ alle Vorbehalte des christlichen Abendlandes gegenüber der Körperkunst Tanz wieder aufbrechen. Mittlerweile haben sich die Gemüter beruhigt und Neumeiers Ins-

zenierung gilt als anerkanntes Meisterwerk. Choreographen der nächsten Generation können heute frei wählen, welche Musik sie choreographisch deuten wollen – so wie Martin Schläpfer, der 2011 mit *Ein Deutsches Requiem* eine getanzte Brahms-Interpretation vorlegte, die dem Geist der Musik verpflichtet blieb und dennoch assoziative Räume öffnete, was Kritiker und Publikum gleichermaßen begeisterte. Die dem Tanz innewohnende spirituelle Kraft scheint zurückgekehrt.

Einen weiteren Schritt vollzieht nun Bartabas mit seiner Académie équestre de Versailles, wenn er Musik von Bach oder Mozart als Pferdeballett präsentiert – passenderweise in der Felsenreitschule. Im Jahr 2015 erklang dazu Mozarts *Davide penitente*, 2017 soll nichts Geringeres als das *Requiem* von den tanzenden Pferden umgesetzt werden. Allerdings entfalten sich in diesen ‚Rossballetten‘, die gerade in Österreich auf eine lange, bis ins 17. Jahrhundert reichende Tradition zurückblicken können, eher abstrakt anmutende, gleichwohl poetische Bilder, die sich nicht auf die sakralen Inhalte beziehen, sondern auf Klangqualitäten, Strukturen und Stimmungen der Musik selbst, die ihrerseits durch die physische Präsenz der Pferde „etwas Kreatürliches“ erhält, so ein Kritiker (*Die Welt*, Online-Kritik 31.1.2015). Man darf gespannt sein, wie dies bei einem so komplexen Werk wie dem *Requiem* gelingt.

IN EQUESTRIAN BALLETS SCENES UNFOLD

DANCE AND SACRED MUSIC – AN UNHOLY ALLIANCE?

By Monika Woitas

From the fourth century A.D. teachers of the church increasingly demonized dance and considered the word to be the sole beatific medium of Christian religious experience, yet people continued to dance in streets and on squares, in monasteries and even in cemeteries. An astonishing number of members of the clergy wrote treatises on dance from the 15th century who in their apologies sometimes quote King David dancing before the Ark of the Covenant, sometimes the dance of angels or in general invoke the universal harmony of the Creation, reflected mainly in the figures of the round dance. Shortly before the Renaissance and characterized mainly by neo-Platonic humanism, the European art of dance ultimately evolved from this, in which, however, what was holy very obviously became profane. Dance became an option for an individual's own education, was used increasingly for prestigious occasions especially of the ruling power and ultimately became a secular ritual as *ballet de cour* at the court of the Sun King, Louis XIV. In the Christian liturgy on the other hand, word and music were predominant, whereas the dancing body was largely banished from church services. One exception to this is the *Danza de los Seises*, still practised nowadays by ten young boys at Easter in Seville, or in extensive processions.

It was not until the 20th century that people began to reflect on the transcendental forces which French philosopher Jean-Luc Nancy believes are fundamentally inherent in every dance movement. This concurs with Friedrich Nietzsche who wanted to imagine only a dancing God. Around the world believers have specifically rediscovered the power of meditative movement. In Africa, China or India, gods and human beings encounter each other as rituals as well as in epic narratives and dramatic forms, and as a matter of course in dance, whereas for a long time stages in the west focused on adapting Biblical themes. It was not by chance that dramatic stories were preferred in which sacred aspects play a subordinate role. Examples are the operas *Samson et Dalila* (Saint-Saëns, 1877) and *Salome* (Richard Strauss, 1905) or the ballets *Joseph's Legend* (Richard Strauss, 1914) and *Le Fils prodigue* (Prokofiev, 1929).

A first link between sacred content and aesthetic and emphatically avant-garde stances is to be found in 1915 in a project by Léonide Massine for Les Ballets Russes, in which the Russian Orthodox mass was to be performed as a futuristic ballet (with an orchestra of sounds, and for the first time dance without music). However, *Liturgie* never progressed beyond the planning stage. Some years later Massine again took up this idea as well as experience from his ballet about St. Francis created in cooperation with Paul Hindemith: *Nobilissima Visione* (1938). In 1952 he first presented a ballet in the church of San Domenico in Perugia: *Laudes Evangelii*, show-

WHICH DO NOT REFER TO THE SACRED

ing scenes from the life of Jesus, inspired and musically accompanied by old Italian songs of praise. The magnificent simplicity of this production was enthusiastically received because it did indeed open up a new dimension as the sacred content and form of portrayal no longer represented a taboo or an unholy alliance. From then on in dance productions it seemed that everything was possible: Maurice Béjart's Buddha-Nietzsche meditation *Messe pour le temps présent* (1967) as well as John Neumeier's highly controversial production of Bach's *St. Matthew Passion* (1981), performed in the Michaeliskirche in Hamburg (1981). Neumeier's analysis of the *Passion* occurred on two levels, religious and musical, because it was Bach's music that gave him as the choreographer inspiration and indeed literally became a medium. Neumeier's ballet was also performed and highly acclaimed during the Salzburg Festival in 1985 on a stage in front of Salzburg Cathedral.

Neumeier's choreography for the *St. Matthew Passion* is characterized by basic patterns of sacred dance forms such as the round dance or the labyrinth, as well as gestures of praying, and not least by a 'spiritual' attitude of performers and spectators who are to be understood as the 'congregation'. They all have to come together and jointly undergo what is portrayed. For a long time this meant that absolutely no form of recording whatsoever was made – something that in the age of omnipresent media and marketing strategies was highly unusual. Not until 2010, over 25 years since the first performance, was a DVD

issued. What made the production controversial was the choice of music – Bach's *Passions* were regarded as sacrosanct, and dancing to them again unleashed all prejudices of the western Christian world against the body art form dance. Meanwhile the dust has settled, and Neumeier's production is now generally considered to be a masterpiece.

Bartabas and his Académie équestre de Versailles are going a step further by presenting music by Bach and Mozart as an equestrian ballet, and in the most suitable location, the Felsenreitschule. Mozart's *Davide penitente* was performed there in 2015; in 2017 horses dance to Mozart's *Requiem*. Nevertheless, in equestrian ballets, which in particular in Austria can look back on a tradition extending to the 17th century, rather abstract, graceful, poetic scenes unfold which do not refer to the sacred content of the texts but to sound qualities, structures and moods in the music, which for its part, through the physical presence of the horses, assumes something creatural. We have to wait and see how this will work together with such a complex work as Mozart's *Requiem*.

English summary of the original German essay:
Elizabeth Mortimer

NICHT DER SOHN FÜHRTE EIN ERBE ÜBER DIE LEBENSZEIT DES VATERS HINAUS

HAYDN NACH MOZART

oder: Zum Überleben eines Älteren

Von Ulrich Konrad

„Papa“. Mit diesem familiär-vertraulichen Titel habe Mozart am 15. Dezember 1790 seinen ein Vierteljahrhundert älteren Komponistenkollegen Haydn angedredet, als sie beim Abschiedsmahl anlässlich dessen Aufbruch zu einer London-Reise letztmalig beisammen saßen. So jedenfalls heißt es in einem 1810 publizierten Bericht über das Ereignis. Ob man dem Chronisten glauben soll, bleibe dahingestellt. Vielleicht hat er lediglich einen im Zusammenhang mit Haydn allgemein gewordenen Sprachgebrauch seiner Zeit in die Vergangenheit zurück projiziert, ist doch bezeugt, dass der Komponist zumindest in seinen letzten Jahren des Öfteren als „Papa“ oder „Vater“ titulierte worden ist. Wie dem auch sei, tatsächlich hätte der 1732 geborene Haydn der Vater Mozarts sein können. Dass der Jüngere in mancher Hinsicht die künstlerische Sohnschaft des berühmten Kapellmeisters aus Eisenstadt angenommen habe, gehört zu den allgemeinen musikgeschichtlichen Grundannahmen. Doch wenn in dieser metaphorischen Weise gesprochen wird, dann erhebt sich sogleich die Frage, worin diese gleichsam ‚musikgenetische‘ Nachfolge bestanden haben könnte. Von Mozart selbst sind Aussagen überliefert, dass er „in der Ausbildung seines

Stils“ Haydn viel verdanke. Zwar haftet darauf bezogenen analytischen Aussagen immer etwas Punktuell und Ungeföhres an, aber dass Mozart in Haydns Kompositionen Modelle fand, die er sich anzuverwandeln vermochte, lässt sich eindeutig zeigen. Besonders im Blick auf die Streichquartette und Streichquintette Mozarts sind die vom Älteren ausgehenden Impulse bemerkenswert.

Doch nicht der Sohn führte ein Erbe über die Lebenszeit des Vaters hinaus weiter, sondern dieser überlebte seinen musikalischen Nachfahren um 18 Jahre. Als ihn die Nachricht vom Tod Mozarts in London erreichte, reagierte Haydn zunächst noch beinahe ungläubig: „*ich freue mich kindisch nach Hauß um meine gute Freunde zu umarmen. nur bedaure ich dieses an den grossen Mozart zu Entbehren, wan es anderst käme [?] also, welches ich nicht wünsche, daß Er gestorben seyn sollte. die nachweld becommt nicht in 100 Jahren wider ein solch Talent.*“ Nachdem es keinen Zweifel mehr an dem Unglück gab, berichtete er dem gemeinsamen Freund Michael Puchberg: „*ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz ausser mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte.*“ Hat der übriggebliebene „Papa“ nun im Weiteren die Erinnerung an den Verstorbenen intensiv gepflegt, ihm möglicherweise ein musikalisches Denkmal gesetzt? Ließ Haydn sich vielleicht durch eine erneute Beschäftigung mit Werken Mozarts für sein weiteres Schaffen anregen?

Die Antwort auf beide Überlegungen fällt negativ aus. Zum einen: Ob motivisch-melodische Ähnlichkeiten zwischen den langsamen Sätzen von *Jupiter-Symphonie* KV 551 und Haydns vierter *Londoner Symphonie* Hob. I:98 von 1792 so stark gewichtet werden können, dass der spätere Satz „*might almost be called* [Haydns] *Requiem for Mozart*“ (Donald Francis Tovey), bleibt umstritten. Zum andern: Aufs Ganze gesehen wurde der sich seiner Originalität als schöpferischer Musiker unerschütterlich bewusste Haydn mit seinem lebensgeschichtlich bedingten Vorsprung von fast einem Vierteljahrhundert gegenüber Mozart stets höchstens in Randzonen von dessen Musik beeinflusst. Eine tiefere Veränderung der eigenen Kompositionsweise verursachte der Umgang mit der Musik des Jüngeren bei ihm nicht. Mozart behauptete aber in Haydns Gedächtnis einen bleibenden Platz. Nach Carl Bertuch soll er 1805 Franz Xaver Mozart erzählt haben, er halte „*das Andenken seines großen Vaters*“ hoch, „*den er, so oft er in Wien war, fast täglich sah, und stets in vollkommener Harmonie mit ihm lebte.*“

Haydn nach Mozart – was kennzeichnet die Jahre 1792 bis 1809 im Leben des Komponisten, biographisch wie künstlerisch? 1791/92 und 1794/95 festigt er seinen europäischen Ruhm in London, der damals größten Stadt der Welt. Schon 1794 ruft ihn Fürst Nikolaus II. Esterházy auf seinen alten Posten als Hofkapellmeister zurück, allerdings mit deutlich verminderten Pflichten, so dass Joseph Haydn nur in den Sommermonaten nach

Eisenstadt übersiedelt. 1804 beendet er seine kompositorische Tätigkeit; die letzten fünf Jahre seines Lebens residiert er als weithin verehrte Künstlerpersönlichkeit in Wien, wegen seiner geschwächten Kräfte jedoch weitgehend unproduktiv.

In vielen Punkten korreliert Haydns Schaffen mit diesen Orientierungsmarken seines Lebenslaufs. Hervorzuheben ist dabei die bedeutsame Tatsache, dass Haydn sich seit dem Herbst 1795 mit einer Intensität der Komposition vokaler Werke bei gleichzeitiger Hintanstellung von instrumentalen zuwendet, wie das in den Jahrzehnten zuvor nie der Fall gewesen war. Im Zeitraum von 1796 bis 1804 entstehen keine Symphonien und Klaviersonaten mehr, auch nur noch wenige Streichquartette und Klaviertrios. Welche Fülle an Vokalmusik steht dem gegenüber! Die Mitte bilden sechs großbesetzte Messen und zwei Oratorien – *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* –, zusätzlich die oratorische Bearbeitung der ursprünglich instrumentalen *Sieben letzten Worte* und das zweite *Te Deum*. Dazu kommt eine Reihe verschiedenartiger, in ihren künstlerischen Ansprüchen teils auffällig ambitionierter, auch neuartiger vokaler ‚Kammermusik‘, darunter die Gesänge *Aus des Ramlers Lyrischer Blumenlese* für drei oder vier Stimmen mit Klavier sowie zahlreiche Volksliedbearbeitungen.

Seine letzte Schaffensperiode zentrierte Haydn auf Herausforderungen in der kleinen und großbesetzten Vokalmusik. Das könnte, zumindest vor dem Hintergrund der Wahrnehmung Haydns vornehmlich als eines In-



Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn. Anonymes Wachsrelief.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Archiv

strumentalkomponisten, wie eine programmatische Umorientierung aufgefasst werden. Es bedeutet aber nicht mehr als die stärkere Akzentuierung eines Schaffenszuges, der in Haydns Selbstverständnis zeitlebens lebendig, auch den Zeitgenossen bewusst war. 1790 meinte Ernst Ludwig Gerber, den Höhepunkt seines Ruhms habe Haydn um 1780 herum mit seinen Werken für die Kirche und die Opernbühne erreicht. Dazu passt eine Bemerkung,

die Georg August Griesinger überliefert: „Haydn äußerte zuweilen, er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Symphonien, mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponiren.“

Die deutlich hervortretenden Eigenarten in den Kompositionen Haydns seit 1795 las-

WEITER, SONDERN DIESER ÜBERLEBTE

sen sich in drei charakteristischen Begriffen zusammenfassen. Als erster ist der des Erhabenen zu nennen. Für dessen Ausprägung vornehmlich in den Oratorien dürfte Haydns Teilnahme an einer *Commemoration of Handel* im Frühsommer 1791 das Initialerlebnis bereitet haben. Die Aufführungen von Händels *Israel in Egypt* und des *Messiah* in Großbesetzung haben ihn zutiefst beeindruckt und ihn erstmals die Wirkung von Massenchören spüren lassen. Die spezifisch englische Art der Oratorienproduktion war auf dem Kontinent noch kaum nachgeahmt worden, begann aber schon auszustrahlen. Haydn muss intuitiv erkannt haben, welch großartiges Potential an Wirkmöglichkeiten mit einer solchen oratorischen Kunst verbunden war – und dass Wien dafür eine nicht zuletzt durch Mozarts Bearbeitungen von Oratorien Händels bestens bereitete Spielfläche bot.

Zum Zweiten kommt das Naive ins Spiel, wie Friedrich Schiller es beschrieben hat als Wesensmerkmal des „alten Griechen“ (und des Kindes), die „einig mit sich selbst und glücklich im Gefühl ihrer Menschheit“ sind. Anfang Juni 1792 war Haydn Zeuge einer Dankfeier, bei der 4.000 Armenkinder in der St. Paul's Cathedral ein einfaches Lied anstimmten: „keine Music rührte mich seit lebens so heftig als diese andachts volle und unschuldige“, hielt er dazu in seinem Notizkalender fest. Im späten Schaffen Joseph Haydns tritt das Naive liedhaften Singens, nicht zuletzt dokumentiert in den vielen Bearbeitungen schottischer und walisischer Lieder, vor allem aber im von ihm so betitelten

„Volck's Lied“ *Gott erhalte Franz den Kaiser*, tritt also einfacher Gesang neben das Erhabene, wie es sich in kunstvollen Chören manifestiert.

Beides, das Naive wie das Erhabene, ist für den Komponisten grundsätzlich verortet in einem Dritten, im Geistlichen. Die zentralen vokalen Arbeiten aus den Jahren ‚nach Mozart‘ wurzeln in dieser Sphäre. Haydn war nach allem, was er selbst bekennt und was über ihn glaubhaft berichtet wird, ein frommer Mann, eine Persönlichkeit voller Gottvertrauen und tief gegründeter Zuversicht in den „Beystand des Himmels“. Die katholischen Bekenntnisformen in ihren süddeutsch-österreichischen Ausprägungen des 18. Jahrhunderts unterlagen bei ihm keinem Zweifel, und wie es aussieht, prallten die Anfechtungen der religiösen Aufklärungsdebatten, sofern er sie überhaupt wahrgenommen hat, an ihm ab.

Hätte Mozart das Alter Haydns erreicht, so wäre er 1833 gestorben, 24 Jahre nach seinem Freund, als „Papa“ Beethovens, Schuberts oder Webers. Aber das Thema ‚Mozart nach Haydn‘ stellt sich nicht.

QUESTIONS REMAIN WHETHER HAYDN FOSTERED THE MEMORY OF MOZART

HAYDN AFTER MOZART

Or: survived by an older man

By Ulrich Konrad

According to a report published in 1810, Mozart addressed his composer colleague Joseph Haydn (who was twenty-four years his senior), as they dined together on 15 December 1790 with the familiar and endearing term 'Papa'; this was shortly before Haydn set out on his first journey to London. There is no way of verifying whether the chronicler's report is credible. What is certain is the fact that Haydn, born in 1732, could indeed have been Mozart's father. It is generally assumed by musicologists that in some respects the younger man did take on some artistic 'legacies' of the famous kapellmeister from Eisenstadt. Mozart himself stated that in the formation of his style he owed much to Haydn, and it can clearly be shown that Mozart found models in Haydn's compositions which he was able to adapt for his own works. Inspiration from the older composer is particularly evident in Mozart's string quartets and quintets.

Haydn survived Mozart by eighteen years; he was greatly distressed when the news of Mozart's death reached him in London. He claimed that not in a hundred years would posterity again experience such talent, and for several days he was unable to believe that such an irreplaceable man as Mozart could have been taken at such an early age into the next world. Questions remain whether

the older composer then intensively fostered the memory of the deceased colleague, or whether he was perhaps inspired by a renewed preoccupation with Mozart's works for his own creativity. The answer to both postulations is negative. Nevertheless, as Haydn allegedly told Mozart's son Franz Xaver in 1805, he cherished his memory, and that whenever he (Haydn) had been in Vienna, he saw Mozart almost every day and got on very well with him.

In the years 1791/92 and 1794/95 Haydn consolidated his European renown in London, at the time the largest city in the world. In 1794 Prince Nikolaus II Esterházy reappointed him as court conductor but with fewer obligations which meant that Haydn spent only the summer months in Eisenstadt. From the autumn of 1795 Haydn intensively devoted himself to the composition of vocal works and spent less time on instrumental compositions. From 1796 to 1804 he did not compose any more symphonies or piano sonatas, and only a few string quartets and piano trios. Instead he wrote a great abundance of vocal music centring on six large-scale masses and two oratorios *The Creation* and *The Seasons*, as well as the arrangement as an oratorio of *The Seven Last Words*, originally a work only for strings, and his second *Te Deum*. In addition he elaborated a new kind of vocal chamber music, including the songs for three or four voices with basso continuo, and also several arrangements of folk songs.

If Haydn is perceived primarily as an instrumental composer, the fact that he focused

his last period of creativity on vocal music could be regarded as a programmatic re-orientation. However, it means nothing other than the stronger accentuation of a creative characteristic which was evident throughout Haydn's life, something of which his contemporaries were also aware. In 1790 Ernst Ludwig Gerber considered that Haydn had reached the zenith of his fame around 1780 with his works for the church and for the opera stage. This is matched by a comment made by Georg August Griesinger (Joseph Haydn's biographer): "Haydn occasionally stated that instead of the many quartets, sonatas and symphonies, he should have composed more music for the voice, because he could have been one of the prime composers of opera, as it is much easier to compose according to a text rather than without it."

From 1795 the clear individual features in Haydn's compositions can be summarized in three characteristic concepts: sublime, naïve, spiritual. The sublime is evident primarily in his oratorios. He was probably inspired by his participation in a commemoration of Handel in the early summer of 1791 in England. He was deeply impressed by performances on a grand scale of Handel's *Israel in Egypt* and *Messiah*, experiencing for the first time the impact of mass choirs. The specific English way of performing oratorios had hardly been imitated until then on the Continent but it soon began to spread. Haydn must have intuitively recognized the magnificent potential of this manner of performing oratorios and knew that Vienna would be receptive for it, not

least because of Mozart's adaptations of Handel's oratorios.

Early in June 1792 Haydn witnessed a celebration of thanksgiving when 4000 poor children sang a simple song in St. Paul's Cathedral in London. He wrote in his diary that he had never before been so touched by this devout, innocent music. Naivety appears in Haydn's later creativity in songs, for instance, in the many arrangements of Scottish and Welsh songs and especially in what he described as the 'folksong' '*Gott erhalte Franz den Kaiser*'.

For Haydn, both naivety and the sublime are fundamentally located in spirituality. His central vocal works from the years 'after Mozart' are rooted in this sphere. Haydn was a man who trusted in God and had a deeply founded faith in 'heavenly assistance'. If Mozart had reached Haydn's age, he would have died in 1833, 24 years after his fatherly friend, as the 'Papa' of Beethoven, Schubert and Weber.

English summary of the original German essay:
Elizabeth Mortimer



Ankunft der Pferde in Salzburg 2015.
Foto: Matthias Baus

DO 26.01 20.00 #01 SO 29.01 15.00 #09
DI 31.01 20.00 FR 03.02 20.00 #27
Felsenreitschule

REQUIEM

REGIE UND CHOREOGRAPHIE **BARTABAS**
PFERDE UND REITER DER
ACADÉMIE ÉQUESTRE DE VERSAILLES
DIRIGENT **MARC MINKOWSKI**

LES MUSICIENS DU LOUVRE
SALZBURGER BACHCHOR
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER
BERTRAND COUDERC LICHT

GENIA KÜHMEIER SOPRAN
ELISABETH KULMAN ALT
JULIEN BEHR TENOR
CHARLES DEKEYSER BASS

REITER **BARTABAS, EMMANUEL DARDENNE, LAURE GUILLAUME,**
MATHIAS LYON, EMMANUELLE SANTINI, ÉMILIE TALLET, CHARLOTTE TURA,
MAILYS FROUGNEUX, ZOÉ SAN MARTIN
STATISTEN **JULIA BOUGON, VALENTINE DIQUET, STÉPHANIE SCHÖNLEITNER,**
LAURA KUCZWARA, MARIE MOREL, RÉMI RODIER

PFERDE **SOUTINE, BALESTRA, BOTERÒ, CHAGALL, MIRÓ, PASSA DI SOTTO,**
QUILATE, UCCELLO, VIVACE, MERCURE, NEPTUNE, URANUS

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Miserere“ für Alt, Tenor, Bass und Orgel KV 85

(Komponiert: Bologna, Ende Juli oder Anfang August 1770)

Requiem d-Moll für Soli, Chor und Orchester KV 626

(Komponiert: Wien, Sommer/Spätherbst 1791)

(In der vervollständigten Fassung von Howard Chandler Robbins Landon
nach Joseph Eybler und Franz Xaver Süssmayr)

- I. Introitus
- II. Kyrie
- III. Sequenz
 - 1. Dies iræ
 - 2. Tuba mirum
 - 3. Rex tremendæ
 - 4. Recordare
 - 5. Confutatis
 - 6. Lacrimosa
- IV. Offertorium
 - 1. Domine Jesu
 - 2. Hostias
 - V. Sanctus
- VI. Benedictus
- VII. Agnus Dei
- VIII. Communio

„Ave verum corpus“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 618

(Datiert: Baden bei Wien, 17. Juni 1791)

Keine Pause

MUSIKALISCHE ASSISTENZ **CHRISTOPH KONCZ**
PRODUKTIONSASSISTENZ **DANIÈLE HAAS**
INSPIZIENZ **VERONIKA OBERMEIER**
LICHTINSPIZIENZ **INGE MATTHIESEN**
PFERDE-KOORDINATION UND ASSISTENZ **MARYSE DULLNIG**

TECHNISCHE LEITUNG **STÉPHANE CARGNINO**
KOSTÜME **SOPHIE MANACH**
ASSISTENZ **ANNE PERRON, EMMANUELLE SANTINI**
STALLMEISTER **PHILIPPE BOUÉ BRUQUET**

DIE BÜHNE WURDE VON DEN WERKSTÄTTEN DER SALZBURGER FESTSPIELE EINGERICHTET:

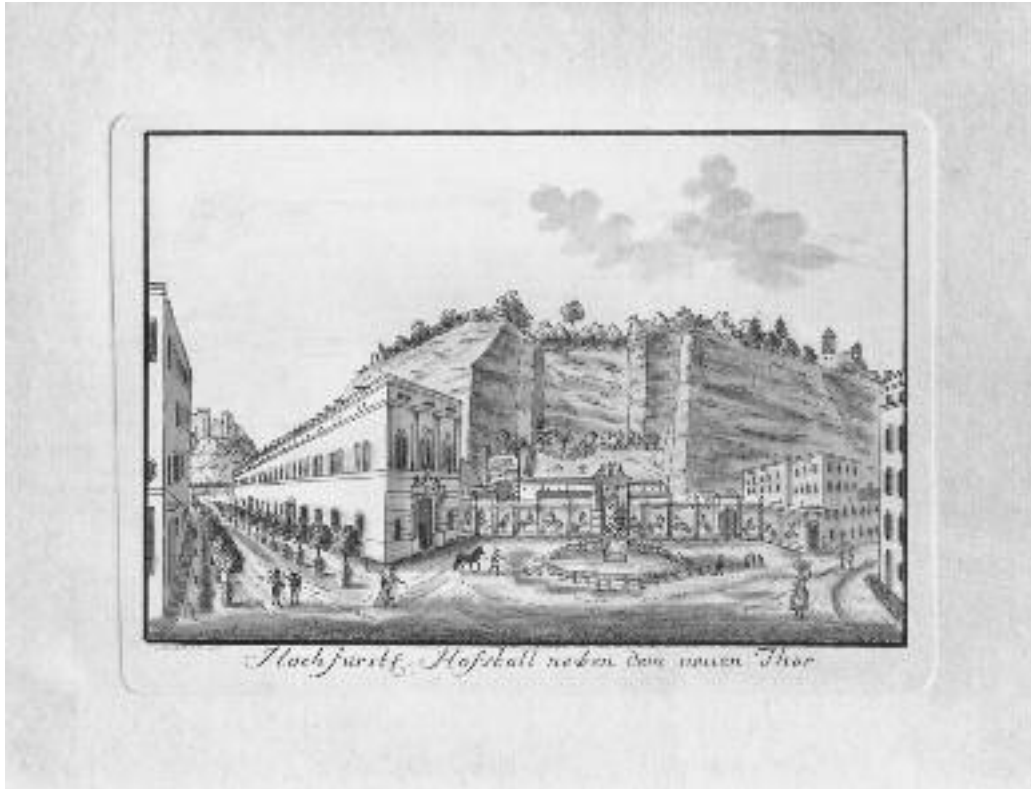
ANDREAS ZECHNER TECHNISCHER DIREKTOR
HELMUT SCHAUER BÜHNENTECHNIK
HUBERT SCHWAIGER BELEUCHTUNG
EDWIN PFANZAGL AKUSTIK
GÜNTER SCHWEIGHOFER ELEKTROTECHNIK
JAN MEIER KOSTÜM UND MASKE

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

In Kooperation mit der Académie équestre de Versailles

Mozarts REQUIEM wird als Koproduktion von ORF, arte und UNITEL in Zusammenarbeit mit der Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit der Académie équestre de Versailles, Mozartwoche 2017 aufgezeichnet. Ausführender Produzent ist Bernhard Fleischer (BFMI), für die Bildregie zeichnet Andy Sommer verantwortlich. Die Produktion wird am 12. März 2017, 9.30 Uhr auf ORF 2 und am 12. August 2017, 18.00 Uhr auf arte ausgestrahlt. (Änderungen vorbehalten)

Ende um ca. 21.10 Uhr



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

Marc Minkowski in der Felsenreitschule 2015.
Foto: Matthias Baus



Im November 2016 sprach Jean-Louis Gouraud mit Marc Minkowski über das Requiem bei der Mozartwoche 2017

SALZBURG – REQUIEM – MINKOWSKI – BARTABAS

Ist es fast so etwas wie ein Sakrileg, Pferde an einer „Messfeier“ teilnehmen zu lassen?

Als Marc Minkowskis Absicht bekannt wurde, Pferde (und Reiter) der Académie équestre de Versailles 2017 nach Salzburg zurückzuholen – diesmal als Interpreten in seiner Aufführung von Mozarts *Requiem* –, wurde ihm diese Frage des öfteren gestellt. Als leidenschaftlicher Reiter hätte sich der Maestro leicht – wie es im Französischen heißt, wenn man etwas überheblich ist – „aufs hohe Ross setzen“ können. In Kenntnis seiner Vorliebe zu jenen riesigen Pferden, zu jenen wahren „Kathedralen“, die als Shires oder Clydesdales (zwei Zugpferderassen aus Großbritannien) bekannt sind, würden wir darüber keinesfalls staunen. Er antwortet jedoch mit einer Sanftheit und Bescheidenheit, die auch für diese großen Pferde charakteristisch sind, dass die Gegenwart von Pferden bei einer Totenmesse ihm keinesfalls unpassend erscheint. Es ist eine Tatsache, dass Pferde in der Überlieferung fast aller Kulturen die Seelen der Toten begleiten. Es gibt dafür einen etwas barbarischen Ausdruck: Das Pferd sei ein „Psychopompos“, das heißt, dass es den Geist der Verstorbenen ins Jenseits führt, geleitet, begleitet. Im Christentum übernimmt der Erzengel Michael diese Rolle und wird deshalb als „Psychopomp-Erzengel“ oft als Reiter

auf einem Pferd dargestellt. Noch einfacher: Marc Minkowski erwähnt eine Kindheitserinnerung, wo Pferde, vor einen Leichenwagen gespannt, die Toten begleiteten... Ohne sich amateurhaft auf die Psychoanalyse zu berufen, sollte man jedoch berücksichtigen, dass Marc Minkowskis Kindheitserinnerungen vieles erklären: nicht nur seine Hingabe an die Musik, auch seine Liebe zu Pferden und vielleicht auch manchmal seine mystischen Gedanken. Er erzählt, dass er als Jugendlicher die Wochenenden und Ferien in einem kleinen Dorf am Rande der Normandie verbrachte, in Le Bec Hellouin, wo seine Eltern ein Ferienhaus besaßen. Le Bec Hellouin gilt heute nicht nur als eines der schönsten Dörfer Frankreichs, es ist auch ein ungewöhnlicher Ort: hier steht nämlich seit Jahrhunderten eine Abtei mit einer sehr bewegten Geschichte. Um das Jahr 1000 von einem Ritter ge-

gründet, entwickelte sie sich bis zu ihrer Eroberung durch die Revolutionäre, die 1789 die Mönche verjagten, zu einem wichtigen spirituellen Zentrum. Ihre prachtvollen Gebäude wären zerstört, geplündert und vernichtet worden, hätte nicht Napoleon Gebäude gesucht, um die Zucht der Pferde, die er für seine Expeditionen so nötig hatte, wieder aufblühen zu lassen. So beschloss er, dort ein Gestüt einzurichten. Wenn also die Abtei heute wieder Mönche beherbergt, können wir mit Recht behaupten, dass dies gewissermaßen ein Verdienst der Pferde ist.

Hier, im Schatten des Kloster-Marstalls, der von einem mit seinem Vater befreundeten Mönch geleitet wurde (beide hatten im April 1940 an der Schlacht um Narvik teilgenommen), fühlte also der junge Marc zwei Leidenschaften sprießen, die ihn sein ganzes Leben lang begleiten sollten: Noch während seiner Schulzeit war das Studium der Musik ebenso wie das der Pferde seine liebste Freizeitbeschäftigung. Er begnügte sich nicht nur mit dem Studium: er übte auch beide Künste aus. Die Jahre vergingen, der Erfolg setzte ein und die Musik gewann die Oberhand. Bis Marc Minkowski Bartabas begegnete.

Bartabas ist der Gründer eines Theaters mit dem eigenartigen Namen „Zingaro“, in dem Pferde mit Musiken der Welt vereint werden. Als er in den frühen 2000er-Jahren einer Aufführung beiwohnte, bekam Marc Minkowski die Eingebung: etwa wie Saulus auf dem Weg nach Damaskus – dessen Sturz wird oft als einer vom Pferd dargestellt, obwohl der zukünftige heilige Paulus, nebenbei gesagt, tat-

sächlich zu Fuß ging. Der Maestro verstand auf einmal, dass die Verschmelzung von Musik und Reitkunst nicht unverträglich ist, dass sie sich im Gegenteil sehr wohl ergänzen können.

Sehr bald hatte Marc Minkowski die Idee, Bartabas und seine Pferde zur Mitwirkung an einer musikalischen Inszenierung einzuladen. Diesen Einfall konnte er 2015 in Salzburg verwirklichen, als er Mozarts *Davide penitente* im Rahmen der Mozartwoche dirigierte – an einem außergewöhnlichen und magischen Ort: der Felsenreitschule. Auf Anhieb fühlten sich die Pferde in diesem Ambiente wohl. Für sie war es tatsächlich eine Rückkehr zu den Quellen: diese außergewöhnliche, aus dem Berg herausgehöhlte Architektur wurde am Ende des 17. Jahrhunderts als Arbeitsstätte für die Pferde des Fürsterzbischofs geschaffen. In den 1920er-Jahren wurde der Ort als Veranstaltungstätte eingerichtet und hatte seither nie mehr Pferde und Reiter beheimatet.

Zurück zu den Quellen: das ist Marc Minkowski auch ein Anliegen in der Musik. Es gab vor ihm auch meisterhafte Aufführungen von Mozarts *Requiem*. Sie spiegelten aber meist ein übermäßig düsteres, eher romantisches Bild dieses so dichten Werkes wider. Marc Minkowski möchte nun im Gegenteil den eigentlichen Glanz der Komposition unterstreichen. Für ihn stellt Mozarts Totenmesse zugleich die Verherrlichung des Lebens dar – und die Pferde werden wohl den schönsten Beweis dafür liefern.

Deutsche Übersetzung:
Geneviève Geffray

Im November 2016 sprach Sophie Nauleau mit Bartabas in Versailles über seine neue Produktion in Salzburg

EIN WAGNIS IN SALZBURG

Sie kommen zwei Jahre nach der Aufführung von Davide penitente wieder nach Salzburg, um gemeinsam mit Marc Minkowski Mozarts Geburtstag zu feiern. Diesmal ist es eine Begegnung mit Mozarts Requiem.

Dieses erste schöne Experiment bei der Mozartwoche 2015 war ein großer Erfolg und hat mir viel Freude bereitet. Bei der Mozartwoche 2017 sind nun sogar vier Aufführungen angesetzt, so groß war die Resonanz in Salzburg, genau wie in Versailles. Eine Schwierigkeit liegt nun aber darin, dass 90 Prozent des Publikums *Davide penitente* vor zwei Jahren gesehen hat, und dass wir die Leute aufs Neue überraschen müssen, umso mehr, als Mozarts *Requiem* sehr bekannt ist. Der Bühnenraum bleibt derselbe – ich verwende wieder den Orchestergraben und die Musiker nehmen in den Arkaden Platz. Also muss die Choreographie erfinderischer sein. Vor allem aber werden die Pferderassen andere sein: keine grauen argentinischen Criollos mehr, sondern acht cremefarbene Lusitanos mit blauen Augen – Herzstücke der Académie! Wir bringen außerdem einige kleine, sehr spezielle Sorraias mit langen Zügeln mit. Ich selbst werde ebenfalls auf die Bühne kommen – für ein „Gebet“ mit meinem schwarzen Pferd Soutine bei einem A-cappella-Solo (*Miserere* KV 85). Kurzum:

lauter Pferde, die bisher noch nie in Österreich waren.

Diese Pferde kennen also den magischen Raum der Felsenreitschule nicht?

Der Ort ist tatsächlich faszinierend. Einerseits ist er ein Freilichtraum, aus dem Felsen gehauen – ich glaube sogar, dass die Steine im 17. Jahrhundert für den Bau des Domes verwendet wurden –, andererseits ist er heute mit einem ausfahrbaren Dach gedeckt. Diese Mischung aus Natur (für die Pferde) und Theater (für die lyrische Kunst) bildet ein Schmuckkästchen für die Académie équestre de Versailles. Die Bedingungen in der Felsenreitschule sind zwar schwierig, weil sie sehr eng ist: keine Kulissen, alles ist offen, stellenweise haben wir 12 Meter Tiefe und 25 Meter Breite. Wir sind aber aus Versailles mit der Grande Écurie beim Schloss an eine kleine Reitschule gewöhnt und die Pferde können sich diesen Dimensionen gut anpassen: sie sind sehr konzentriert, mehr senkrecht als waagrecht, im Gleichgewicht und zeichnen sich durch Leichtigkeit aus. Es ist reine Kopfsache. Ich erschwere den Musikern ihre Arbeit, indem ich sie in den Arkaden aufteile, damit die Pferde den Raum ausfüllen können. Der Bühnenhintergrund, den Bertrand Coudere gestaltet hat, ist beeindruckend. Bertrand Coudere hat genau verstanden, welche Lichteffekte ich haben möchte; er hat einige meiner Produktionen gesehen, zum Beispiel *Golgota* mit dem Flamencotänzer Andrés Marín über Motetten für Solostimme von Tomás Luis de Victoria, das für einen Theaterraum mit schwarzem

Puzzolane-Gestein auf der Bühne entworfen wurde.

Werden Sie hauptsächlich von der Kirchenmusik inspiriert?

Ja, für mich drückt sich ein Komponist in der Kirchenmusik wirklich aus. Es sind Werke, in denen er am meisten von sich preisgibt. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, warum sie so zeitlos sind, vom Zeitgeist weniger abhängig als zum Beispiel die Oper. Ich habe das bei der *Psalmensymphonie* gespürt, die ich vor mehr als fünfzehn Jahren als Pferdeballett in *Triptyk* inszeniert habe. Noch bevor damals Pierre Boulez angefangen hatte, das Orchester und den Chor zu dirigieren, fühlte ich, wie zeitlos Strawinsky hier ist. Ich brauche die extreme Tiefe der Sakralmusik, die die intime Beziehung, die Seelenverwandtschaft zwischen Pferd und Mensch widerspiegelt. Für mich geht es nicht darum, den Dirigenten zu spielen, der eine geschriebene Partitur interpretiert, sondern darum, eine persönliche Choreographie über einer bestehenden Partitur zu kreieren, die durch Pferde inspiriert wird.

Sie wollten ursprünglich Ihre letzte Kreation bei Zingaro On achève bien les anges (Sogar Engel werden zugrunde gerichtet) Requiem nennen. Werden Sie von dem Thema „Tod“ begleitet?

In meinem Leben habe ich genug Pferde verloren, um ein reelles Verhältnis zu Zeit und Tod zu haben. Es ist wahr – vielleicht werden sich einige Ableger aus *On achève bien les*

anges in Mozarts *Requiem* in Salzburg wiederfinden. Es ist seltsam: je weiter die Proben fortschreiten, umso mehr gewinnen Elemente aus meinen Arbeiten der vergangenen Jahre Einfluss darauf. Es wird etwas aus der *Golgota*-Ästhetik wiederkehren, nicht nur in einigen Kostümzitat. Sogar die weiße Farbe der Pferde könnte durch den Tod aufgewogen werden, und die Reiterinnen werden nicht immer eine akademische Haltung im Sattel einnehmen. Die vom Geheimnis umwobene Partitur und die komplexe Überlieferung des *Requiem*s gestatten mir eigentlich eine große Freiheit.

Das Requiem wird von einem Miserere und dem Ave verum corpus umrahmt. Wie arbeiten Sie mit dieser Sakralmusik?

Es geht natürlich nicht darum, den Gang der Pferde mit den verschiedenen Rhythmen des *Requiem*s in Einklang zu bringen. Im Gegenteil, wir suchen die Essenz, den inhärenten Rhythmus, die innere Regung, so, wie man eine Figur aus einem rohen Stück Holz herausarbeitet. Die Entsprechung zur Bewegung liegt woanders. Ein Galopp kann eine sehr langsame Rührung ausdrücken, aber die Pferde können auch mitten im Tumult stillstehen. Ich arbeite mit der musikalischen Struktur ohne Schnörkel. Ich stütze mich ebenso auf das kurze Aufleuchten verschiedener Momente wie auch auf die Wiederholungen oder auf das Unvollendete des Werkes. Es ist interessant, gewisse Unvollkommenheiten zu spüren. Man muss sie sich aneignen, genauso, wie man mit manchen Schwächen der Pferde spielt.



Wie ist dabei die Rolle des Dirigenten, wie prägt er die Aufführung?

Es ist eine Freude, mit Marc Minkowski zu arbeiten, weil er ein tiefes Gefühl für das Temperament der Pferde hat, was gegenseitiges Vertrauen aufbaut. Er versteht, dass man mit Pferden viel Geduld haben muss, weil sie durch die physische Nähe zu den Orchestermusikern irritiert sind oder schlichtweg Angst vor der enormen Klang- und Körperenergie des Chores haben. Geduld ist eine grundlegende Voraussetzung, um mit dem Proben gelassen anfangen zu können. Ich habe keine Angst,

weil ich weiß, dass Marc Minkowski sich die Zeit nehmen wird, dass er diese gegenseitige Abhängigkeit kennt. Ein anderer Dirigent würde vielleicht nicht warten wollen, bis dieses oder jenes Pferd entspannt ist. Marc Minkowski weiß, dass die Enge des Bühnenraumes eine sehr geduldige Vorgehensweise erfordert. Denn plötzlich kommen die Pferde sehr nahe an die Musiker heran, was sie ganz anders erleben als die Musik aus den Lautsprechern, die sie in der Académie hören. Da wir in Salzburg sehr wenig Probenzeit haben, müssen wir sicher sein, unter perfekten Be-

dingungen arbeiten zu können, damit die Pferde verstehen, was von ihnen erwartet wird. Wir suchen die Pferde aus, die am wenigsten empfindsam sind, aber sie bleiben trotzdem unberechenbare Tiere. Deshalb ist die Beziehung zu den Musikern sehr wichtig, denn sie müssen auch über sich hinauswachsen. Daraus entwickelt sich eine schöne Gemeinschaft und gegenseitiger Respekt.

Umso mehr als in der Académie équestre de Versailles das Pferd zwar im Mittelpunkt steht, die Reiter sich aber auch dem Tanz, dem japanischen Bogenschießen oder dem Gesang widmen.

Das Streben nach dem Gesamtkunstwerk ist für diese Ensemble-Schule charakteristisch. Ich habe sie zu diesem Zweck ins Leben gerufen und eine in der Welt einzigartige Pferdeballett-Kompagnie gegründet, die außergewöhnliche Einladungen wahrnehmen kann. Solche Experimente wie in Salzburg entsprechen genau der Ausrichtung der Académie. Durch ihre Struktur ist sie in der Lage, Proben für die Aufführung des *Requiems* einzuplanen, ohne den Alltag der Schule zu stören oder die Aufführungen zu vernachlässigen, die wir in Versailles jedes Wochenende präsentieren.

Diese Arbeit erfordert eine hohe Präzision: alle Proben werden filmisch aufgezeichnet; alles wird kommentiert, skizziert, auf die Minute festgelegt, und bleibt bis zum letzten Augenblick modifizierbar. Wenn sich das Orchester am Abend der Generalprobe einstimmen wird, werden wir unsere Pferde schon lange an Ort und Stelle warmgelaufen haben.

Österreich, mit der Spanischen Hofreitschule, ist ein von würdevoller Pferdekultur geprägtes Land. Wie würden Sie heute die Versailler Schule definieren?

Sie ist eine Hohe Schule der Leichtigkeit, die auf der Grundlage der klassischen französischen Reitkunst beruht. Sie ist eine Schule, die alle klassischen Regeln in der Absicht respektiert, die natürliche Ausdruckskraft der Pferde zu Tage zu fördern. Das Pferd fügt sich zwar der Dressurdisziplin, aber seine Persönlichkeit darf keinesfalls gebrochen werden. Der hohe Anspruch gilt der Erstklassigkeit, aber auch der Schönheit, Richtigkeit und dem Empfinden. Seit ihrer Gründung haben die Pferde und die Reiter der Académie équestre de Versailles ein immer reichhaltigeres Repertoire erarbeitet. Drei Reiter sind seit den Anfängen dabei: Laure Guillaume, Emmanuelle Santini und Emmanuel Dardenne. Das erlaubt mir, die Originalität unserer Choreographien immer weiterzuentwickeln. Gleichzeitig kann ich dadurch auch, mit großem Respekt für die Kunst, den klassischen Stil etwas durcheinanderwirbeln.

An Salzburg schätze ich sehr, Dinge umsetzen zu können, die ich bisher noch nie gewagt habe.

Deutsche Übersetzung:
Geneviève Geffray

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„Das musikalische Talent“, so sprach Goethe zu Eckermann, „kann sich wohl am frühesten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist.“ Und dennoch wird nach Erklärungen gesucht, wenn ein Vierzehnjähriger den Bußpsalm 51 vertont und ein *Miserere* für Alt, Tenor, Bass und Orgel KV 85 komponiert, dessen Tiefe, „Erfahrung“, Fassung und Spiritualität kaum mit dem Alter und dem Lebenslauf des vielgereisten und -bestaunten Salzburger Wunderkindes zu vereinbaren sind. Mozart brachte das *Miserere* im Spätsommer oder Herbst 1770 in Bologna zu Papier, unter den wachsamen Blicken des gestrengen Padre Martini, einer musikhistorischen Autorität allerersten Ranges. Nach der kirchenmusikalischen Alternatim-Praxis hat Mozart nur die ungeraden Psalmverse ausgeführt (die geraden wurden choraliter gesungen): im „*stile antico*“ oder „*stile alla Palestrina*“, dem Inbegriff kontrapunktischer Meisterschaft und satztechnischer Seriosität. Allerdings erlaubte sich Mozart manche Freiheit von der Regel, insbesondere in der Dissonanzbehandlung, und überhaupt einen Zug ins Dramatische, Subjektive, Individuelle. „Doch wie wollte die Gottheit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstau-

nen und nicht begreifen, woher sie kommen“, sagte Goethe zu Eckermann.

Woher sie kommen, wohin sie gehen. Am Ende seines Lebens, im Juni 1791, schuf Mozart mit dem *Ave verum corpus* für vierstimmigen gemischten Chor, Streicherbegleitung und Orgel KV 618 ein durch und durch reflektiertes, Note für Note mit Bedacht gesetztes, im besten Sinne artifizielles Stück: eine Meditation über den Tod, das Menschenopfer Christi am Kreuz und die eigene, als Prüfung verstandene Sterbestunde. Der Ausdruck schwankt zwischen Angst und Andacht, eine Beklommenheit vor dem Unbekannten bestimmt den Ton: Adagio und sotto voce soll alles gespielt und gesungen werden, feierlich, ehrfürchtig, scheu. Die Nähe zum „*stile antico*“ begrenzt die Subjektivität und betont die sakrale Würde. Mozart schrieb das *Ave verum* für den in Baden bei Wien amtierenden Schullehrer und Regens Chori Anton Stoll als Beitrag zum anstehenden Fronleichnamsfest. Dass er diese 46 Takte aber in einem Augenblick erdachte, als nicht nur das Glück der Jugend, sondern auch die Enttäuschungen der Lebensreise bald hinter ihm lagen, in seinem Todesjahr 1791, ist ein Umstand, eine Tatsache, die sich schwerlich ignorieren ließe. Andererseits hat Mozart das *Ave verum* offenbar nach einem Modell gearbeitet, der Fronleichnamsmotette *Lauda Sion salvatorem* des Salzburgers Michael Haydn, deren Noten er sich Jahre zuvor hatte nachsenden lassen. Musik über Musik – mindert dieses Verfahren den Rang und Reiz des *Ave verum*? Gewiss nicht, es sei denn, man

wollte partout nicht wahrhaben, dass auch die himmlischsten Gesänge eine irdische Vorgeschichte aufweisen und selbst die erhabenste Kunst ein Werk des menschlichen Geistes bleibt (höhere Inspirationen nicht ausgeschlossen).

Wolfgang Stähr

Musikalische Fragmente eröffnen die Frage nach der Absolutheit des Kunstwerkes an sich, was seine Aura, seine Identität ausmache, und wo die Linie zwischen Authentizität des Torsos und Künstlichkeit (unautorisierter) Vollendung zu ziehen sei. Facettenreich wird diese Betrachtung, wenn – wie im Falle von Mozarts *Requiem KV 626* von 1791 biographische Indikatoren die Mystifizierung von Werkgenese und -intention geradezu unabdingbar machen, der Tod des Komponisten selbst das Nichtkomponierte, das Ausgesparte und Unerdachte, die Lücken zum eigentlichen Gegenstand werden lassen. Der vom Juristen und Musikschriftsteller Gottfried Weber im Jahr 1825 lancierte ‚*Requiem-Streit*‘, eine Polemik um echt und gegen unecht, trägt diesem Phänomen in Bezug auf Mozart besonders Rechnung: „*Von allen Werken unsers herrlichen Mozart, genießt kaum irgend Eines so allgemeine, so vergötternde Anbetung, als sein Requiem. Dies ist aber eigentlich sehr auffallend, und beinahe verwunderlich zu nennen, indem gerade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, – ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist.*“ Von Mozarts Hand

existiert für das *Requiem* keine aufführbare Partitur, es fehlen die „*zur Konstitution eines vollständigen Tonsatzes für vokal- und instrumentalbesetztes Ensemble nötigen Informationen*“ (Ulrich Konrad). Auf dem Schreibstisch des verstorbenen Komponisten fanden sich Entwurfspartituren zu zehn Einzelsätzen in Particellform, der musikalische Verlauf lediglich in den Außen- oder den Chorstimmen eingetragen, zwei Sätze vollendet. Es bedurfte (mehr oder weniger berufener) Schülerhände, um diesem Fragment eine aufführbare Gestalt zu verleihen.

Mozart verstarb am 5. Dezember 1791 kurz vor 1 Uhr früh in seiner Wohnung in der Wiener Rauhensteingasse nach zweiwöchigem Leiden an „*hitzigem Frieselfieber*“. Laut josephinischer Bestattungsverordnung und einem – für den Großteil der Bevölkerung vorgesehenen – Begräbnis Dritter Klasse wurde er nach der am 6. Dezember in St. Stephan erfolgten Einsegnung „*zur Nachtzeit*“ (wohl zur Abendstunde) des folgenden Tages auf den Vorstadtfriedhof St. Marx im Bezirk Landstraße gebracht und in einem bis dato unbekannten Schachtgrab bestattet. Seine letzte Komposition, eine Totenmesse in d-Moll, gab der frühen Rezeptionsgeschichte – wohl nicht unbewusst auch von seiner Witwe Constanze begünstigt – Anlass zu romantischen Spekulationen, die in der jüngeren Mozart-Forschung sämtlich revidiert werden konnten.

Das *Requiem* wurde von Franz Graf Walsegg im Andenken an seine im Februar 1791 jung verstorbene Gemahlin in Auftrag gegeben. Walsegg pflegte in musikalischen Soireen

auf seinem Schloss Stuppach in Niederösterreich Fremdkompositionen, die er hatte ankaufen lassen, als seine eigenen auszugeben. Das Honorar zur Überlassung des Eigentumsrechts fungierte hierbei zugleich als Schweigegeld. Das *Requiem* sollte alljährlich am Todestag der Gräfin in seinem Namen erklingen. Als Vermittler mit Mozart trat vermutlich dessen Logenbruder und Gläubiger Michael Puchberg auf, der im Wiener Walseggischen Stadtpalais wohnte. Der in der Literatur als anonymen „*grauer Bote*“ beschriebene Überbringer des Auftrags (zu einem lohnenden Honorar von fünfzig Dukaten) war Franz Anton Leitgeb, ein weitschichtiger Verwandter Franz Grillparzers und „*langer, hagerer, grau gekleideter Mann mit ernsthaftem Gesichtsausdruck, eine auffallende Erscheinung, ganz geeignet einen befremdlichen Eindruck zu machen*“ (Otto Jahn). Die anhand des Manuskripts nachvollziehbaren Arbeitsschritte am *Requiem* begannen um den 8. Oktober 1791, bereits fünf Tage danach wurde die Komposition unterbrochen, da Mozart zunächst nach Perchtoldsdorf, später zu seiner in Baden weilenden Frau reiste. Vor dem 15. November komponierte er sein letztes vollendetes Werk, eine Freimaurerkantate, die er am 17. November uraufführte. Kurz darauf wurde Mozart bettlägrig, Wasseransammlungen im Körper schränkten seine Bewegungsfähigkeit soweit ein, dass er in dieser Zeit – worauf auch die Handschrift des Autographs hindeutet – keine weiteren Arbeiten am *Requiem* mehr vornahm. Am Tag seines Todes war lediglich das „*Requiem æternam*“ und „*Kyrie*“ instrumen-

tiert. Diese beiden Teile wurden am 10. Dezember 1791, soweit die Exequien der Wiener Hofpfarrkirche St. Michael bestätigen, im Andenken an ihren Schöpfer erstmals aufgeführt. Da die Honorarzahlung bereits bei Auftragserteilung zur Hälfte erfolgt war, forderte Graf Walsegg nach Mozarts Tod bei dessen Witwe eine aufführbare Partitur des Werkes ein. Constanze beauftragte am 21. Dezember 1791 den sechszwanzigjährigen Joseph Eybler, einem in Kirchenmusikfragen ihr erfahren genug erscheinenden Freund ihres Mannes, mit der Vollendung der Partitur. Eybler, der das Werk bis März 1792 fertig stellen sollte, führte die Komposition – mit dem „*Dies iræ*“ beginnend – indes nur einschließlich des „*Confutatis*“ aus, die fehlenden Stimmen in Mozarts Autograph hinzufügend. Als sich die Partitur jedoch den im kompositorischen Gehalt zu ergänzenden Abschnitten näherte, sah sich Eybler außer Stande, das Fragment im Sinne Mozarts zu vollenden und gab Constanze das ihm übertragene Manuskript zurück. Auch Franz Jacob Freystädter und Maximilian Stadler wurden an der Partitur tätig, ehe die Witwe Mozart mit dessen Schüler Franz Xaver Süssmayr den Vollender des *Requiem*s betraute. Einem Bericht von Mozarts Schwägerin Sophie Haibel (geb. Weber), welche ihrer Schwester Constanze in den letzten Stunden ihres Mannes beigestanden hatte, war Süssmayr in den letzten Stunden/Tagen ebenfalls in der Rauhensteingasse zugegen: „*bey M: am Bette dan Lag auf der Deke das Bekante Requiem und M: Explicirte ihm wie seine Meinung seie daß er es Nach*

seinem Todte Vollenden sollte“. Süßmayr selbst äußerte sich in einem öffentlichen Brief aus dem Jahr 1800 hingegen in anderer Weise, insofern er mit Mozart nur die bereits komponierten Teile hinsichtlich ihrer Instrumentierung studiert habe – also nicht über die noch ausstehenden Abschnitte instruiert worden war –, die fehlenden Teile somit als seine eigenen Schöpfungen anzusehen seien: „Von dem Verse an – *Judicando homo reus etc: hab ich das Dies iræ ganz geendigt. Das Sanctus – Benedictus – und Agnus Dei – ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bei dem Verse – cum Sanctis etc. zu wiederholen.*“ Constanze Mozart hatte sich vor Übergabe der Komposition an den Auftraggeber vorsorglich mehrere Abschriften gesichert. Die im Zuge der angekündigten Drucklegung bei dem Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel im Jahr 1799 von Walsegg eingeforderten Eigentumsrechte wurden vermutlich durch Refundierung des einstigen Honorars wieder abgegolten.

Der Textur des *Introitus* zum *Requiem* legte Mozart musikalisches Material aus Georg Friedrich Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* zugrunde, das wiederum den beiden lutherischen Sterbeliedern „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ und „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ rückverbunden ist. Auch das *Kyrie* greift Gedanken aus einer Händel-Komposition auf: dem Schlusschor des *Dettingen Anthem* (von diesem selbst im Oratorium *Joseph* als Eigenzitat verarbeitet). Der Beginn des „*Recordare*“ ist Wilhelm

Friedemann Bachs Symphonie d-Moll, das „*Lacrimosa*“ François-Joseph Gossecs „*Lacrimosa*“ aus dessen *Grande Messe des Morts* verpflichtet. Diese Indikatoren deuten darauf hin, dass sich Mozart zur Zeit der *Requiem*-Komposition intensiv mit den Gattungssusancen beschäftigte.

Mozarts eigenschöpferischer Anteil am *Requiem* bricht nach acht Takten im d-Moll-„*Lacrimosa*“ ab. Der postum in einem Nachruf zitierte Sänger Benedikt Schack, der nach eigenen Angaben einer improvisierten (und nicht verifizierbaren) Probe des *Requiem*s an Mozarts Krankenlager beigewohnt haben soll, berichtete: „*Sie waren bey den ersten Takten des Lacrimosa, als Mozart heftig zu weinen anfang, die Partitur beiseite legte, und eilf Stunde später um ein Uhr nachts, verschied.*“

Therese Muxeneder

In November 2016, Jean-Louis Gouraud spoke to Marc Minkowski about Mozart's *Requiem* at the Mozart Week 2017

SALZBURG – REQUIEM – MINKOWSKI – BARTABAS

Is it not something of a sacrilege to involve horses in the celebration of a mass? When it was announced that Marc Minkowski intended to bring back the horses and riders of the Académie équestre de Versailles in 2017, to accompany his interpretation of Mozart's *Requiem*, he was frequently asked this question. As an enthusiastic rider himself and to show that he was rather indignant about the question he could well have mounted his high horse. It certainly would not have been surprising, bearing in mind his passion for the huge horses, rather like cathedrals, the Shires or Clydesdales (two races of carthorses from Great Britain). But no, he replies with a similar gentleness and docility which is characteristic of these large horses, that for him the presence of horses at a requiem mass certainly does not appear to be incongruous.

It is well known in fact that in almost all traditions, almost all civilisations the horse accompanies the souls of the dead. There is a rather barbaric expression for this: the horse is a 'psychopomp', that means that it leads and accompanies the spirit of the deceased into the next world. In Christianity the archangel Michael takes on this role and therefore is often depicted as the 'psychopomp archangel' riding a horse. More simply Marc Minkowski evokes a childhood memory when

he saw horses accompanying the dead by pulling the hearse. Without trying to engage in some kind of cheap psychoanalysis it should perhaps be stressed that Marc Minkowski's childhood memories explain many things – not only his inclination for music but also his fascination for horses, and perhaps also his mystical anxieties.

He relates that throughout his youth he used to spend weekends and holidays in a little village bordering on Normandy, Le Bec Hellouin, where his parents had a country house. Apart from the fact that Le Bec Hellouin is nowadays considered to be one of the most beautiful villages in France, it is no ordinary place: an abbey has been located here for centuries and has undergone a very turbulent history. Founded around the year 1000 by a knight, it became a major spiritual centre until in 1789 it was taken over by revolutionaries who banished the monks. The magnificent buildings which make up the complex would then have been destroyed, plundered and annihilated had it not been for the fact that Napoleon required locations for re-introducing the breeding of horses which he much needed for his expeditions. He decided therefore to set up a stud there! Nowadays Benedictine monks again inhabit the abbey and it can safely be asserted that horses had no small part in this.

It is there, in the shadow of the monastery stables which were managed by an abbot who was a friend of Marc's father (in April 1940 they both fought in the battle of Narvik) that the young Marc developed the two great passions in his soul which have remained through-

out his life. While still at school he spent his free time between studying music and contemplating the horses. Not merely contemplating, he also began to learn to ride. And then years passed, success came and music gained the upper hand. That was until he met the man named Bartabas.

Bartabas created a theatre by the rather strange name of Zingaro in which the presence of horses is united with world music. At the beginning of the new millennium Marc Minkowski attended one of the shows and it was like a revelation for him: rather similar to Saul on the way to Damascus (whose fall is frequently represented as a fall from a horse, although it has to be said that the man who became St. Paul, was in fact walking) Marc Minkowski suddenly understood that the fusion of music and equestrianism was not incompatible but quite the contrary, the two arts complement each other.

Very soon he had the idea of inviting Bartabas and his horses to take part in a musical show. The idea came to fruition in 2015 in Salzburg during the Mozart Week where Minkowski conducted *Davide penitente* by Mozart in a unique venue: the Felsenreitschule (the former summer riding school of the prince-archbishops who ruled Salzburg in the 17th and 18th centuries; the winter riding school is now the Karl Böhm Hall in the Haus für Mozart). The horses immediately felt at home there. For them it was a matter of restoring the location to its original purpose; three tiers of arched embrasures hewn out of the rock of the Mönchsberg created galleries where

the nobility used to sit and watch the prince-archbishop's horses training in the arena below. During the 1920s the venue was adapted as a theatre and concert hall and from that time had never again been used for equestrian displays.

Returning to the sources: that is also one of Marc Minkowski's concerns in music. To be sure there have been many magnificent performances of Mozart's *Requiem*. Marc Minkowski would like, in his interpretation, to highlight the bright aspects of the work. For him this requiem mass is also a glorification of life and the presence of horses will certainly provide a wonderful illustration of this.

English translation:
Elizabeth Mortimer

In November 2016, Sophie Nauleau interviewed Bartabas in Versailles about his new project in Salzburg

A VENTURE IN SALZBURG

You are returning to Salzburg, two years after the production of Davide penitente to celebrate Mozart's birthday with Marc Minkowski, but this year it is Mozart's Requiem that brings you together.

Bartabas: I was extremely happy about this first experiment which was a success. This time the organizers of the Mozart Week have scheduled four dates instead of three. There is great enthusiasm, in Salzburg as well as in Versailles. The difficult thing now is that 90% of the audience saw our production of *Davide penitente* two years ago. Now we have to surprise them again, even more so because the *Requiem* is a work that is much more well known. The spectacular location remains the same; I again use the orchestral pit and the musicians are positioned in the arcades. Therefore the choreography has to be more inventive. First of all there will be different horses; no more grey Argentinians but eight cream coloured Lusitanos with blue eyes, the trademarks, as it were, of the Académie. There will also be some small Sorraias on long reins. I will be on the stage too, for a 'prayer' a cappella solo (*Miserere*, K. 85) with my black horse Soutine. In other words, with horses which have never been to Austria...

And who are not acquainted with the enchanting venue of the Felsenreitschule?

This place is indeed fascinating. On the one hand in the open air, hewn out of the rock of the Mönchsberg. As far as I know, the stones were used in the 17th century to build the cathedral and now it is covered by the retractable roof. This mixture of nature (for the horses) and theatre (for lyrical art) is truly a jewel for the Académie équestre de Versailles. Of course it is complicated because it is narrow, there are no backdrops, everything is open, the stage is 12 metres deep and 25 metres wide. Fortunately we are used to a small riding school in Versailles, because the horses have to adapt to this style of working, very much on their haunches, more vertical than horizontal, in equilibrium and lightness. And above all in their head. I make the task of the musicians a little more difficult by locating them in the arcades, but the horses have their role to play in filling the space. The stage background is extraordinary and Bertrand Couderc has perfectly understood what sort of lighting design I was looking for. He came to see my shows, for instance *Golgota*, devised for theatres with this same kind of black pozzolans on the stage, and the Flamenco dancer Andrés Marín, and motets for solo voice by Tomás Luis de Victoria.

Does sacred music give you the most inspiration?

Yes. For me sacred works are those in which the composer truly expresses himself, where he most reveals himself. That is undoubtedly

what makes them timeless – less tied to a certain period, such as opera, for example. I felt this in the *Psalm Symphony* which I staged as a ballet in *Triptyk*, over fifteen years ago. Even before Pierre Boulez came to conduct the orchestra and choir, I already had the feeling that Igor Stravinsky was crossing through time. I need this profound character of sacred music which reflects the intimate relationship, from one soul to another, between horse and human being. For me it is not a matter of trying to be the conductor and interpreting a written score but of inventing over this written score a personal choreography inspired by horses.

You originally wanted to give your last production at Zingaro On achève bien les anges the title Requiem. Does the theme of death accompany you?

I have lost enough horses in my life to have a realistic relationship with time and death. It could well be that perhaps some skeletons from *On achève bien les anges* might turn up again in Mozart's *Requiem* in Salzburg! But strangely enough, the more we progress in the rehearsals, the more I am influenced by the shows I directed some years ago. So there will be something of the aesthetics of *Golgota*, for instance in some of the costumes. Even the whiteness of the horses risks being counterbalanced by death. And I'm not going to say anything about the riders who will not always adopt an academic posture in the saddle. The mystery surrounding the score of the *Requiem* ultimately allows me great freedom.

Besides the Requiem, a Miserere and the Ave verum corpus will be performed. How do you work with this sacred music?

Of course it is not a matter of harmonizing the horses' gait with the different rhythms in the *Requiem*. On the contrary, we are trying to find the heart, in the way that one finds the hardness of a certain kind of wood, the intrinsic rhythm, the inner movement. How this matches the movement has to be found elsewhere. A very slow emotion can be expressed in a gallop and the horses can stand still in the midst of the tumult. I am working on the musical structure without trying to find embellishments. I build on the brief brightening up of various moments as well as on the repeats or the unfinished character of the work. It is interesting to sense certain imperfections but to know how to involve them in the same way that one has to come to terms with the weaknesses of certain horses.

How does the conductor make an impact on the performance?

It is a pleasure to work with Marc Minkowski because he is very sensitive towards the temperament of the horses, and that creates mutual trust. He understands that it is important to take time with horses because they are irritated by the physical presence of the orchestral musicians or they are indeed afraid of the enormous sound and bodily energy of the chorus. This is essential for holding rehearsals in a calm manner. I am not at all afraid because I know that Marc Minkowski will take time and that he is aware of the kind of con-

straints we face. A different conductor would not want to wait until this or that horse is relaxed. He is perfectly well aware that the closeness requires a patient approach. Because the horses suddenly find themselves very close to the musicians and it is a completely different sensation from hearing recorded music as they do at the Académie. As we have little time for rehearsing in the location we have to be sure that we will be able to work in perfect conditions for the horses which need to understand what they have to do. We have chosen those which are least excitable, but nevertheless there is always an unforeseen element in working with animals. That is why the relationship with the musicians is very important; they too have to react and respond to an unusual situation. This creates a nice kind of togetherness and mutual respect.

Even more so because at the Académie équestre de Versailles the horses are the principal 'instrument', but the riders also devote themselves to dance, Japanese archery and singing.

This desire for a synthesis of the arts is characteristic of this ensemble-school. That is why I founded it. I wanted to create an equestrian corps de ballet unique in the world that would be able to accept such exceptional invitations. This kind of experience in Salzburg is precisely the *raison d'être* of the Académie. It was devised for this. Its organizational structure means that it is possible to rehearse for the production of the *Requiem* for months while at the same time carrying on the day-to-day

work of the school and presenting the show from our normal repertoire to the public at Versailles every weekend. This kind of work requires great precision; the rehearsals are always filmed, everything is written down, sketched, timed, and can be adjusted right up to the last moment. When the orchestra comes together on the evening of the final dress rehearsal, we will already have been there a long time to warm up the horses.

Austria, with its Spanish Riding School in Vienna, has a long tradition of majestic equestrianism. How would you define the Versailles School nowadays?

It is of course a high school of lightness, founded on the classical base of French equitation. A school that reflects classical rules but with the aim of revealing the natural expressiveness of the horse. Of course the horse submits to discipline in dressage but its personality should not be crushed. There is also an aspiration for excellence as well as beauty, justice and feeling. Since the founding of the Académie, the horses and their riders have built up an increasingly broad repertoire. Three of them – Laure Guillaume, Emmanuelle Santini and Emmanuel Dardenne – have been here since the beginning and this allows me to go even further in creating original choreographies. And that allows me also through pure respect for the art to shake up classicism a little bit. What I like about Salzburg is trying things out that have never been attempted.

English translation: Elizabeth Mortimer

WOLFGANG AMADEUS MOZART

As Goethe said to Eckermann, “Musical talent probably becomes evident at a very early age because music is something inherent, innate, that does not need much nourishment from outside or experience gained from life. But of course, a phenomenon such as Mozart will always remain a miracle and cannot be further explained.” Nevertheless, people do try to explain how a fourteen-year-old boy could set the Penitential Psalm 51 to music and compose a *Miserere* for contralto, tenor, bass and organ, K. 85, whose depth, ‘experience’, composure and spirituality are hardly compatible with the life of the much travelled and highly admired child prodigy from Salzburg. Mozart wrote down the *Miserere* in the late summer or autumn of 1770 in Bologna, carefully supervised by the austere Padre Martini, a supremely eminent authority on the history of music. According to the liturgical alternation practice Mozart set only the uneven psalm verses (the even verses were sung as a chorale) in the *stile antico* or *stile alla Palestrina*, the epitome of contrapuntal mastery and compositional seriousness. Mozart did, however, allow himself certain freedoms, especially in the treatment of dissonance, and he introduced traces of drama and subjective individuality. “Yet how would divinity intend to find opportunity to create miracles everywhere, if it did not occasionally try in exceptional individuals whom we can admire and fail to understand where they come from”, said Goethe to Eckermann.

Where they come from, whither they go. Towards the end of his life, in June 1791, Mozart composed the *Ave verum corpus*, a work for four-part mixed chorus, string accompaniment and organ, K. 618. It is a reflective piece through and through, considered note for note, and artificial in the best sense of the word: a meditation on death, Christ’s human sacrifice on the cross, and one’s own hour of death, understood as a trial. Expression fluctuates between fear and reverence, and apprehensiveness in view of the unknown determines the tone: everything should be played and sung Adagio and sotto voce, with solemnity, dignity and modesty. Closeness to the *stile antico* delineates the subjectivity and emphasizes the sacred dignity of the work. Mozart wrote the *Ave verum* for the schoolteacher and choir-master Anton Stoll, in office in Baden near Vienna, as a contribution for the forthcoming Feast of Corpus Christi. The fact, however, that Mozart conceived these 46 bars at a time when not only the happiness of youth but also the disappointments of the journey through life would soon be behind him, in his year of death 1791, is a circumstance, a fact that is almost impossible to ignore. On the other hand, Mozart crafted the *Ave verum corpus* according to a model, the Corpus Christi motet *Lauda Sion salvatorem* by Johann Michael Haydn, the ‘Salzburg’ Haydn, whose music he had had sent to him some years previously. Music about music – does this procedure diminish the status and fascination of the *Ave verum corpus*? Certainly not, unless one refuses at all costs to believe that even the most heavenly songs

have earthly origins, and even the most sublime art remains a work of the human spirit, not excluding higher inspiration.

Wolfgang Stähr
English translation: Elizabeth Mortimer

The most famous of Mozart’s unfinished works, the *Requiem*, K. 626, is a work shrouded in mystery and legend. This is not only due to more modern dramatizations of its genesis, such as the 1984 film, *Amadeus*, but also to a wealth of stories, articles, and poems that circulated in a wide variety of publications in the nineteenth century. Their relevance to myth-building and cultural heritage are only now beginning to be evaluated. Despite its technical weaknesses, Franz Xaver Süssmayr’s completion of the *Requiem* is by far the most commonly heard today and belongs to this legacy because of his closeness to Mozart (Süssmayr was his student) and his immersion in the musical and cultural practices of the time. There are a number of modern completions, several by people with greater compositional facility and a better grasp of Mozart’s style than Süssmayr, but it seems unlikely that any one of them will replace what has become synonymous with Mozart’s work. No less an authority than Johannes Brahms gave the *Requiem* his blessing in his annotated edition from 1877.

As with his Mass in C minor, Mozart pays tribute to church music traditions and to Bach and Handel by writing polyphonically throughout the *Requiem*. He experiments with differ-



Mozart am Klavier. Unvollendete Erweiterung des Ölbildes von Joseph Lange, Wien, Frühjahr 1789. Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozarts Geburtshaus.

ent combinations of melodies and double counterpoint, pairing alternate voices (soprano with tenor and alto with bass) for example in the Kyrie and the Recordare. Trombones, the instruments most traditionally associated with rituals related to death, also make several appearances, most notably in the Tuba mirum, which includes a trombone solo. The dotted rhythms of the Rex tremendæ evoke the French overture style and are ap-

appropriate for royalty, while the Confutatis with its driving, inexorable rhythm suddenly silenced by angelic, high voices asking to be blessed presents one of the countless sublime moments in the *Requiem*. Mozart completed only eight measures of the heart-rending *Lacrimosa*, and they may have been the last notes he ever wrote.

The commissioner of the *Requiem* was Count Franz von Walsegg-Stuppach, a music lover who enjoyed passing off the works of others as his own. He anonymously commissioned the *Requiem* to commemorate the death of his wife, Anna. When Mozart died before the work was completed, Constanze asked Süßmayr to finish it, and it was delivered to the as yet anonymous Count. Shortly thereafter Constanze accepted 450 gulden from King Friedrich Wilhelm II of Prussia for a copy of the *Requiem*. She needed to attend to her family's financial security, so she also wanted the work to be published but was disconcerted to find that the publishing house Breitkopf & Härtel had already planned publication of another version. Constanze made it clear that hers was the superior manuscript and claimed that it would be unconscionable to publish the work without the consent of the commissioner, who had already paid the promised fee, but whose identity was unknown to her. Later Constanze was enraged when Breitkopf & Härtel advertised possession of her manuscript in the newspaper because it created the impression that she had sold it without regard for the wishes of the original commissioner. Of course that is ex-

actly what she had done, and when Count von Walsegg-Stuppach finally revealed himself as the man behind the commission, he objected vehemently to her having sold the work to King Friedrich Wilhelm.

Lisa de Alwis

FR 27.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #02

FAZIL SAY KLAVIER

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Sonate C-Dur für Klavier Hob. XVI:35

(Komponiert vor 1780)

Allegro con brio

Adagio

Finale. Allegro

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate F-Dur für Klavier KV 332

(Komponiert 1783)

Allegro

Adagio

Allegro assai

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Sonate d-Moll für Klavier op. 31/2

„Sturmsonate“

(Komponiert 1802)

Largo – Allegro

Adagio

Allegretto

Pause

JOSEPH HAYDN

Sonate D-Dur für Klavier Hob. XVI:37

(Komponiert vor 1780)

Allegro con brio
Largo e sostenuto
Finale. Presto ma non troppo

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate A-Dur für Klavier KV 331

(Komponiert 1783)

Andante grazioso. Mit sechs Variationen
Menuetto – Trio
Alla turca. Allegretto

Ende um ca. 13.00 Uhr

JOSEPH HAYDN

1780 stand Joseph Haydn seit fast zwei Jahrzehnten in Diensten der Familie Esterházy. Sein stetig wachsender internationaler Ruhm brachte es mit sich, dass er nun auch Aufträge von Verlegern und Konzertveranstaltern aus Wien, Paris und London erhielt. Noch vor so bekannten Werkgruppen wie den *Russischen Quartetten* op. 33 (1781) und den *Pariser Symphonien* (1785/86) erschienen 1780 in Wien beim Verlag Artaria die sechs Klaviersonaten Hob. XVI:35–39 und 20 als Haydns Opus 30 im Druck. Es handelte sich dabei um die erste Sammlung seiner Musik, die bei dem renommierten Wiener Verlagshaus veröffentlicht wurde. Haydns epochale Leistungen in den Gattungen der Symphonie und des Streichquartetts haben dazu geführt, dass seine Beiträge zur Klaviersonate bis in die jüngere Vergangenheit ein wenig im Hintergrund standen. Darüber hinaus war er im Gegensatz zu Mozart und Beethoven kein Tastenvirtuose. Gleichwohl treten alle Vorzüge seiner kompositorischen Meisterschaft auch in seinen Klavierwerken zutage, deren Einfluss auf Beethovens frühe Sonaten zudem nicht zu unterschätzen ist. Die *Sei Sonate per il Clavicembalo o Forte Piano* op. 30 – Haydn selbst sprach in seinen Briefen von „*Klaviersonaten*“ – sind den Schwestern Katharina und Marianna von Auenbrugger gewidmet, Töchter des angesehenen Arztes Leopold von Auenbrugger und Schülerinnen Haydns. Beide waren in Wien als vorzügliche Pianistinnen bekannt. Haydns eigene Wertschätzung ihnen

gegenüber kommt in einem Brief an den Verlag Artaria vom 25. Februar 1780 zum Ausdruck: „*Übersende hiemit die ganze Correctur deren 6 Sonaten, mit bitte dieselbe so viel möglich zu beobachten [...]. Der beyfall deren Freilen v. Auenbrugger ist mir der allerwichtigste, indem Ihre spielarth und die Ächte einsicht in die Tonkunst denen grösten Meistern gleichkomt: Beede verdienen durch öffentliche Blätter in ganz Europa beckant gemacht zu werden.*“

Die **Klaviersonate C-Dur Hob. XVI:35** zählt zu Haydns bekannteren Sonaten. Sie offenbart seine Fähigkeit, Eingängiges, Kunstvolles, Überraschendes, Ernsthaftes und Humorvolles auf hochindividuelle Art miteinander auf das Schönste zu verschmelzen und mag in manchen Aspekten Mozart als Vorbild für seine „*kleine klavier-Sonate für anfänger*“ KV 545 von 1788 gedient haben.

Die **Sonate D-Dur Hob. XVI:37** hat dagegen entsprechend ihren Widmungsträgerinnen durchaus virtuoses Gepräge. Das gilt insbesondere für den in Sonatensatzform angelegten Kopfsatz, der durch markante Vorschläge und Triller seines Hauptthemas, glänzende Sechzehntelfigurationen und eindrucksvolle Harmonik charakterisiert ist. In der Mitte der Sonate steht einer der ungewöhnlichsten Sätze der Haydnschen Klaviermusik: ein tiefestes vierstimmiges Largo e sostenuto in d-Moll, das dem barocken Typus der Sarabande folgt. Das bemerkenswerte Tonstück endet ‚offen‘ auf der Dominante A-Dur und leitet unmittelbar in das *piano* und *innocentemente* einsetzende Finale über. Dieses ist in

einfacher Rondoform nach dem Schema A–B–A–C–A gestaltet und kehrt zur beschwingten Stimmung des Eingangs-Allegros zurück, nicht ohne allerdings im ersten Couplet noch einmal Tonalität und Ernst des Mittelsatzes aufzugreifen.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Auch Mozarts Klaviersonaten stehen wohl ein wenig im Schatten anderer Bereiche seines Schaffens, und wie in Haydns Fall muss man sagen: zu Unrecht. Denn bei näherer Betrachtung der insgesamt 18 vollständig erhaltenen Sonaten kann man über die Mannigfaltigkeit der kompositorischen Erfindung, die man hier antrifft, nur staunen. Ebenso wie die vorangehenden Werkgruppen der Sonaten KV 279–284 (1774/75) und KV 309–311 (1777/78) sind auch die vier Klaviersonaten KV 330–333 während einer Reise entstanden. Lange war man davon ausgegangen, 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 geprägt von bedeutenden Zäsuren in Mozarts Leben: 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 dürften die drei Sonaten KV 330–332 entstanden sein (das B-Dur-Werk KV 333 dann mit großer Wahrscheinlichkeit im November in Linz während einer längeren Unterbrechung der Rückreise nach Wien). 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 seinen Vater Leopold vom Juni 1784, in dem es heißt: „Nun habe ich die 3 Sonaten auf clavier allein, so ich einmal meiner schwester geschickt habe, die erste ex C, die anderte ex A, und die dritte ex f dem Artaria zu Stechen gegeben [...]“.“

Alle drei Werke zeigen den Komponisten auf der Höhe seiner Kunst. Wie im Schwesterwerk KV 330 lässt er in der **F-Dur-Sonate KV 332** Virtuosität neben einen tiefempfundenen Mittelsatz treten. Eine geradezu verschwenderische Menge an Themen und Motiven kennzeichnet den Kopfsatz der Sonate, der ungeachtet seines überwiegend lyrischen Charakters bemerkenswert oft Mollregionen aufsucht. Voll gesanglicher Melodik ist desgleichen das B-Dur-Adagio, das in zweiteiliger Form angelegt ist, 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 verklingt – nur scheinbar überraschend – im *pianissimo*.



Mozart. Klaviersonate A-Dur KV 331. Autograph der letzten Seite.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

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 sicilianoartige Thema des ersten Satzes sein, das den nachfolgenden sechs geistvollen Variationen zugrunde liegt. Das in der Mitte stehende Menuetto offenbart Verbindungen zu beiden Ecksätzen, etwa wenn seine

Schlussakte 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.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven schloss die Arbeit an seiner **d-Moll-Sonate op. 31/2** im Sommer 1802 während eines Aufenthaltes im Wiener Vorort Heiligenstadt ab. Am Ende der überaus



„Miranda – The Tempest“. Ölbild von John William Waterhouse (1849–1917).
London, Sotheby's – Berlin, akg-images

produktiven Monate, die er dort verlebte, steht das erschütternde Dokument des *Heiligenstädter Testaments*, in dem der knapp 32-jährige Komponist unter dem Eindruck seiner fortschreitenden Ertaubung bekennt, nur die Kunst habe ihn davon abgehalten, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen. Die Frage, in welchem Maße sich Beethovens geistig-seelische Verfassung in den Werken jener Zeit widerspiegelt, ist nicht leicht zu beantworten. Überhaupt findet man unter den Ansichten über das Verhältnis zwischen seinem Œuvre und seinem inneren und äußeren Leben na-

hezu alle Abstufungen: von unbewiesenen Spekulationen bis zum völligen Leugnen eines Zusammenhanges, mit der Forderung, seine Musik als sogenannte ‚absolute Musik‘ aufzufassen. Bei allem Verständnis für eine Ablehnung willkürlicher Deutungen wird man doch feststellen müssen, dass eine rein strukturelle Betrachtung seinem Schaffen nicht gerecht werden kann. Zu eindeutig zeigt sich in vielen Kompositionen Beethovens Bestreben, eine Botschaft an die Menschen, die seine Musik hören, weiterzugeben, wofür Werke wie die 6. und 9. Symphonie oder die *Lebewohl-*

Sonate nur die allerdeutlichsten Beispiele bilden. Überdies sind aus seinem Freundes- und Schülerkreis zahlreiche Belege dafür erhalten, dass er sich von seiner eigenen Phantasie ebenso wie von literarischen Vorlagen inspirieren ließ. So soll Beethoven nach Aussage seines Sekretärs und Vertrauten Anton Schindler auf dessen Bitte, ihm eine „inhaltliche“ Erläuterung zweier Klaviersonaten (unserer d-Moll-Sonate und der f-Moll-Sonate op. 57) zu geben, recht lakonisch geantwortet haben: „Lesen Sie nur Shakespeares ‚Sturm‘.“ Und im Jahre 1816 scheint er im Zusammenhang mit Verhandlungen über eine dann leider nicht realisierte neue Ausgabe seiner Klaviermusik sogar beabsichtigt zu haben, für alle Werke die zugrunde liegenden „poetischen Ideen“ anzugeben. Dass ein Stück wie die d-Moll-Sonate – Beethovens einzige (größere) Komposition in dieser Tonart neben der 9. Symphonie – kaum als „tönend bewegte Form“ im Sinne Eduard Hanslicks aufzufassen sein dürfte, zeigt sich bereits in der außerordentlich hohen Wertschätzung, welche gerade dieser Sonate durch die musikalische Romantik entgegengebracht wurde, die in ihr den Inbegriff stürmischer und dämonischer Leidenschaftlichkeit sah. Aber auch zahlreiche werkimmanente Merkmale lassen einen außermusikalischen Hintergrund vermuten: die enge stimmungsmäßige Verwandtschaft aller drei Sätze; der gleichsam dramatische Dialog zwischen Bass- und Oberstimme im Hauptthema des Kopfsatzes; die beiden singulären viertaktigen Rezitativ-Abschnitte zu Beginn seiner Reprise; der Umstand, dass alle

Sätze der Sonate im dynamischen Bereich des *piano* bzw. *pianissimo* beginnen und enden; und nicht zuletzt die bewusste melodische und rhythmische Monotonie des nahezu ausschließlich in Sechzehntelbewegung ablaufenden Finales, das wie der erste Satz in Sonatenform angelegt ist.

Alexander Odefey

JOSEPH HAYDN

Haydn's **Sonata in C major, Hob. XVI:35**, was published in 1780, in a set of six (Nos. 35–39, plus No. 20 in C minor) that inaugurated Haydn's long relationship with Artaria, the leading publisher in Vienna. They were dedicated to the talented sisters Katharina and Marianna von Auenbrugger, whose playing drew the admiration of both Leopold Mozart – never one to go overboard about fellow-musicians – and Haydn himself. Whereas all Haydn's earlier sonatas were conceived essentially for harpsichord, the 'Auenbrugger' sonatas carried the designation '*Per il Clavicembalo* [harpsichord], *o Forte Piano*', and call for the dynamic flexibility only possible on the newer instrument.

The C major Sonata, Hob. XVI:35, is by far the easiest of this disparate set, both technically and expressively. In Haydn's sonata output it occupies the same place as the famous '*Sonate facile*' in C major, K. 545, does in Mozart's. In all three movements the material is simple in the extreme, with the textures usually restricted to two parts. Although shorn of Haydnesque surprises, the first movement has an insouciant charm, and with characteristic ingenuity evolves entirely from its tripping opening theme. After a decorous, delicately ornamented Adagio in F major, the sonata ends with a jocular minuet-rondo that encloses a brief but expressive episode in C minor.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

During Mozart's early years in Vienna, he earned a significant part of his income from teaching the daughters of the Viennese aristocracy and the newly affluent bourgeoisie. (He prided himself on charging top fees, non-refundable in the event of cancellation!) While Mozart himself played his four sonatas, K. 330–333, in the salons of wealthy patrons, they may initially have been intended for pupils. Although they were long thought to date from Mozart's Paris sojourn in 1778, recent research has confirmed that the sonatas were composed either in Vienna between 1781 and 1783, or during Mozart's stay in Salzburg in the summer and autumn of 1783.

Even by Mozart's standards, the triple-time first movement of the **Sonata in F major, K. 332**, contains a lavish array of contrasting material, with more than a whiff of *opera buffa*. As so often in his keyboard music, the textures often suggest other sound worlds: oboes and horns in the minuet-like response to the Arcadian opening theme, a deep gurgling clarinet in the triplets that accompany the embellished repeat of the 'second subject'. Mozart offsets this lyricism with a quasi-orchestral outburst in D minor, and, later, a tense, syncopated passage whose rapid alternations of *forte* and *piano* momentarily blur the metre.

The Adagio, in B flat major, transmutes the suave idiom of Johann Christian Bach – Johann Sebastian's youngest son – into Mozartian poetry. The delicately sculpted main theme

is immediately repeated in B flat minor, with a hint of wistfulness, and expressively ornamented on its later appearance. Beginning with a flamboyant, toccata-like flourish, the 6/8 finale matches the opening Allegro's melodic abundance. As in the first two movements, too, the music turns readily to the minor both in the exposition (for a melancholy cantabile theme) and at the start of the development, where the toccata figuration erupts dramatically in C minor.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

In the winter of 1801–2, shortly after completing the *Sonate Pastorale*, op. 28, Beethoven informed his friend Wenzel Krumpholtz, "I am only partly satisfied with my works up to now. From today I will strike out on a new path." With the three opus 31 sonatas completed in autumn 1802 he was true to his word. In particular, the **Sonata in D minor, op. 31, no. 2** has a tautness and tragic power that align it with the great minor-keyed works of Beethoven's 'middle-period'.

People who asked Beethoven what his works 'meant' did so at their peril. But when his factotum Anton Schindler questioned him about opus 31, number 2, the composer told him, "Just read Shakespeare's *Tempest*" – hence the sonata's nickname. Beethoven may have known nothing of the play beyond its German title *Der Sturm*. Yet while the character of the first movement is irrefutably tempestuous, it is possible to imagine Prospero in

the brief, mysterious Largo opening that casts potent spells over the whole movement. On each of its appearances Beethoven marks the pedal to be held down, bathing the music in a dissonant haze. Of the turbulent Allegro music, saturated by the minor mode, the composer is said to have exclaimed, "The piano must break."

In extreme contrast, the opening melody of the Adagio has a Mozartian elegance, albeit with typically Beethovenian leaps between the heights and depths of the keyboard. Beethoven subsequently sets a sonorous chorale-like melody against distant drum-rolls: the kind of texture he would explore again in the Adagios of the Fourth Symphony and the E minor 'Razumovsky' Quartet, op. 59, no. 2.

For his finale Beethoven writes an unquiet *perpetuum mobile* in full sonata form, whose mix of pathos, agitation and grace distantly recalls the finale of Mozart's Sonata in A minor, K. 310. Like the first movement, it clings to the minor mode virtually throughout, with a second theme characterised by nagging cross-rhythms and a development that works the main theme obsessively in the far-distant key of B flat minor. Like the first movement, too, the finale ends softly, enigmatically.

JOSEPH HAYDN

The favourite among Haydn's 'Auenbrugger' sonatas has long been the **Sonata in D major, Hob. XVI:37**. Its perennial popularity is easy

to understand. The first movement, with its irrepressible, chirruping main theme, evokes the spirit of Domenico Scarlatti at his most dashing within the dynamic of the classical sonata style. At the centre of the development Haydn offsets the prevailing jocularity with a powerful descending chain of suspensions.

The sonata's most striking movement is the Largo e sostenuto, in D minor: a grave, sonorously scored *sarabande*, archaic in flavour, with a suggestion of a Baroque French overture in its dotted rhythms and imitative contrapuntal textures. After a strange – and un-Baroque – sequence of harmonies, the music gradually sinks to the depths. The finale, Presto ma non troppo (a warning against a helter-skelter speed), then sails in without a break. Marked, aptly, *innocentemente*, this is one of Haydn's guileless rondos, built around a fetching tune that could have been whistled on any Viennese street corner.

the percussion stop available on some early fortepianos.

Mozart prefaces his Turkish rondo with a set of variations on a lulling nursery tune and an extended minuet and trio. The upshot is his only keyboard sonata without a movement in sonata form. The six variations of the opening Andante grazioso (which include a plaintive variation in A minor) explore an inventive range of textures: for instance, in the hand-crossings and sensuous parallel thirds of variation four, or the swashbuckling figuration of the final variation, with its foretaste of the rondo *Alla turca*. Opening with a suggestion of horn fanfares, the central minuet mingles the ceremonial and the lyrical, while the expansive trio recreates the dulcet textures, complete with hand-crossings, of variation four in the Andante grazioso.

Richard Wigmore

WOLFGANG AMADEUS MOZART

With the Ottomans now at a safe distance, music evoking Turkish Janissary bands was all the rage in late eighteenth-century Vienna. In the early 1780s Mozart capitalised on the vogue in the opera *Die Entführung aus dem Serail* and the rondo *Alla turca* finale of the **Sonata in A major, K. 331**. Alternating A minor mystery and A major flamboyance, the rondo quickly became a Mozartian popular hit. Its Janissary imitations – cymbals, drums and triangle – would have been even more vivid with

FR 27.01

15.00 Große Universitätsaula #03

CUARTETO CASALS

VERA MARTÍNEZ MEHNER UND ABEL TOMÀS VIOLINE
JONATHAN BROWN VIOLA, ARNAU TOMÀS VIOLONCELLO

Mozarts „Haydn-Quartette“ I

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett G-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 387

(Datiert: Wien, 31. Dezember 1782)

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

Quartett d-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 421

(Komponiert: vermutlich Wien, 17. Juni 1783)

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

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Quartett Es-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 428

(Komponiert: Wien, Juni–Juli 1783)

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

Ende um ca. 16.55 Uhr

MOZARTS „HAYDN-QUARTETTE“

Neun Jahre trennen Joseph Haydns *Russische Quartette* op. 33 (1781) von seinem zuletzt vollendeten Quartettzyklus, den *Sonnenquartetten* op. 20. Und ebenfalls neun Jahre mussten verstreichen, ehe Wolfgang Amadé Mozart, der seit 1773, seit seinen ‚Wiener Quartetten‘ KV 168–173, diese Gattung gemieden hatte, sich 1782 wieder dem Streichquartett wandte. Sowohl seine langjährige Abstinenz auf diesem Gebiet als auch der Entschluss, nach der Publikation des Opus 33 von Haydn selbst wieder eine Quartettreihe in Angriff zu nehmen, verdeutlichen, wie stark sich Mozart an dem wegweisenden und maßstabsetzenden Schaffen des älteren Komponisten orientierte. Anders als 1773 jedoch, als die ‚Wiener Quartette‘ entstanden, war die Beziehung zwischen dem Vorbild Haydn und seinem Nachfolger Mozart jetzt von Ebenbürtigkeit und Selbständigkeit geprägt: „*Diesmal lernt er [Mozart] als Meister vom Meister; er ahmt nicht nach; er gibt nichts auf von seiner eigenen Persönlichkeit*“, betont der Musikhistoriker Alfred Einstein.

Bis zum 31. Dezember 1782 konnte Mozart das erste Werk des von Anfang an sechsteilig konzipierten Zyklus, das Streichquartett in G-Dur KV 387, fertigstellen – vorläufig jedenfalls, denn offenbar hat er einige Monate später das Finale teilweise noch einmal überarbeitet. Das sechste und letzte Quartett dieser Sammlung (C-Dur KV 465) aber lag erst über zwei Jahre danach, Mitte Jänner 1785, vor. Wenn Mozart im Geleitwort zur Erstausgabe

der sechs Quartette erklärt, diese Kompositionen seien „*die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit*“, so erscheint dies keineswegs übertrieben, zumal die erhaltenen Entwürfe, die Frühfassungen, die abgebrochenen Satzanfänge und die zahlreichen Korrekturen, Retuschen und Rasuren in den autographen Partituren gleichfalls von den Schwierigkeiten zeugen, die Mozart zu überwinden hatte. Oder besser gesagt: von dem hohen Anspruch, den er an seine Quartette richtete.

Während der Arbeit an diesem Zyklus kam Mozart der Gedanke, die sechs Werke Joseph Haydn zu widmen, dem er – nicht nur als Quartettkomponist – viel verdankte und mit dem ihn eine herzliche, von wechselseitiger Hochschätzung getragene Freundschaft verband. „*Berühmter Mann und mein teuerster Freund, nimm hier meine Kinder*“, schreibt Mozart in der bereits zitierten Vorrede zum Erstdruck (die im Original in italienischer Sprache verfasst ist). Haydn selbst, so ruft ihm Mozart in Erinnerung, habe bei seinem letzten Besuch in Wien seine Zufriedenheit mit den Quartetten zum Ausdruck gebracht: „*Dieser Beifall vor allem hat mich mit Mut erfüllt, und so lege ich sie Dir ans Herz in der Hoffnung, sie werden Deiner Gunst nicht ganz unwürdig sein.*“ Nur einen Tag nach Vollendung des letzten Quartetts, am 15. Jänner 1785, hatte Mozart in Wien eine private Aufführung organisiert, um Haydn, dem künftigen Widmungsträger, die komplette Serie vorzustellen. Einen knappen Monat später, am 12. Februar, spielte er für Haydn dann noch einmal die drei jüngeren Quartette

(KV 458, 464, 465). Mozart selbst musizierte an jenem Abend gemeinsam mit seinem Vater, der zu einem Besuch nach Wien gekommen war, sowie den Freiherren Anton und Bartholomäus Tinti, die Haydns Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“ angehörten. Und bei dieser Gelegenheit sprach Haydn die denkwürdigen, von Leopold Mozart überlieferten Worte: „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 Compositionswissenschaft.“

Als „Frucht einer langen und mühevollen Arbeit“ ließe sich insbesondere der vollendete, ausgereifte, durchdachte, diskursive, kurzum ‚klassische‘ Quartettstil bezeichnen, der sich in diesem Kompositionszyklus Werk um Werk geradezu musterergütig ausprägt: Die gleichgewichtige und gleichberechtigte Beteiligung aller vier Instrumente am musikalischen Geschehen zeichnet diese hohe Quartettkunst aus. Durch imitatorische Stimmenführung, Dialog und durchbrochene Arbeit, durch Unisoni, abwechslungsreiche Kombinationen der Instrumente und konzertante Partien erzielt Mozart das Ideal einer Komposition, in der alle Stimmen wesentlich und musikalisch substantiell sind.

Zunächst aber traf Mozart mit seinen Streichquartetten vielerorts auf Unverständnis, ja sogar auf Unmut und Befremden. Eine harsche Kritik bis zum Grad der Polemik kennzeichnete allgemein die frühe Rezeptionsgeschichte der *Haydn-Quartette*, deren ungewohnte harmonische Kühnheit (nicht



Mozart. Widmungsseite des Erstdruckes der sechs „Haydn-Streichquartette“, Wien, Artaria 1785. Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

nur in der heißdiskutierten Adagio-Introduktion zum C-Dur-Quartett KV 465, dem *Dissonanzen-Quartett*) auf den Unwillen der Zeitgenossen stieß. „Diese Quartetten hatten hie und da ein sonderbares Schicksal“, weiß Georg Nikolaus Nissen in seiner Mozart-Biographie zu berichten. „Als Artaria sie nach Italien schickte, erhielt er sie zurück, weil

der Stich so fehlerhaft wäre.“ Man hielt nämlich dort die vielen fremden Accorde und Dissonanzen für Stichfehler. Als der Fürst Grassalkowitsch in Ungarn dieselben Quartetten von einigen Spielern aus seiner Kapelle aufführen liess, rief er ein Mal über das andere: Sie spielen nicht recht! Und als man ihn vom Gegentheile überzeugte, zerriss er die Noten auf der Stelle.“ In Carl Friedrich Cramers *Hamburger Magazin der Musik* bedauerte 1787 ein Wiener Korrespondent, dass sich Mozart „in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteiget, wobey freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen, seine neuen Quartetten für 2 Violin, Violen und Baß, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt – und welcher Gaum kann das lange aushalten“. Dieselbe Zeitschrift glaubte 1789 feststellen zu müssen, dass „Mozarts Werke durchgehends nicht so ganz gefallen. Wahr ist es auch, und seine Haydn dedicirten sechs Quartetten für Violinen, Bratsche und Baß, bestätigen es aufs neue, daß er einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche hat.“ Muss man dem widersprechen?

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das *Streichquartett G-Dur KV 387*, ein überwältigendes Meisterwerk, originell und experimentierfreudig auf allen Ebenen, eröffnet den Zyklus der sechs *Haydn-Quartette*. Charakteristisch für diese außerordentlich kon-

zentriert gearbeitete, „schwere und ungewöhnliche“ Musik erscheint der rasche und ständige Wechsel zwischen *forte* und *piano*: Ein Spannungsmoment, das Mozart im Menuett-Thema des zweiten Satzes noch auf die Spitze treibt, wenn er dort die Dynamik sogar mit jeder Zählzeit ändert und durch dieses ‚widerborstige‘ Betonungsschema den offiziellen 3/4-Takt aus den Angeln hebt. Jeder der vier Sätze des G-Dur-Quartetts folgt der Sonatenform, die Mozart im Finale durch Elemente der Fuge anreichert und traditionsbewusst adelt. Diese grandiose formale Lösung lenkt einerseits den Blick zurück auf die Fugenfinali aus Haydns Quartetten Opus 20; andererseits aber weist sie schon voraus auf den Schlussatz der *Jupiter-Symphonie* von 1788.

Will man Constanze Mozart Glauben schenken, so komponierte ihr Mann das *Streichquartett d-Moll KV 421* um die Zeit der Geburt ihres ersten Kindes, des Sohnes Raimund Leopold, der am 17. Juni 1783 zur Welt kam. Der dänische Diplomat Georg Nikolaus Nissen, Constanzes zweiter Ehemann, erzählt in seiner Mozart-Biographie: „Diese Umstände waren gewiss nicht zum Notendenken geeignet, da er nie am Claviere componirte, sondern die Noten zuvor schrieb und vollendete, und sie dann erst probirte; und dennoch belästigte ihn nichts, wenn er in dem Zimmer arbeitete, wo seine Frau lag. So oft sie Leiden äuserte, lief er auf sie zu, um sie zu trösten und aufzuheitern; und wenn sie etwas beruhigt war, ging er wieder zu seinem Papier. Nach ihrer eigenen Erzählung wurden der Menuett

und das Trio gerade bey ihrer Entbindung componirt.“ Was immer man von dieser Geschichte halten mag, sie hätte niemals eine vergleichbare Aufmerksamkeit gefunden, stimmte der Vorstellungskreis von Qualen und Ängsten nicht so genau mit dem vorherrschenden Charakter des d-Moll-Quartetts überein: mit seiner gespannten Expressivität, den schroffen dynamischen Kontrasten auf engstem Raum, der nervösen, in flüchtigen Figuren spürbaren Unruhe.

Das **Streichquartett Es-Dur KV 428** entstand in zeitlicher Nachbarschaft zu, wenn nicht gar in Überschneidung mit dem d-Moll-Quartett im Sommer 1783. „*Mozarts Themen haben es bereits, in sich; aus denen Haydns wird sich etwas entwickeln*“, stellt Alfred Einstein fest und präsentiert als eindrucksvollen Beweis für seine Aussage den geheimnisvollen, chromatisch changierenden Unisono-Beginn des Es-Dur-Quartetts KV 428: ein Thema, das es wahrlich „in sich“ hat. Das dem Kopfsatz folgende Andante con moto zählt mit seinem harmonischen Reichtum, seiner Expressivität und seiner berücksichtigenden Klangschönheit zu den Höhepunkten des Quartettzyklus, ja der Quartettliteratur überhaupt. Die Nachwelt hat aus diesem Satz „*Vorahnungen*“ des Wagnerischen *Tristan* herausgehört; die meisten Zeitgenossen des Komponisten empfanden dagegen eine solche Musik als „zu stark gewürzt“.

Wolfgang Stähr

MOZART'S 'HAYDN' QUARTETS

Nine years after his previous works in the genre, Mozart returned to the string quartet in late 1782, eighteen months or so after his move to Vienna. Although he had completed only one quartet by spring 1783 he clearly intended a set of six from the outset, judging by his letter to Parisian publisher J. G. Sieber dated 26 April: “I have been composing six quartets for two violins, viola and cello. If you would like to engrave these too [that is, as well as the three piano concertos K. 413, K. 414 and K. 415], I will gladly let you have them. But I cannot allow these to go so cheaply; I mean that I cannot let you have these six quartets under fifty louis d’or.” Mozart wrote them in two principal phases of activity, from late 1782 to summer 1783 and November 1784 to January 1785, dating K. 465 in C (the last of the set) 14 January in his Thematic Catalogue, and eventually sold them to Artaria for 100 ducats.

Mozart may not have made the decision to dedicate his six quartets to Joseph Haydn until late in the compositional genesis of the set; Ignaz Pleyel’s dedication of his op. 2 to Haydn in 1784 may have provided the stimulus. At any rate, the text printed at the beginning of the Artaria edition is glowing and heartfelt: “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 [Joseph 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...” The publisher Artaria also built on the association between the famous composers, exploiting it for commercial purposes: “one can only affirm that here is a masterpiece. One can affirm this all the more since the author dedicated this work to his friend Joseph Haydn ... who has honoured it with all of the approval of which only a man of great genius is worthy. 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.”

The ‘Haydn’ quartets have always been held in the highest critical esteem. For the early biographer Franz Xaver Niemetschek (1798) they “contain a mine of precious thoughts and ... are, indeed, models of composition ... of importance equal to any of his operatic compositions” and for Ignaz Arnold (1810) “show unmistakable evidence of the trouble that he gave to their composition.” But Mozart engaged with practical performance matters as well as precise and elegant compositional construction; the large number of differences between the autograph and the first edition almost certainly attributable to Mozart himself no doubt reflect the composer’s experience of the works in informal performance before publication.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart completed his boldly conceived **String Quartet in G, K. 387**, on 31 December 1782.

The opening Allegro is tightly worked and thematically integrated, freely sharing short motifs and longer phrases among the four instruments. The expansive minuet and trio features a 40-bar opening section, rather than the more common 8–16 bars; a connection to sonata form is demonstrated in the mid-section modulation to the dominant and subsequent onset of a secondary theme. Quick-fire alternation of *piano* and *forte* crotchets at the opening and in the reprise also adds drama to proceedings. In the trio, the austere intensity of *forte* G-minor material in octaves contrasts with a more leisurely, warmly harmonized passage in E flat. After a stylish slow movement in C, which features a memorable move towards D flat in the secondary development section of the reprise – interpreted as Neapolitan in a reconfirmation of the tonic – Mozart wrote a vibrant and audacious finale that assimilates fugal passages into a sonata-form structure.

The **String Quartet in D minor, K. 421**, from June 1783, is the second of the set dedicated to Haydn in 1785. According to Constanze, Mozart's wife, parts of it were composed while she was in labour with their first child, Raimund Leopold (born 17 June 1783). One of Mozart's greatest minor-mode instrumental works, it is richly expressive throughout. The dark first movement, featuring frequent contrasts of *piano*, *sotto voce* and *forte* markings is followed by an Andante offering temporary respite and a more nuanced succession of dynamics. Minor-mode intensity and lush

harmonic progression are the order of the day in the minuet and trio, and again in the theme and variations finale. Each of the four variations explores a different idea: melodic elaboration, textural intensification, contrapuntal amplification, and modal change. And the concluding Più Allegro brings the quartet to a brisk close, turning to the tonic major, *forte*, for the final four bars.

The **String Quartet in E flat, K. 428**, followed hot on the heels of K. 421 in June–July 1783. The austere, un-harmonized main theme of the opening Allegro sets up an opposition of A natural and A flat that is exploited harmonically later in the movement. The Andante, no less harmonically adventurous than the first movement especially in the development, is followed by a minuet that hints at sonata form, albeit in less pronounced fashion than the corresponding movement of K. 387. The finale, a speedy sonata rondo, perhaps betrays Haydn's influence, especially in its witty moments: the final rondo is comically 'over prepared', treading water ostentatiously through a *rallentando* and pause markings; and the end, *pp* for the violins followed by *forte* for all four participants, is a surprise. This is not the overt humour of Haydn's op. 33 set, including the end of the famous finale to op. 33 no. 2, the 'Joke', but in its playfulness with thematic material may still nod in the direction of Mozart's compositional elder.

Simon P. Keefe

FR 27.01 #04 DO 02.02 #24

20.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

Inszeniertes Konzert

FRANUI MUSICBANDA
PETER SIMONISCHEK REZITATION
MARTIN GOSTNER BÜHNENRAUMBILD „ENNUI – RETTER, SPIELE, RETTER“

ENNUI
„GEHT ES IMMER SO WEITER?“
Uraufführung

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimenti, Kassationen, Serenaden
und anderes

Komposition / Musikalische Bearbeitung
Markus Kraler, Andreas Schett

Eine Produktion von Franui Musicbanda und
der Internationalen Stiftung Mozarteum

Keine Pause

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt dem
BANKHAUS SPÄNGLER
für die großzügige Unterstützung dieses Konzertes.

Ende um ca. 21.30 Uhr

Die Kompositionen und musikalischen Bearbeitungen von Markus Kraler/Andreas Schett (Franui) beziehen sich auf folgende musikalische Quellen:

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus: Kassation G-Dur KV 63; Divertimento F-Dur KV 138; Divertimento Es-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Englischhörner, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 166; Divertimento B-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Englischhörner, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 186; Sechsstimmiger Kanon „Leck mich im Arsch“ („Lasst froh uns sein“) KV 231; Divertimento B-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 270; Divertimento Nr. 1 aus Fünf Divertimenti für drei Bassethörner KV 439b; Divertimento Nr. 4 aus Fünf Divertimenti für drei Bassethörner KV 439b; Zehn Variationen G-Dur über die Arie „Unser dummer Pöbel meint“ aus Christoph Willibald Glucks „Die Pilgrime von Mekka“ KV 455; Quartett C-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 465; „Dissonanzenquartett“, „Musikalisches Würfelspiel“ („Alphabet“) C-Dur KV 516f; Symphonie C-Dur KV 551, „Jupiter-Symphonie“; Vierstimmiger Kanon „Lacrimoso son’io“ KV 555; Divertimento (Streichtrio) Es-Dur für Violine, Viola und Violoncello KV 563; Sechs deutsche Tänze KV 571; Adagio und Allegro f-Moll für ein Orgelwerk KV 594

ERIK SATIE 1866–1925

„Prière“ aus „Pages mystiques“; „Passer“, Nr. 5 aus „Pièces froides (Danses de travers)“; „Tyrolienne turque“, Nr. 1 aus „Croquis et agaceries d’un gros bonhomme en bois“; „Grande ritournelle“ (Nr. 1) und „Cancan Grand-Mondain“ (Nr. 4) aus „La Belle excentrique“; „Lentement“, Nr. 1 aus „Trois Morceaux en forme de Poire“; aus: „Sports et divertissements“, Nr. 1 Choral inappétissant, Nr. 2 La Balançoire, Nr. 6 Colin-Maillard, Nr. 14 Les Quatre-Coins, Nr. 15 Le Pique-nique, Nr. 20 Le Feu d’Artifice

ANDREAS SCHETT GEB. 1971 / **MARKUS KRALER** GEB. 1974

„Lied von denen, auf die alles zutrifft und die alles schon wissen“ nach einem Text von Hans M. Enzensberger (geb. 1929)

JOHN CAGE 1912–1992

„Perpetual Tango“

BÉLA BARTÓK 1881–1945

„Kalamaykó“ (Round Dance), nach Bartóks musikalischen Feldforschungen, aufgezeichnet in Felsőiregh (Tolna)

FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Andante aus „Divertissement à la Hongroise“ D 818

TEXTE VON

Blaise Pascal (1623–1662), Arthur Schopenhauer (1788–1860), Georg Büchner (1813–1837), Søren Kierkegaard (1813–1855), Erik Satie (1866–1925), Bertrand Russell (1872–1970), Walter Benjamin (1892–1940), Alberto Moravia (1907–1990), John Cage (1912–1992), Ernst Jandl (1925–2000), Eckhard Henscheid (geb. 1941)

**„Divertimento. Ein Kammerspiel“
Die Osttiroler Franui Musicbanda und
ihr Mozart-Projekt „Ennui. Geht es immer
so weiter?“**

PROLOG

Franui ist eine Almwiese.

Gewiss, lächelt der Kenner, nämlich eine Almwiese, die so heißt wie diese abgefahrene Band aus Osttirol. Die mit der Harfe, dem Hackbrett, dem vielen Blech und dem Hang zu einer Überdosis Schubert.

*Haben die wirklich schon ihre eigene
Almwiese?*

Verdiente Kräfte werden vom Bürgermeister belohnt. Die Wiese liegt auf 2.300 Meter Seehöhe, oberhalb von Innervillgraten. Das ist ein Ort im Villgrater Tal, einer von eigenwilligen Eingeborenen bewohnten Talschaft in der Nähe von Lienz, aber auch nicht zu nahe bei Lienz. Gustav Mahler hat dort in der Nähe ein Komponierhaus gehabt. Der Gasthof im Ort heißt Raiffeisen. Und mit der Überdosis Schubert ist das so: Zuerst haben die Franui so lange Trauermärsche gespielt, bis sie bemerkt haben, dass sie ohne Wirkungsverlust auf Schubert umsatteln können.

*Was haben denn Schubert und Trauer-
märsche gemeinsam?*

Das ist ein bisschen kompliziert: Manchmal klingt der Schubert von Franui nämlich tatsächlich wie Blasmusik. Zum Beispiel macht die Tuba von unten Druck, und oben gerät

etwas in Bewegung. Die Trompeten stampfen. Das Saxophon rollt, die Klarinette quietscht, dann bricht der Schweiß aus, wie auf dem Tanzboden.

Aber dann ist es auf einmal still. Nur ein Harfenakkord schwebt, und vielleicht gestattet sich der Kontrabass ein gepflegtes Plong-Plong. Dann setzen die Stimmen ein. Aus voller Kehle, was sonst, und was zuerst einen Moment lang fern ans Wirtshaus Raiffeisen erinnert, nach der dritten Runde Bier, verdichten sie sich plötzlich zu seraphischem Schweben, zu Wohlklang aus feinstem, transparentem Stoff. Doch gerade, als man den Schubert zu hören beginnt, wie man ihn kennt, und die Kapelle als listige Sensibelchen zu durchschauen meint, bricht wieder der Lärm los, wummta, wummta, und die Blaskapelle zeigt dem Schubert, was ein Hüpfanz ist.

Immer nur Schubert?

Nicht immer nur, aber immer wieder gern. Es gibt zum Beispiel ein epochales Franui-Album mit dem Titel *Schubertlieder*. Die Franui-Hagiographie lobt „die metallische Wucht der Besetzung, die Unverblümtheit der Rückführung Schubertscher Romantik ins gefühlte Wirtshaus, wo diese bittere Romantik über ein paar Gläsern Wein schließlich erst ausgebrütet werden musste.“ Aber mit derselben Unverblümtheit machten sich Franui auch über Johannes Brahms – „Brahms, dessen intensivste Momente Glenn Gould mit entschlossener Langsamkeit an die Oberfläche gefördert hat, und dem Franui ganz im Gegenteil eine Packung Vitalität, Kraft und



Almwiese Franui, Innervillgraten.

Humor verpassen, die Spannweite seiner Kompositionen zwischen Zitherklang, bukolischem Chorgesang, Dixieland-Rauchschwaden und kakophonischem Orchestergestotter verorten“ – und schließlich Gustav Mahler her, der – Komponierhäuschen in Toblach, remember – ja sowas wie ein temporärer Nachbar von Franui ist: „Mahlers berückende Lieder offenbaren sich zuweilen ganz offenherzig, verbergen sich jedoch meistens hinter Klangtürmen, hinter komplizierten Konstruktionen aus Kunstfertigkeit, Geschmack, Klangfieber, Bombast und knödelndem Gesang. Franui ziehen den Mahler-Liedern den Smoking aus, so dass sie bloß noch nackt

dastehen in der Kälte und vergessen, vornehm zu schauen.“

Was sagt eigentlich Schubert zu diesen Fremdgängereien?

Er tanzt. Franui haben als letzte Konsequenz ihrer Beschäftigung mit dem Größten ihrer Idole gerade Schuberts Tanzsätze in die Mangel genommen und auf ein formidables Album namens *Tanz! (Franz)* gepresst. Motto: Wenn du einen Trauermarsch viermal so schnell spielst, ist er eine Polka.

Und jetzt also Mozart.

Jetzt also Mozart. Einfach war das nicht.

1. Akt. FRANIU

Mozart stand nie auf der Wunschliste von Franui-Gründer und -Trompeter Andreas Schett. Schett ist musikmäßig durchaus promiskuitiv, er kann sich für Wildes von Bartók ebenso leidenschaftlich erwärmen wie für Meditatives von John Cage oder Repetitives von Satie. Für Mozart zu erwärmen, fiel ihm freilich seit jeher schwer. Falls irgendwann für eine Fernsehsendung ein Studiogast gebraucht wird, der in einer Runde von Mozart-Connaissseuren anmerkt, dass er Wolfgang Amadeus nicht als den alleinigen Fixstern am Komponistenhimmel betrachte – Schett ist der Mann.

Einerseits.

Andererseits stimmt das so auch wieder nicht.

Denn als die Stiftung Mozarteum bei Schett anfragte, ob Franui sich nicht einmal an ein Mozart-Projekt wagen wolle, kam bei Schett eine Reihe von Ideen ins Rutschen. Er war gerade in Hamburg gewesen und hatte mit Franui an einem Nebenschauplatz der neuen Elbphilharmonie (die wie ein Märchenschloss von Hundertwasser im Hafenbecken sitzt) ein Konzert der Tanz Boden Stücke gegeben. Auf dem Flughafen sprang ihm ein Mann ins Auge, der ein Schild in die Höhe hielt, auf dem in großen Lettern stand: FRANIU. Auf lächelnde Art fühlte sich Schett angesprochen. Von Franui zu Franui ist es ja nur eine halbe Lautverschiebung, er spannte den Gedanken also weiter und landete bei der irgendwie merkwürdigen, aber auch faszinierenden Assoziation *Franui – Ennui*. Als er über die Anfrage aus Salzburg

nachdachte, fiel ihm diese Assoziation wieder ein, und mit einem Mal war ihm klar, in welche Richtung ein franuisches Mozart-Projekt gehen müsse.

Schett, auch an den Rändern der musikalischen Autobahnen überaus trittfest, dachte plötzlich an die Gebrauchsmusik Mozarts, an jene unter dem Sammelbegriff ‚Divertimento‘ zusammengefasste Tafelmusik, die komponiert werden musste, um den herrschenden Ständen beim festlichen Schlemmen einen angemessenen Klangteppich um den Hals zu hängen. Man kann dieser Tafelmusik heutzutage jederzeit etwas abgewinnen, die Kunstfertigkeit ihrer Konstruktion bewundern, über die Arroganz derer den Kopf schütteln, die sich von Mozart (Mozart!) ihr Berieselungsprogramm komponieren ließen; aber man kann auch der schwülen Stimmung eines langen Abendessens in fremdbestimmter Gesellschaft nachspüren – und mit geschlossenen Augen bei der volatilen Stimmung landen, die vom französischen Wort *Ennui* so musikalisch ausgedrückt wird. Der Deutsche sagt Langeweile dazu. Der Wiener, auch nicht schlecht: „*Fadesse*“.

2. Akt. LEISE UNRUHE

An einem Abend im Mai saß Andreas Schett in Gesellschaft seiner neun Mitmusiker auf der Bühne eines Wiener Konzerthauses und hörte, wie der große Schauspieler Peter Simonischek ein Gedicht von Ernst Jandl rezitierte:

„an ruhigen tagen
sitzen und fragen:
geht es immer so weiter?
geht es immer so weiter?
geht es immer so weiter?
geht es immer so weiter?
geht es immer so weiter?
geht es immer so weiter?
ach ginge es doch immer so weiter

auch mit dem wein
hab ich immer die hoffnung
vielleicht wird es besser
vielleicht wird es besser
vielleicht wird es besser
vielleicht wird es besser
vielleicht wird es besser
vielleicht wird es besser
und es wird nicht besser.“

Es war ein magischer Moment. Simonischek inszenierte die Schönheit der Repetition, den Nebel der Lakonie und den Rhythmus des Minimalen, die dem Gedicht innewohnen, nach Kräften. Er und Jandl verschmolzen zu einem Text-Laut-Monument, das die Zuhörer in eine Art Trichter zog und regelrecht hypnotisierte.

In diesem auch für ihn hypnotischen Augenblick zählte Andreas Schett eins und eins zusammen. Das Mozart-Projekt, *Franui*-interner Codename „*Divertimento*“, würde zu einem Abend über die Langeweile werden: Über „die Leere, das Nichts, die Schwärze

und Traurigkeit, die dem Menschen zuweilen auf die Seele rückt.“

Franui würde dafür den Klangteppich ausrollen, dessen Farben von Mozart bestimmt sind, aber von den Osttiroler Saubermachern einer gründlichen Auffrischung unterzogen wird. Dazu würde Peter Simonischek „*leise unruhe*“ vortragen und eine Auswahl anderer Texte, die sich auf helle, klare, trübe oder dunkle Weise mit dem ‚Ennuï‘ auseinandersetzen und diesen ausgerechnet durch seine Benennung zerstreuen.

Denn, so Andreas Schett, „*diesem Zustand kann man niemals durch Arbeit abhelfen, sondern nur durch Zerstreung, Zeitvertreib und Vergnügen. In der Musik heißt das: Divertimento!*“

3. Akt. DIVERTIMENTO

Das Vergnügen wandert durch alle Register. Es taucht als Stakkato in den Trompeten auf, jubiliert mit der Klarinette, folgt dem pathetischen Ernst der Geige, imitiert behäbig die Tuba, schweigt mit dem Hackbrett und schwingt sich mit der Harfe zu einem hellen Gelächter auf. Manchmal führt es mit den Männerstimmen auf falsche Fährten einer fremdartigen Volksmusik, dann wieder steht es leise lächelnd stramm, wenn Peter Simonischek verschiedene Formen des ‚Ennuï‘ dekliniert.

„*Im Anfang war die Langeweile.*“ So hebt nämlich der führende ‚Ennuïst‘ Søren Kierkegaard zu seinem Versuch in der sozia-

len Klugheitslehre an. „*Die Götter langweilten sich, darum schufen sie den Menschen. Adam langweilte sich, weil er allein war, darum wurde Eva erschaffen. Und von diesem Augenblick an war die Langeweile in der Welt und nahm zu im geraden Verhältnis zur Zahl der Menschen. Adam langweilte sich allein, dann langweilten sich Adam und Eva zu zweien, dann langweilten sich Adam und Eva und Kain und Abel en famille, dann wuchs die Menge der Menschen auf Erden, und sie langweilten sich en masse.*“

Tusch.

Erik Satie: „*Als ich jung war, sagte man mir: Sie werden schon sehen wenn Sie mal fünfzig sind. Ich bin fünfzig, ich habe nichts gesehen.*“

Doppeltusch.

Schließlich – Generalpause – John Cage: „*Gleich nachdem ich in Boston angekommen war, begab ich mich in den schalltoten Raum der Harvard-Universität. Jeder, der mich kennt, kennt diese Geschichte. Ich erzähle sie ständig. Nun also – ich hörte in diesem stillen Raum zwei Klänge, einen hohen und einen tiefen. Nachher fragte ich den zuständigen Techniker, warum ich, obwohl der Raum so still war, zwei Klänge gehört hatte. Er sagte: ‚Beschreiben Sie sie‘. Ich tat es. Er sagte: ‚Der hohe war Ihr arbeitendes Nervensystem, der tiefe Ihr zirkulierendes Blut‘.*“

Trompeten.

EPILOG

Franui ist ein Almwiese.

Ja, bestätigt der Herr mit der Botanisiertrommel, ich habe diese Almwiese untersucht. Sie treibt Blüten, die man auf einer Almwiese gar nicht vermuten möchte.

Zum Beispiel?

Fleurs du Mal, zum Beispiel.

Die stehen ja unter Naturschutz. Kümmert sich wer darum?

Und wie. Das „*flächshoorats Diandl*“, das so gern das Menuett aus *Don Giovanni* pfeift.

Flächshoorats Diandl?

Eine Blondine aus der weiteren Verwandtschaft der Blasmusik. Mag Mozart. Mag Schubert. Und lässt sich gern anhimmeln.

Christian Seiler

FRANUI

Ennui – Divertimento

FRANUI's combination of instruments defies any kind of pigeon-holing as folk music, wind band or jazz, and they enchant audiences by playing brilliant adaptations of music by classical composers as well as their own compositions. The name is taken from a mountain pasture at an altitude of 2,300 metres above the small Austrian village of Innervillgraten in East Tyrol. Most of the musicians were born and grew up there and started playing music together at an early age, experimenting with different instruments and styles. The music they heard as they were growing up was mostly folk or funeral music played by the traditional village band, and so-called *Stubenmusi*, music played indoors. Andreas Schett, co-founder of the ensemble, is a trumpeter and cornet player, and also composes and arranges music for the instruments of Franui.

Most of the musicians in Franui went on to study music at the academies in Vienna and Innsbruck. Markus Kraler plays double bass and accordion and together with Andreas Schett writes arrangements of songs by Schubert, Brahms and Mahler, with great respect for the original work but adapting them for the combination of instruments in Franui. They sift through the musical material, taking it apart and reassembling it, sometimes adding only a nuance or a single tone. Asked how they compose together, they usually reply by saying that one draws the note-heads, the other

the stems. The musicians of Franui see themselves not as interpreters but as narrators of music.

Franui give about 30 concerts a year in a wide variety of venues. The ensemble has performed already several times at the Salzburg Festival and in the season concerts of the Salzburg Mozarteum Foundation. Their engagement at the Mozart Week in 2017 means of course a strong focus on music by Mozart – the title of the programme *Ennui* is a kind of play on words: Franui – *Ennui*. While elaborating ideas for the programme, Andreas Schett thought in particular of the sort of table music played to provide deviation and a musical background for the ruling classes while they banqueted. But the word *Divertimento* can, in Franui's interpretation, also mean emptiness, nothingness, and the sombreness and sadness that can sometimes creep into the human soul. *Ennui* also includes poetry and prose texts recited by Austrian actor and *grand seigneur* Peter Simonischek (he played the role of Jedermann / Everyman on the Cathedral Square during nine seasons of the Salzburg Festival). The musical sound colours are determined by Mozart but played on the unique combination of instruments in Franui – cimbalom, zither, harp, clarinet, saxophone, violin, double bass, accordion, trumpet, cornet and tuba. Superb musicianship tinged with humour and irony make every performance by FRANUI an unforgettable and enlightening experience.

Elizabeth Mortimer

SA 28.01 #05 SO 29.01 #08

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

CAPPELLA ANDREA BARCA LEITUNG SIR ANDRÁS SCHIFF KLAVIER

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Konzert D-Dur für Klavier und Orchester Hob. XVIII:11

(Komponiert um 1780)

Vivace
Un poco Adagio
Rondo all'Ungarese. Allegro assai

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie D-Dur KV 504 „Prager Symphonie“

(Datiert: Wien, 6. Dezember 1786)

Adagio – Allegro
Andante
Presto

Pause

JOSEPH HAYDN

Symphonie D-Dur Hob. I:101

„Die Uhr“

(Komponiert 1794)

Adagio – Presto

Andante

Menuet. Allegretto – Trio

Finale. Vivace

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 488

(Datiert: Wien, 2. März 1786)

Allegro

Adagio

Allegro assai

Kadenz im ersten Satz von Mozart

Flügel: Bösendorfer 280 VC

Ende um ca. 13.10 Uhr

JOSEPH HAYDN

Die Freundschaft zwischen Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart hat in der Musikgeschichte kaum Parallelen. Durch einen Altersunterschied von fast 24 Jahren getrennt, waren sie durch hohen Respekt und gegenseitige Wertschätzung miteinander verbunden. Beide sind sich zweifellos ihres eigenen Ranges innerhalb der musikalischen Welt ihrer Zeit bewusst gewesen, doch zugleich ging dieses Selbstbewusstsein mit einer anrührenden Bescheidenheit gegenüber dem Schaffen des jeweils anderen einher, wie sie wohl nur im Falle zweier gleichrangiger musikalischer Genies möglich, wenn auch keineswegs selbstverständlich ist.

Anders als Mozart und Beethoven war Haydn kein Virtuose auf Tasteninstrumenten. Dennoch zeigt sich seine künstlerische Genialität auch in seinen Klavierwerken. Das **Konzert D-Dur Hob. XVIII:11** mit einer Orchesterbesetzung von zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern ist sein dritter und letzter Beitrag zur Gattung des Solokonzertes für Cembalo oder Pianoforte. Über Anlass und Zeit der Entstehung ist nur wenig bekannt. Wahrscheinlich hat Haydn es um 1783 komponiert, vielleicht angeregt von Mozarts Konzerten KV 413–415. Das gleichermaßen geistreiche und wirkungsvolle Werk erfreute sich schon bald großer Beliebtheit, wie eine große Zahl erhaltener zeitgenössischer Abschriften und Drucke belegt. Besondere Popularität ist bis heute dem fulminanten Finalsatz *Rondo all'Ungarese* zuteil geworden. Wie in mehre-

ren weiteren Kompositionen – etwa dem späteren Klaviertrio in G-Dur Hob. XV:25 – gelang Haydn hier eine geniale Synthese von Elementen ungarischer Volksmusik und hochentwickelter Kompositionskunst.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wie bei den meisten anderen der sechs Symphonien, die Mozart in seinen Wiener Jahren komponierte, ist die Entstehungsgeschichte seiner **Symphonie D-Dur KV 504** von einer Reihe offener Fragen geprägt. Vollkommen gesichert ist eigentlich nur, dass er die Arbeit an ihr am 6. Dezember 1786 beendet hatte, als er das neue Stück in sein eigenhändiges *Verzeichnüss aller meiner Werke* eintrug. Auch die Uraufführung am 19. Jänner 1787 in Prag unter Mozarts Leitung ist zwar nicht eindeutig beweisbar, aber sehr wahrscheinlich, spricht der Bericht eines Zeitgenossen doch von zwei Symphonien, die damals aufgeführt worden seien, und explizit von der „*großen Sinfonie in D dur, die noch immer ein Lieblingsstück des Prager Publikums ist*“. Die Symphonie KV 504 verdient demnach durchaus ihren Beinamen „**Prager**“. Nicht eindeutig bejaht werden kann hingegen die Frage, ob Mozart das Werk auch tatsächlich im Hinblick auf jene Reise nach Prag verfasst hat, denn es besteht die Möglichkeit, dass er die Einladung erst nach Fertigstellung seiner Symphonie erhielt. Noch verwickelter wird die Genese des Werkes durch den Umstand, dass der Presto-Finalsatz offenbar schon mindestens ein hal-

London, Big Ben im Elizabeth Tower.
Foto: Samuel Zeller, unsplash

bes Jahr zuvor entstanden ist. Warum Mozart freilich im Frühjahr 1786 einen einzelnen Symphoniesatz niedergeschrieben hat, ist völlig unbekannt. Interessanterweise vollendete er am 4. Dezember, zwei Tage vor der neuen Symphonie, auch sein C-Dur-Klavierkonzert KV 503, für dessen Kopfsatz er gleichfalls schon 1785 einen Entwurf angefertigt hatte. Es scheint folglich, als habe er Anfang Dezember 1786 schnell neue Kompositionen benötigt und deshalb bereits vorliegendes Material wieder aufgegriffen und vollendet. Dies muss allerdings nicht zwangsläufig im Zusammenhang mit der Prag-Reise geschehen sein, hatte Mozart doch ebenfalls eine Konzertreise über Deutschland nach England ins Auge gefasst, die jedoch nie realisiert wurde. Vor allem aber kommen mögliche Konzerte in der Adventsaison in Wien als Anlass in Betracht, von denen in einem Brief an seinen Vater die Rede ist. Ein weiteres Rätsel findet sich in dem Faktum, dass die Symphonie nur aus drei Sätzen besteht. Zwar finden sich in Mozarts symphonischem Schaffen zahlreiche Beispiele solch dreisätziger Werke aus seiner Salzburger Zeit, doch alle in seinem letzten Lebensjahrzehnt entstandenen Symphonien umfassen vier Sätze: die beiden Stücke von 1782 bzw. 1783 (D-Dur KV 385 *Haffner*, C-Dur KV 425 *Linz*) ebenso wie die große Trias vom Sommer 1788 (Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550, C-Dur KV 551). Über das Fehlen eines Menuett-Satzes in der *Prager Symphonie* ist in der Forschung viel spekuliert worden, ohne dass sich dabei ein klares Ergebnis herausgebildet hätte. Kein Zweifel dürfte hingegen daran

bestehen, dass die Symphonie mit ihrem brillanten Klangbild, ihrer originellen Formgestaltung, ihrer feinsinnigen motivischen Arbeit und ihrer oftmals ausgeklügelten kontrapunktischen Stimmführung zu Mozarts eindrucksvollsten kompositorischen Leistungen zählt und den drei noch folgenden Symphonien gleichrangig zur Seite gestellt werden kann.

JOSEPH HAYDN

Als Fürst Nikolaus I. Esterházy im September 1790 starb, endete für Joseph Haydn ein großer Lebensabschnitt, denn fast drei Jahrzehnte lang hatte er in Diensten der Familie Esterházy gestanden. Da ihm eine großzügige Pension vermacht worden war, konnte der nun 58-jährige Kapellmeister künftigen Aufgaben mit Gelassenheit entgegensetzen. Er zog nach Wien und folgte schon wenig später einer Einladung des deutschstämmigen Geigers und Impresarios Johann Peter Salomon nach London. Haydn blieb dort bis zur Jahresmitte 1792 und feierte überwältigende Erfolge beim sehr aufgeschlossenen, überwiegend bürgerlichen Publikum. Doch auch seitens der königlichen Familie wurde ihm höchste Wertschätzung entgegengebracht, und die Universität von Oxford verlieh ihm sogar die Ehrendoktorwürde. Kein Wunder also, dass Haydn sich leicht zu einem zweiten Londoner Aufenthalt entschließen konnte, der sich wiederum auf ungefähr anderthalb Jahre erstreckte und von Jänner 1794 bis August 1795 dauerte. Nachdem er bereits bei seinem ersten Besuch sechs



neue Symphonien präsentiert hatte, ließ er nun eine weitere Serie folgen. Alle zwölf *Londoner Symphonien* darf man wegen ihrer großformatigen Anlage, ihrer erfindungsreichen Melodik und Harmonik und ihrer zugleich würdevollen und geistreichen Haltung als Gipfelpunkte der Gattung ansehen. Die **Symphonie D-Dur Hob. I:101** erlebte als zweite der neuen Gruppe am 3. März 1794 ihre Premiere und zeigt Haydn mit ihrer Verknüpfung von eingängiger Melodik und strenger Satzkunst auf der Höhe seiner kompositorischen Meisterschaft. Ihren Beinamen „*Die Uhr*“ verdankt sie der gleichmäßig pendelnden Begleitung im Andante, das in variiertem Liedform angelegt ist. Ebenso bemerkenswert sind allerdings die enge Verzahnung der Ada-

gio-Einleitung mit dem anschließenden Presto-Sonatensatz im Kopfsatz der Symphonie, das feinsinnig instrumentierte und gearbeitete Menuett mit seinem ausgedehnten Trio und nicht zuletzt das heitere, mit einer rondoartigen Struktur versehene Finale, dessen oftmals kontrapunktische Schreibweise in einem Fugato gipfelt. Auch diese Symphonie fand beim Londoner Publikum begeisterte Aufnahme. Der *Morning Chronicle* berichtete am 5. März: „*Wie immer bildete eine neue große Symphonie von Haydn den schönsten Teil des Konzertes; der unerschöpfliche, wunderbare, sublime Haydn! Die ersten beiden Sätze mußten wiederholt werden, und die ganze Komposition war von einer von Herzen kommenden Freude belebt. Bei jeder neuen Symphonie, die er schreibt, fürchten wir bis zu ihrem Erklängen, daß er sich wiederholen könnte. Und jedesmal irren wir uns.*“

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mit seinen Klavierkonzerten schuf Mozart eine Werkgruppe von ganz außerordentlicher Qualität und Originalität, die durch Größe und Individualität der Anlage, Reichtum der thematischen Erfindung, geniale Harmonik und Instrumentierung sowie hochentwickeltes Zusammenspiel von Soloinstrument und Orchester charakterisiert ist. Besonders intensiv beschäftigte er sich mit der Gattung, nachdem er 1781 seine Geburtsstadt Salzburg verlassen und sich in Wien niedergelassen hatte. Hier entstanden zwischen Ende 1782

und Ende 1786 nicht weniger als 15 Konzerte. Das **Klavierkonzert A-Dur KV 488** trug Mozart am 2. März 1786 in sein *Verzeichnüss aller meiner Werke* ein. Zusammen mit den Konzerten in Es-Dur KV 482 und c-Moll KV 491 entstand es im Winter 1785/86 parallel zur Arbeit an der Oper *Le nozze di Figaro* KV 492, die am 1. Mai 1786 im Wiener Burgtheater ihre Premiere erlebte. Diese drei Klavierkonzerte sind die einzigen, in denen Mozart Klarinetten heranzieht; das A-Dur-Konzert verzichtet aber im Gegensatz zu seinen Schwesterwerken auf Trompeten und Pauken und hat mit seiner Orchesterbesetzung von einer Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern und Streichern beinahe kammermusikalischen Charakter. Auch die Themen sind ausgesprochen lyrisch, nicht zuletzt im Kopfsatz, der in deutlich erkennbarer Sonatensatzform angelegt ist, sich in der Durchführung freilich ganz auf die (teilweise kontrapunktische) Verarbeitung einer hier neu eingeführten, eindrucksvollen melodischen Phrase beschränkt. Besondere Berühmtheit genießt seit jeher der langsame Satz dieses Konzertes: ein Adagio von unvergleichlicher Schönheit, geprägt vom Siciliano-Rhythmus und der bei Mozart äußerst seltenen Tonart fis-Moll. Das Klavier exponiert allein ein tieftrauriges zwölftaktiges Thema, dem ein nicht minder melancholischer achttaktiger Abschnitt des Orchesters folgt, bevor das Klavier mit einer Variante des Beginns erneut einsetzt und, nun unter Beteiligung des Orchesters, zum Mittelteil des Satzes überleitet. Dieser steht in der Paralleltonart A-Dur und

ist gekennzeichnet unter anderem durch Sechzehnteltriolen-Bewegung und das Kolorit der Holzbläser. An die kunstvoll variierte Wiederholung des Anfangsteils schließt sich noch eine ebenso eindrucksvolle, ausgedehnte Coda an, an deren Ende der Satz im *pianissimo* verklingt. Auch der Finalsatz – ein Allegro assai im Allabrevetakt, angelegt in großer Rondoform mit einer wahren Fülle an prägnanten Themen – zeigt Mozart auf der Höhe seines Könnens. Obwohl er, ähnlich dem Kopfsatz, eine überwiegend heitere Haltung offenbart, sind auch dunklere Bereiche nicht völlig ausgespart, etwa wenn die erste Zwischengruppe in e-Moll einsetzt, vor allem aber im Mittelteil, der die Tonart fis-Moll des langsamen Satzes noch einmal aufgreift.

Alexander Odefey

JOSEPH HAYDN

Easily the most popular of Joseph Haydn's three authentic keyboard concertos, in his lifetime and ever since, is the **Concerto in D major, Hob. XVIII:11**, written around 1780 'for the harpsichord or fortepiano'. By now Haydn was a European celebrity, with publishers falling over each other to issue his latest instrumental works. He optimistically offered the concerto as 'new' to the London publisher William Forster in 1787 without mentioning that it had already appeared in several editions elsewhere. Aware of the competition, Forster turned the concerto down. While its exact date is unknown, a contemporary memoir suggests that it might have been played at a private Viennese concert 1780 by Fräulein Anna von Hartenstein, a pupil of the Bohemian composer Leopold Kozeluch.

Like Mozart in his Viennese concertos, Haydn here infuses the concerto's traditional *ritornello* design, based on the alternation of solo and tutti, with the drama and dynamism of sonata form. Except in the finale, Haydn does not work with Mozart's profusion of themes. His scale, as usual, is more compact. Yet the opening Vivace has plenty of melodic contrast to offset the crisp, clear-cut main theme which galvanises the whole movement. The 'tapping' figure of three crotchets in bar two proves especially fertile, above all in the rapidly modulating development. In the delicately orchestrated Adagio, Haydn creates poetry from the simplest material. The central episode expands a repeated triplet figure

first heard near the beginning into an exquisite dialogue between keyboard and strings.

The final Rondo *all'Ungarese* mines the Tokay-flavoured Hungarian gypsy style with unprecedented zest, growing progressively more delirious as it proceeds. The first episode whirls fragments of the main theme through a frenetic sequence of modulations, audacious even by Haydn's standards. A contrasting theme sounds like a paprika-infused 'Three Blind Mice', while a later episode seems to transplant an impassioned operatic aria to the wildness of the Hungarian *puszta*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

A high point of Mozart's visit to Prague early in 1787 was a concert at the National Theatre on 19 January, which according to his early biographer Franz Xaver Niemetschek included a new symphony in D major, completed the previous month. Mozart may originally have intended the symphony for concerts planned for Advent in Vienna that never took place; or he may have composed it with his projected English visit in mind. Whether or not Niemetschek's memory was accurate, **Symphony in D major, K. 504**, has invariably been dubbed the 'Prague' since the early nineteenth century.

Whatever its immediate purpose, the symphony is one of Mozart's greatest achievements in any genre. After the monumental slow introduction plunges from D major to D minor, dramatic *forte* – *piano* alternations, wailing chromatic scales and an ominously

stalking bass line evoke the world of *Don Giovanni*, the opera Mozart was to write for Prague later in 1787. Matching the scale of the introduction, the Allegro is the longest and most imposing in any symphony to date, a breathtaking amalgam of grandeur, lyricism and intricate motivic development. The ‘first subject’ is less a theme than a nexus of motifs which Mozart proceeds to develop with a contrapuntal legerdmain worthy of the ‘Jupiter’.

After this high-pressure sonata drama, Mozart writes a flowing 6/8 Andante that recalls the mingled sensuality and pastoral innocence of Susanna’s ‘*Deh vieni non tardar*’ in *Figaro* – a connection surely not lost on Mozart’s Prague audience. Uniquely in Mozart’s Viennese symphonies, there is no minuet, perhaps an indication that the work was composed with an eye to London, where three-movement symphonies were quite common. The finale seems to straddle the worlds of *Figaro* and *Don Giovanni*. The former is evoked in the syncopated main theme – akin to the breathless Susanna-Cherubino duet immediately before the page jumps out of the window – and the delicious ‘second subject’, fashioned as a series of bantering string-woodwind exchanges. Yet this music also has something of the dark, fevered energy of *Don Giovanni*, above all in the rapid alternation of thunderous tuttis and manic fragments of the ‘Cherubino’ theme.

JOSEPH HAYDN

Following his first, triumphantly successful London visit of 1791–92, Haydn spent a rela-

tively tranquil eighteen months in Vienna, giving intermittent lessons to the young Beethoven and preparing for his second London visit. He duly arrived in England on 4 February 1794; in his trunk were one completed symphony (No. 99) and two works in progress, Nos. 100 (‘Military’) and the **Symphony Hob. I:101 in D major**, premiered on 3 March. Like the ‘Military’, No. 101 contains a characteristic slow movement calculated to make an instant appeal to Haydn’s London audiences. ‘Clock’ was a nickname waiting to happen. Typically though, the Andante’s tick-tock accompaniment generates an awesome power in the G minor central episode. When G major tranquillity returns, Haydn cunningly reassigns the pendulum’s ticking to flute and bassoon, above and below the violin melody, and then, after a bar’s rest, dips to the unscripted key of E flat major.

“Nothing can be more original than the subject of the first movement”, enthused the *Morning Chronicle* after the premiere of No. 101; “and having found a happy subject, no man knows like HAYDN how to produce incessant variety without once departing from it.” The movement’s motivic seeds are sown in the slow introduction, which prefigures the 6/8 Presto’s ‘happy’ (and teasingly irregular) subject in D minor. Nevertheless, it is the sinuous second subject that controls the plot, both in the development and in one of Haydn’s gloriously unpredictable, expanding recapitulations.

Such is the symphonic weight and grandeur of the minuet, the longest in any Haydn

symphony, that it comes as a surprise to learn that it was adapted from a minuet for mechanical organ. The trio’s pointedly naïve flute solo is accompanied by a notorious ‘wrong harmony’ joke which the strings then rectify on the repeat. Nineteenth-century editors with little sense of humour thought the joke must be a misprint, and duly ‘corrected’ it.

Opening with a mellow, songful theme, the finale is a sonata rondo at once intensely concentrated (much of the action is fuelled by its first three notes) and exhilaratingly free in design. After a ferocious episode in D minor, the recapitulation takes the form of a shimmering *pianissimo* fugato that Felix Mendelssohn Bartholdy surely remembered in his Octet.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart began to sketch his perennially popular **Concerto No. 23 in A major, K. 488**, in 1784, but only completed the score in March 1786, when he needed a new concerto for one of his Viennese Lenten subscription concerts. That autumn he included the A major concerto among the half-dozen symphonies and concertos he sent to Prince Joseph of Fürstenberg, explaining that they were “pieces which I keep for myself or for a small circle of connoisseurs....”

Although such assurances to patrons were commonplace in an age before copyright protection, Mozart’s letter does suggest that he regarded K. 488, in his most lyrical key of

A major, as a ‘private’, intimate work. Of the six piano concertos he wrote in 1785 and 1786, it alone omits trumpets and drums. With clarinets replacing the more penetrating oboes, the orchestral colouring has a special warmth and radiance. In the first movement – perhaps the most melodically alluring in all Mozart’s concertos – the solo exposition reproduces the outlines of the orchestral introduction with unusual fidelity, decorating the themes but adding no new material. The surprise comes at the second orchestral tutti, where, after a silence, Mozart nonchalantly introduces a haunting cantabile theme in the strings, and then bases his development entirely on the new melody. He draws further meanings from this beautiful theme in the recapitulation, turning what would otherwise be a structure of textbook regularity into one of far subtler balance and proportion.

Written against the background of a *Siciliano*, the Adagio, Mozart’s only piece in F sharp minor, has a rare poignancy. More than in almost any other work (the Rondo in A minor for piano solo, K. 511, is the nearest equivalent), Mozart here seems to anticipate the confessional Romanticism, tinged with *morbidezza*, of Chopin. The mournful chromaticism is momentarily relieved by a serenading episode for woodwind in A major, with the second clarinet gurgling deep in its *chalumeau* register. But the coda, with its forlorn leaps for the soloist (suggested by the wide intervals in the main theme), is one of the most disconsolate pages in all Mozart. The rondo finale then bounds in with a glorious

sense of release. Despite fleeting turns to the minor mode and a mock-vehement outburst at the start of the central episode, the music is sustained throughout by an unflagging rhythmic élan and impish, quick-fire interplay between soloist and orchestra: an exhilarating conclusion to one of Mozart's most lovable and, we may guess, most personal concertos.

Richard Wigmore

SA 28.01

15.00 Große Universitätsaula #06

CUARTETO CASALS
VERA MARTÍNEZ MEHNER UND ABEL TOMÀS VIOLINE
JONATHAN BROWN VIOLA, ARNAU TOMÀS VIOLONCELLO

Mozarts „Haydn-Quartette“ II

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett B-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 458
„Jagd-Quartett“
(Datiert: Wien, 9. November 1784)

Allegro vivace assai
Menuetto, Moderato – Trio
Adagio
Allegro assai

Quartett A-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 464
(Datiert: Wien, 10. Jänner 1785)

Allegro
Menuetto – Trio
Andante
Allegro non troppo

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

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

„Dissonanzen-Quartett“

(Datiert: Wien, 14. Jänner 1785)

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

Dieses Konzert wird von einem
Mitglied des Internationalen Beirats der Stiftung Mozarteum Salzburg
großzügig unterstützt.

Ende um ca. 16.55 Uhr

MOZARTS „HAYDN-QUARTETTE“

Bitte beachten Sie auch den Text auf Seite 65–67

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart nannte seine sechs *Haydn-Quartette* die „*Frucht einer langen und mühevollen Arbeit*“, und bei diesen Worten mag er nicht zuletzt an das **Streichquartett B-Dur KV 458** gedacht haben. Denn nachdem er im Frühsommer 1783 das Menuett und knapp die Hälfte des Kopfsatzes geschrieben hatte, geriet die Arbeit ins Stocken. Erst nach über einem Jahr konnte Mozart, der damals durch Unterrichtstätigkeit, zahllose Auftritte als Pianist und die Komposition vor allem von Klavierkonzerten bis an die Grenze seiner Möglichkeiten beansprucht war, das Quartett beenden. Unter dem Datum des 9. November 1784 trug er es in das *Verzeichniß aller meiner Werke* ein. Leopold Mozart hat die letzten drei der *Haydn-Quartette* (KV 458, 464, 465) summarisch als „*zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich komponiert*“ beschrieben, doch trifft diese Einschätzung – was die „*leichtere*“ Schreibart anbelangt – im Grunde nur auf das B-Dur-Quartett zu. Dessen Einleitungssatz nähert sich, mit vielfältigen Anklängen an Landleben und Volksmusik, dem pastoralen Genre. Die Anfangstakte rufen die Assoziation von Jagdfanfare und Hörnerschall herauf, ein Umstand, dem das Werk seinen Beinamen „**Jagd-Quartett**“ verdankt.

Um die Jahreswende 1784/85 schuf Mozart das fünfte der sechs Quartette, das **Streichquartett A-Dur KV 464**. Eine faszinierende Verbindung Mozartscher Themengestaltung mit Haydnscher Prozesslogik prägt die Exposition des einleitenden Allegro, in der die Überleitung, das Seitenthema und die Schlussgruppe aus dem Hauptthema abgeleitet werden – auf das sich überdies noch die chromatisch absteigende Melodielinie zurückführen lässt, die das Finale dominiert. Mit dem Andante weist das A-Dur-Quartett den – abgesehen vom Finale aus KV 421 – einzigen Variationensatz dieses Quartettzyklus auf. Die kontrapunktische Vertiefung der Sonatensatzform, eine künstlerische Herausforderung, die sich wie ein roter Faden durch die *Haydn-Quartette* zieht, erreicht in den Ecksätzen des A-Dur-Quartetts den Grad der Vollkommenheit. Kein Wunder, dass der junge Beethoven gerade dieses Werk so eingehend studierte und 1799 selbst ein A-Dur-Quartett komponierte (op. 18 Nr. 5), das in der Satzfolge und in vielen kompositorisch-stilistischen Details dem Mozartschen Modell verpflichtet ist.

Das **Streichquartett C-Dur KV 465**, das Mozart am 14. Jänner 1785 im *Verzeichniß* notierte, beschließt den Ende 1782 begonnenen Zyklus der *Haydn-Quartette*. Berühmtheit – und den Beinamen „**Dissonanzen-Quartett**“ – erlangte dieses Werk durch die langsame Einleitung zum Kopfsatz. „*Kann wohl der gesunde Menschenverstand die erste Violin so distonierend eintreten lassen*“, fragte vorwurfsvoll der ita-



Mozart. Streichquartett C-Dur KV 465, „Dissonanzen-Quartett“. Autograph.
Beginn des ersten Satzes mit den Dissonanzen.
London, British Library – Sammlung Stefan Zweig

lienische Opernkomponist Giuseppe Sarti: „Hat es der Verfasser vielleicht gethan, um den Spieler mit Schande zu bedecken, oder dass die Zuhörer schreyen möchten, er distonirt? Kann man so die Musik zum Besten haben? Und wird sich Jemand finden, der solche Musik drucken wird?“ In der Tat fand sich „Jemand“, der das *Dissonanzen-Quartett* und die anderen fünf Werke des Zyklus

druckte: Im September 1785 erschienen sie als „Opera X“ im Wiener Verlagshaus Artaria, mit einer Widmung an Joseph Haydn versehen, die Mozart in einem Geleitwort zu dieser Erstausgabe ausführlich begründete – ein musikhistorisch einzigartiges Dokument der Freundschaft zwischen den beiden Klassikern.

Wolfgang Stähr

MOZART'S 'HAYDN' QUARTETS

Concerning the cycle of Mozart's 'Haydn' Quartets please refer also to the article on page 69

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Following the completion of the last three 'Haydn' quartets, K. 458 in E flat ('Hunt'), K. 464 in A, and K. 465 in C ('Dissonance') Mozart invited Haydn to a musical soirée at his apartment in Vienna to play them through. Afterwards Haydn famously commented to Leopold Mozart, visiting from Salzburg for an extended period in spring 1785: "Before God and as an honest man I tell you that your son is the greatest composer known to me either in person or by name. He has taste and, what is more, the most profound knowledge of composition." (Letter from Leopold to Nannerl Mozart, 16 February 1785). Completed on 9 November 1784, **K. 458** was probably begun during the first compositional phase for the 'Haydn' set in late 1782 – mid 1783 and then set aside for a year or so. The bucolic first movement, source of the '**Hunt**' nickname, is followed by an elegant minuet and trio. The Adagio sees melodic chromaticism in the first violin's presentation of the main theme migrate to the lower voices for the second theme and harmonies enriched as a result. The sonata-form finale gave Mozart pause for thought: an aborted 13-bar opening perhaps bears witness to the "long and laborious effort" to which Mozart drew attention in his dedication to Haydn.

K. 464 was completed on 10 January 1785. The first movement, concise and refined, features frequent imitation of the main theme among the two violins, viola and cello; the equally concise minuet introduces modest disjunction into the imitative framework, especially in an empty bar early in the middle section. Mozart revised the Andante theme and variations considerably: the original order of the variations – 1, 2, 3, 6, 5, Coda, with the *minore* variation 4 notated at the end – was changed only after the movement had been written into the autograph score. And the finale is a match for the first movement in both its succinctness and imitative playfulness.

The richly chromatic slow introduction to the last work in the 'Haydn' set, **K. 465** (14 January 1785), provided the quartet with its nickname, '**Dissonance**'. The section is as much a harmonic peroration to the set as a whole as an opening gambit for K. 465: its distinctive progressions and materials are foreshadowed in passages from the earlier works. And it fulfils the kind of function assigned to the rhetorical peroration by Aristotle, acting as an '[aid] to memory' whereby listener's emotions are invoked and facts and arguments from the main part of an oration are summarized. Following the deeply expressive Andante cantabile, Mozart writes a stylistically quirky minuet and trio: textures change continually, from unisons to melody and accompaniment to imitation; and an outwardly straightforward first section actually avoids a cadence in

the tonic, C. The finale is a fitting conclusion to the work, with an harmonically daring development section, brief excursions to E flat and A flat/D flat in the exposition and recapitulation respectively, and brisk imitation.

Simon P. Keefe

SA 28.01

19.30 Großes Festspielhaus #07

WIENER PHILHARMONIKER
DIRIGENT THOMAS HENGELBROCK
LEIF OVE ANDSNES KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Ouvertüre zu „Don Giovanni“ KV 527
(Datiert: Prag, 28. Oktober 1787)

Andante – Molto Allegro

Konzert d-Moll für Klavier und Orchester KV 466
(Datiert: Wien, 10. Februar 1785)

Allegro
Romance
[Allegro assai]

Kadenz im ersten Satz von Ludwig van Beethoven
Kadenz im dritten Satz von Johann Nepomuk Hummel

Pause

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55
„Eroica“

(Komponiert 1803/04)

Allegro con brio
Marcia funebre. Adagio assai
Scherzo. Allegro vivace
Finale. Allegro molto – Poco andante – Presto

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt der
COMPAGNIE PLASTIC OMNIUM
für die großzügige Unterstützung dieses Konzertes.

Dieses Konzert wird gefördert von
Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

ORF-Sendung: Sonntag, 12. Februar 2017, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.25 Uhr

Mozart komponiert „Don Giovanni“. Illustration zu
einem Gedicht von Eduard Brauer. Lithographie von
Theodor Mintrop, um 1860.
Berlin, akg-images

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozarts *Don Giovanni* KV 527: die berühmteste Oper der Musikgeschichte. Eine These, die in ihrer Absolutheit gewiss nicht nur die Anhänger Richard Wagners, Giuseppe Verdis, Giacomo Puccinis oder Richard Strauss' zum Widerspruch herausfordern würde. Und dennoch hat kaum ein zweites Werk nachfolgende Generationen so stark beeinflusst wie dieses *Dramma giocoso*. Mit seiner einzigartigen Verbindung des Tragischen und des Humorvollen, des Weltlichen und des Überirdischen galt es der musikalischen Romantik geradezu als Urbild der dramatischen Oper. Die von der Titelgestalt repräsentierte dämonische und zugleich auch zerstörerische Lebensauffassung hat seit Jahrhunderten auf die Menschen eine zeitlose Anziehungskraft ausgeübt. Der dänische Philosoph Søren Kierkegaard sah in den Figuren des Faust und des Don Juan „die Titanen und Giganten des Mittelalters“, und kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe selbst äußerte 1829 gegenüber Eckermann, er halte es für unmöglich, dass jemand eine passende Musik zum *Faust* komponieren könne. Dies hätte nur Mozart vermocht, im Charakter des *Don Giovanni* hätte die Musik sein müssen. Hermann Hesse aber war es vorbehalten, sich gleichsam an die Spitze aller Bewunderer von Mozarts Oper zu setzen, als er das Werk „das letzte von Menschen gemachte Vollkommene“ nannte. Großer Ruhm ist stets auch der *Ouvertüre* zuteil geworden, nicht nur durch den Umstand, dass Mozart sie erst kurz vor der Prager



Uraufführung der Oper am 29. Oktober 1787 zu Papier brachte, sondern auch durch die ungeheure Intensität ihrer Musiksprache, die mit ihrem Beginn im „dunkelsten“ d-Moll auf die späteren Komtur-Szenen vorausweist.

Zu den von Ludwig van Beethoven besonders geschätzten Klavierkonzerten Mozarts gehört das **Konzert d-Moll KV 466**; sogar Kadenzen für den ersten und dritten Satz haben sich aus Beethovens Feder erhalten. Innerhalb der Gruppe der vierzehn „großen“ Konzerte, die Mozart zwischen 1784 und 1791 in Wien geschrieben hat, stehen dieses d-Moll-Konzert und das Konzert in C-Dur KV 467 genau in der Mitte. Beide entstanden kurz nacheinander Anfang 1785: Die Arbeit an KV 467 wurde am 9. März abgeschlossen, das d-Moll-Schwesterwerk hatte Mozart vier Wochen zuvor, am

10. Februar, als „*Ein klavier konzert. Begleitung. 2 violini, 2 viole, 1 flauto, 2 oboe, 2 fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, timpany e Basso.*“ in sein eigenhändiges *Verzeichnüss aller meiner Werke* eingetragen. Bereits am folgenden Tag wurde es uraufgeführt: in Anwesenheit von Mozarts Vater, der gerade zu einem längeren Besuch in Wien eingetroffen war und bei seinem Sohn wohnte. In einem wenige Tage danach verfassten Brief an seine Tochter Nanerl spricht Leopold von einem „*unvergleichlich(en)*“ Konzertabend und einem „*neue(n) vortreffliche(n) Clavier Concert vom Wolfgang*“. Desgleichen findet sich in diesem Brief die Wiedergabe der berühmt gewordenen Äußerung, die Haydn bei einem Quartettabend am nächsten Tag gegenüber Leopold machte: „*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 Compositionsweisenschaft.*“ Dass Haydns Worte keineswegs nur ein höfliches Kompliment waren, sondern in Wahrheit seine von Bescheidenheit geprägte Beurteilung eines gleichrangigen musikalischen Genies widerspiegeln, zeigt sich bei einem Blick auf die Vielzahl hervorragender Kompositionen, die Mozart zwischen Ende 1784 und Anfang 1785 niederschrieb, darunter: die c-Moll-Klaviersonate KV 457, die Klavierkonzerte B-Dur KV 456 und F-Dur KV 459 sowie die Streichquartette B-Dur KV 458, A-Dur KV 464 und C-Dur KV 465 – Werke, denen sich im weiteren Verlauf des Jahres 1785 noch die c-Moll-Fantasie für Klavier KV 475, das Klavierquartett g-Moll

KV 478, das Es-Dur-Klavierkonzert KV 482 und der Beginn der Arbeit an *Le nozze di Figaro* KV 492 anschlossen.

Die Klavierkonzerte in d-Moll und C-Dur stehen gleichrangig in der Reihe dieser Meisterwerke, offenbaren sich in ihnen doch durchaus neue stilistische Merkmale des Mozartschen Konzertschaffens. Auffallend sind in beiden Konzerten zunächst neben der Erweiterung des instrumentalen Apparates um Trompeten und Pauken die geradezu symphonisch angelegten Orchesterexpositionen der Kopfsätze, mit denen die nicht minder eindrucksvolle anschließende Verarbeitung der Themen und Motive korrespondiert. Überdies setzt der Solist in beiden Fällen mit gänzlich bzw. teilweise neuer Thematik ein. Trotz jener Gemeinsamkeiten dokumentieren die Konzerte aber auch die mehrfach in seinem Schaffen zu beobachtende Fähigkeit Mozarts, nahezu zeitgleich zwei Stücke einer Gattung zu schreiben, die in ihrer Gegensätzlichkeit die kompositorischen Möglichkeiten weitgehend ausschöpfen. So ist das einleitende Allegro des d-Moll-Konzertes von der markanten synkopischen Rhythmik seines Hauptgedankens geprägt, dessen tragischer Gestus spätere Schöpfungen Mozarts in derselben Tonart vorwegzunehmen scheint. Elemente des Dunklen und Dämonischen kennzeichnen zudem den gleichsam verlöschenden Schluss des Kopfsatzes, die dramatische g-Moll-Episode der Romance und weite Teile des Finalrondos, welches auch Elemente einer Sonatensatzform aufweist und nach der Solokadenz versöhnlich in einer D-Dur-Coda ausklingt.



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Die Gattung der Symphonie galt in der Musikästhetik der Romantik als das wichtigste, bedeutendste, am höchsten stehende Gebiet innerhalb der Instrumentalmusik. „*Der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind die Symphonien*“, bekannte schon Ludwig Tieck. Die meisten maßgeblichen Komponisten im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich diesem Genre gewidmet, und zwar auf höchst unterschiedliche Weise. Vorbild waren dabei nahezu immer die neun Symphonien Ludwig van Beethovens, dem es gelungen war, nicht allein die bislang durch Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart entscheidend geprägte Gattung auf einem

nicht minder hohen Niveau fortzuführen, sondern diese zugleich mit seiner hochindividuellen Tonsprache und dem poetisch-subjektiven ‚Gehalt‘ seiner Kompositionen geradezu zu revolutionieren. In Beethovens symphonischem Schaffen wiederum bildet die **Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55** einen Wendepunkt – ja, nicht zu Unrecht hat man von einem Meilenstein in der musikgeschichtlichen Entwicklung des gewichtigsten Bereiches der Orchestermusik gesprochen. In ihren äußeren wie inneren Dimensionen übertrifft sie alle bis dahin komponierten Symphonien beträchtlich. Zugleich ranken sich um dieses Werk so zahlreiche Spekulationen über ein denkbare – und durchaus wahrscheinliches – außermusikalisches Programm, dass es kaum

noch möglich erscheint, Beethovens wirkliche Absichten zu ermitteln. Tatsache ist, dass die 1803/04 entstandene Symphonie ursprünglich den Titel *Bonaparte* tragen sollte. Doch nachdem der mit Beethoven nahezu gleichaltrige Erste Konsul sich im Mai 1804 zum Kaiser der Franzosen erklärt hatte, zerriss der enttäuschte Komponist das Titelblatt seiner neuen Schöpfung. „*Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!*“, schildert Beethovens Schüler Ferdinand Ries dessen Reaktion. Bei der Drucklegung der Instrumentalstimmen im Oktober 1806 findet sich dann der Titel „*Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*“, also: „*Heroische Symphonie, komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern*“. Damit könnte aber auch der kurz zuvor bei der Schlacht von Jena und Auerstedt gefallene preußische Prinz Louis Ferdinand gemeint sein, den Beethoven sehr schätzte. Schließlich hat die musikwissenschaftliche Forschung mit eindrucksvollen Argumenten darauf hingewiesen, dass eine Fülle von Charakteristika der „*Eroica*“ Parallelen zu der von Beethoven 1800/01 komponierten Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 aufweist, wobei dies nicht unbedingt im Widerspruch mit der „*Bonaparte*“-Thematik stehen muss.

Anders als in seinen ersten beiden Symphonien verzichtet Beethoven im Kopfsatz der *Eroica* auf eine langsame Einleitung; die

beiden Es-Dur-Akkorde, mit denen der kolossale Satz anhebt, lassen sich als eine auf ein Minimum reduzierte Introduction ansehen. Wollte man alle Neuerungen anführen, die dieses in Sonatensatzform angelegte Allegro con brio mit sich bringt, so müsste man mit einer umfangreichen Abhandlung aufwarten: Die enorme Ausdehnung der Durchführung und der Coda, die Modernität der harmonischen und rhythmischen Gestaltung, die souveräne und vollkommen eigenständige Instrumentation sind nur einige der auffälligsten Merkmale. Die Singularität der Symphonie findet ihre Fortsetzung im zweiten Satz, dem berühmten Trauermarsch in c-Moll, der schon von den Kommentatoren der Uraufführung als etwas Unvergleichliches beschrieben wurde. Beethoven schuf mit dieser *Marcia funebre* einen gänzlich neuen Typus des symphonischen Trauermarsches, der für viele nachfolgende Komponisten zu einer Richtschnur wurde. Auch das an dritter Stelle stehende Scherzo überbietet alle Vorläufer durch seine Ausdehnung; hoch individuell sind desgleichen die melodische und instrumentatorische Anlage (Staccato der Streicher) und die Rhythmik. Erhält der Scherzosatz hierdurch ein zuvor nicht gekanntes Gewicht, so gilt dasselbe für das Finale, das alles andere als ein leichter Kehraus ist. Vielmehr präsentiert Beethoven ein neuartiges Formmodell, das Elemente des Sonatensatzes und der Variationenform miteinander verbindet und auch fugierte Abschnitte nicht ausschließt.

Alexander Odefey

WOLFGANG AMADEUS MOZART

While much of *Don Giovanni* was complete before Mozart travelled to Prague in early October 1787, some numbers had yet to be written. Most famously, the **Overture** was left until the end, and possibly composed only the night before the premiere. But the Prague opera orchestra was of an extremely high standard and capable of sight-reading even Mozart's most difficult music according to the *Allgemeine musikalische Zeitung*, so presumably coped with the less-than-ideal circumstances. The sinister and humorous elements of the opera's plot appear in microcosm in the music of the overture. Arresting chords, semibreves and dotted string rhythms, and syncopated and semiquaver figures in the violins initiate the overture's Andante, are cast in D minor and set an ominous tone, and a brisk, more light-hearted and carefree Allegro follows in D major. Shortly before the Comendatore claims revenge on Don Giovanni in the Act 2 finale, dragging him down to hell, the opening material from the overture returns, confirming its musical integration into the dramatic fabric of the opera. Similar thematic foreshadowing of material appearing in the main body of an opera also occurs in the overtures to *Così fan tutte* (1789) and *Die Zauberflöte* (1791).

Like *Don Giovanni*, the **Piano Concerto in D minor, K. 466** (1785) was extremely popular in the nineteenth century on account of its prevailing minor-mode intensity. Mozart

wrote fourteen concertos to perform himself between 1782 and 1786 in Vienna, for concerts at the Burgtheater, Trattnerhof and Mehlgrube; their success led him to become the darling of the Viennese music establishment. Completed on 10 February 1785, K. 466 was probably premiered the next day at the first of a series of six subscription concerts at the Mehlgrube. Leopold, Mozart's father, arrived in Vienna that day for an extended visit from Salzburg and may have been in attendance. It was a source of pride to Leopold that Mozart had become such a success in Vienna and was in great demand. A few days later he remarked about the "glorious concerto" K. 456 in B-flat: "I was sitting only two boxes away from the very beautiful Princess of Wurtemberg and had the great pleasure of hearing so clearly the interplay of the instruments that for sheer delight tears came into my eyes."

K. 466 takes listeners and performers alike on a journey from the dark, brooding intensity of the first movement, through a mostly serene middle movement to the minor-mode frenzy and major-mode *lieto fine* of the finale. As in other concertos from the first half of the 1780s he balances grandeur, brilliance and intimacy: weighty thematic statements, technically challenging piano writing, intricate solo-orchestra exchange and expressive virtuosity all co-exist. Mozart's famous description of his first three Viennese piano concertos K. 413 in F, K. 414 in A and K. 415 in C still applies to K. 466, two and-a-half years later: it is a "happy medium between what is too easy and too difficult ... very brilliant, pleasing to the

ear and natural, without being vapid. There are passages here and there from which connoisseurs alone can derive satisfaction; but these passages are written in such a way that the less learned cannot fail to be pleased, though without knowing why.” One of the pre-eminent connoisseurs of Mozart’s music, Beethoven, went on to write cadenzas to the first and last movements of K. 466 in 1809. Moving considerably beyond typical Mozartian levels of virtuosic activity, Beethoven may have intended in effect to update Mozart’s style to accommodate the tastes of performers and audiences nearly 25 years after the concerto was originally written.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Five years before writing the cadenzas for K. 466 Beethoven completed one of his most momentous works, the **Symphony No. 3 in E flat (‘Eroica’)**; it received its first public performance in 1805. The original subtitle ‘Bonaparte’ reflected Beethoven’s admiration for Napoleon, but was rejected when Napoleon was made hereditary Emperor. Beethoven’s assistant Ferdinand Ries related the famous story: “I was the first to tell him the news that Bonaparte had declared himself Emperor, whereupon he flew into a rage and shouted: ‘So he too is nothing more than an ordinary man. Now he will also trample all human rights underfoot, and only pander to his own ambition; he will place himself above everyone else and become a tyrant!’ Beethoven went to the

table, took hold of the title page at the top, ripped it all the way through, and flung it on the floor. The first page was written anew and only then did the symphony receive the title *Sinfonia eroica*.”

The ‘Eroica’ is remarkable both for its formal and expressive expansion of symphonic parameters. As is typical of Beethoven’s middle period works, expanded musical sections – such as the development and coda of the first movement – go hand in hand with contraction of thematic and motivic content: the seeds for the entire first movement are planted in the main theme. Expressively, Beethoven takes us to a level of intensity hitherto un-witnessed in the symphonic repertory: midway through the development of the opening Allegro con brio, he builds to a raw climax with obsessively reiterated *sf* markings for the full orchestra, and drops wind and brass suddenly to leave the strings by themselves to force through a modulation to the distant key of E minor and the surprising onset of a new theme. And the second movement, an extended Funeral March, features a passage of comparable force in the reprise: we again reach a powerful diminished climax in the full orchestra, only for winds and brass to fall away abruptly and leave the continuation to the assertive string section. After a respectively frenetic and suave scherzo and trio, Beethoven brings his symphony to a close with a majestic, grandly conceived finale that unites variations and fugato.

Simon P. Keefe

SO 29.01

9.00 Franziskanerkirche **Messe**

CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
SILVIA STEINER-SPAN SOPRAN
BARBARA MALKUS ALT
MINYONG KANG TENOR
LATCHEZAR SPASOV BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur für Soli, Chor, Orchester und Orgel KV 257
„Credo-Messe“

(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)

SO 29.01

10.00 Dom **Messe**

SALZBURGER DOMCHOR
JUGENDCHÖRE DER DOMMUSIK
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT **JÁNOS CZIFRA**
CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN
BERNADETTE FURCH ALT
MAXIMILIAN KIENER TENOR
GEORG LEHNER BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur für Soli, Chor, Orchester und Orgel KV 220
„Spatzen-Messe“
(Komponiert: 1775 oder 1776)

SO 29.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#10**

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG
DIRIGENT **PABLO HERAS-CASADO**

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie G-Dur Hob. I:94
„Mit dem Paukenschlag“
(Komponiert 1791)

Adagio cantabile – Vivace assai
Andante
Menuett – Trio
Finale

Symphonie D-Dur Hob. I:96
„The Miracle“
(Komponiert 1791)

Adagio – Allegro
Andante
Menuetto – Trio
Finale. Vivace assai

Pause

JOSEPH HAYDN

Symphonie G-Dur Hob. I:100
„Militär“

(Komponiert 1786; 1793/94)

Adagio – Allegro

Allegretto

Menuet. Moderato – Trio

Finale. Presto

Ende um ca. 21.10 Uhr

JOSEPH HAYDN

„Meine Melodien wird noch einmal der Briefträger pfeifen!“, erklärte Anton Webern mit entwaffnender Naivität. Sein Schüler Karl Amadeus Hartmann kommentierte diese überraschende Prognose mit den Worten: „Ich glaube zwar eher, dass der Briefträger auf seine Melodien pfeifen wird. Zumindest wird der Briefträger ihm die Post der Bewunderer aus aller Welt zu bringen haben, was immer er auch dabei pfeift.“ Ein Postbote, der mit Weberns Melodien auf den Lippen durchs Treppenhaus stiege, müsste wohl der Gattung der Kunstpfeifer zugerechnet werden. Dagegen könnte buchstäblich jedes Kind das Thema nachpfeifen, das Joseph Haydn dem Variationensatz seiner **Symphonie G-Dur Hob. I:94** zugrunde legte. In schlichtesten Akkordbrechungen und einfachstem Rhythmus bewegt es sich auf und ab, wie ein Briefträger zwischen den Stockwerken, in schönster Regelmäßigkeit schreitet es voran, nach jeweils zwei Takten folgt eine Zäsur, nach acht Takten rundet sich die Periode. An dieser Stelle setzte Haydn ursprünglich ein Wiederholungszeichen, um die Einfachheit und Eingängigkeit seiner idealtypisch erfundenen Liedweise noch zu bekräftigen. Aber ihm kam ein noch viel besserer, ein wahrhaft schlagender Einfall in den Sinn. Er komponierte die Wiederholung der ersten acht Takte seines Variationenthemas aus, ließ sie beim zweiten Mal *pianissimo* nur noch von den ersten Violinen vortragen, diskret unterstützt von den zart getupften Pizzicati der anderen Streicher, um zu guter Letzt, wenn

die Hörer schon von der anmutigen und so unverdächtigen Melodie völlig eingelullt sind, in einem jähen Fortissimo das komplette Orchestertutti losschlagen zu lassen. „**Mit dem Paukenschlag**“ heißt die Symphonie deshalb im deutschen Sprachraum etwas unpräzise, da sich ja auch alle anderen Instrumente lautstark an diesem Coup beteiligen; in England wurde das Werk mit dem programmatischen Titel *The Surprise* bedacht, ein Beinamen, für den der Flötist Andrew Ashe das Urheberrecht reklamierte (und sich dabei sogar auf Haydns Lob und Einverständnis berief).

Am 23. März 1792 gelangte die G-Dur-Symphonie in London zur Uraufführung, in „*Mr. Salomon's Concert*“ – und verfehlte die erhoffte Wirkung nicht. „*Der zweite Satz war den trefflichsten Eingebungen dieses großen Meisters ebenbürtig*“, rühmte der Rezensent des *Londoner Oracle*. „*Die Verblüffung [the surprise] lässt sich ohne Übertreibung mit der Lage einer schönen Schäferin vergleichen, die, durch das sanfte Rauschen eines fernen Wasserfalls eingeschläfert, von dem plötzlichen Schuss einer Vogelflinte entsetzt hochfährt*.“ Im Auditorium mag tatsächlich der eine oder die andere vor Schreck vom Sitz aufgefahren sein (selbst die Nachricht von einem Ohnmachtsanfall wurde kolportiert). „*Das erste Allegro meiner Symphonie*“, erzählte der Komponist später, „*wurde schon mit unzähligen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bey dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. Ancora, Ancora! schallte es aus allen Kehlen.*“

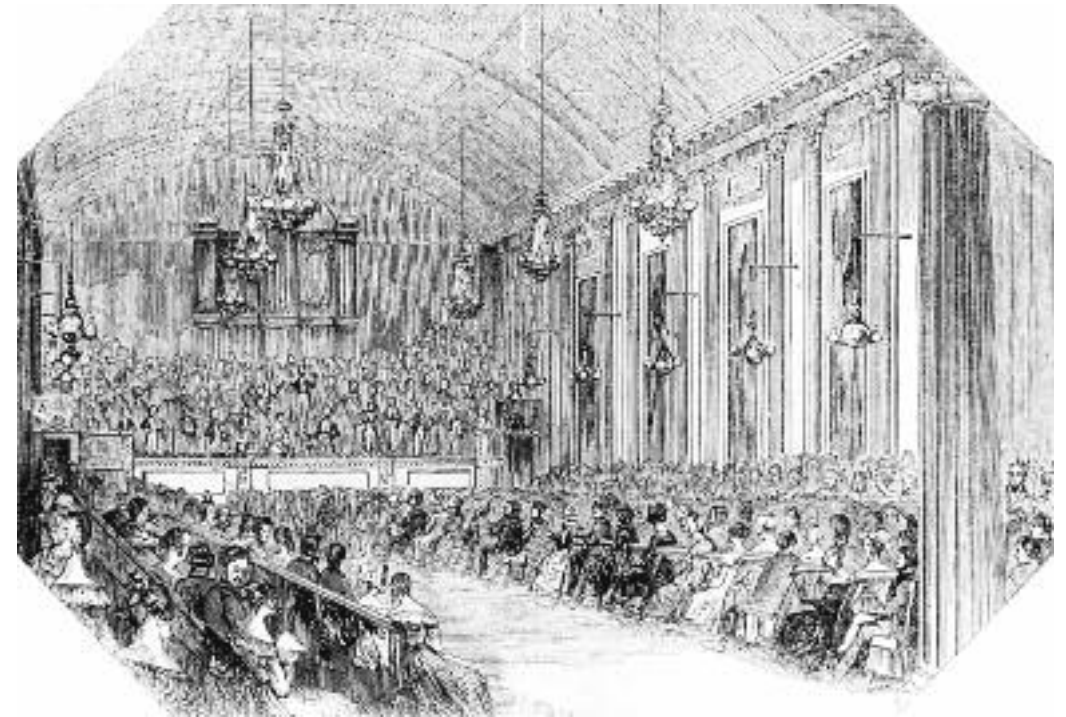
Ein Satz wie dieses Andante kommt, nach gut zweihundert Jahren, der Einladung gleich, sich in das Erfolgsgeheimnis der *Londoner Symphonien* zu vertiefen. Die englischen Hörer der ersten Stunde empfanden Haydns Kompositionen als ebenso angenehm wie gelehrt, „*as pleasing as scientific*“. Haydn selbst hätte wohl von „*Geschmack und Compositionswissenschaft*“ gesprochen und damit ein zweifaches Ideal formuliert, das sein künstlerisches Selbstverständnis klar umreißt und überdies von aufklärerischem Geist zeugt, denn natürlich könnten die Variationen des Andante wie ein volkspädagogischer Lehrgang – vom Einfachen zum Anspruchsvollen – aufgefasst werden. Auch das Menuett der G-Dur-Symphonie beginnt Haydn betont volkstümlich und musikantisch mit Ländlerrhythmus, stampfenden Akzenten und stilisierten Juchzern, um nach acht Takten den munteren Tanz wie in einem Puzzlespiel zu zerlegen, wie in einem Kaleidoskop abwechslungsreich zu kombinieren: Volksmusik mit intellektuellem Vergnügen. Und diesen spielerischen Impuls treibt Haydn im Finale noch auf die Spitze, wenn er mit einfachsten Motiven, einer Auftakt-Figur, Sekundschritten, Tonwiederholungen, die Handlung in Gang setzt und aus der abstraktesten „*Compositionswissenschaft*“ die imaginären Akteure einer musikalischen Komödie hervorlockt, bis sie der Hörer zu sehen meint, ihre Gesten, ihr Mienenspiel, ihre gewitzten Dialoge und Dispute.

Im einstmals berühmten Londoner Konzertsaal der Hanover Square Rooms richtete „Mr.

Salomon“, der deutsche Geiger Johann Peter Salomon, seine Subskriptionskonzerte aus, die freitags um zwanzig Uhr anfangen und meist erst nach Mitternacht zu Ende gingen. Joseph Haydn stand als Gaststar vom Kontinent unbestritten im Zentrum des Geschehens oder, um genau zu sein, er saß im Zentrum: am Cembalo, später am Fortepiano. Vom „*Clavier*“ aus, als eine Art idealisierter Continuospieler, leitete er das Orchester, doch teilte er sich das Dirigat mit Salomon, der als Konzertmeister neben ihm platziert war.

Die *Symphonie D-Dur Hob. I:96, „The Miracle“*, die erste der zwölf *Londoner Symphonien*, die vermutlich im Frühjahr 1791 in den überfüllten Hanover Square Rooms erklang, beginnt mit großer theatralischer Geste. Entfernt erinnert diese Eröffnung noch an die Herkunft der klassischen Symphonie aus der italienischen Opernsinfonia, an „*Vorhang auf!*“ und „*Habet acht!*“, nur mit dem eigentümlichen Widersinn, dass der traditionelle, signal- und fanfarenhafte Anfang extrem verlangsamt und als absteigender Dreiklang buchstäblich in sein Gegenteil verkehrt wird. Die Welt scheint wie im Traum versunken in diesen einleitenden Adagio-Takten, „*eingeschlafen auf der Lauer*“ (heißt es in einem Eichendorff-Gedicht).

Doch im anschließenden Allegro regen sich die Lebensgeister, es erwacht die hohe Kunst, „*ohne Einfälle zu komponieren*“, die hundert Jahre später Johannes Brahms zum Vorwurf gemacht werden sollte, mit der aber Joseph Haydn im Jahr 1791 genauestens den Nerv der Zeit und die intellektuelle Reizbar-



Hanover Square Concert Rooms in London. Unbezeichnete Xylographie, London 1843.
Hier wurde 1791 Haydns Symphonie „The Miracle“ Hob. I:96 uraufgeführt.
Wien, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

keit seines Londoner Publikums traf. Die Briten nannten diese paradoxe Erfindungsgabe „*wit*“ oder „*the power of mind*“ oder „*quickness of fancy*“, wie in Samuel Johnsons *Dictionary of the English Language* von 1774 zu lesen ist. Natürlich musste Haydn nicht erst nach England reisen, um „*wit*“ und „*fancy*“ als musikalisches Lebenselixier zu entdecken. Und ob er gezielt dem „*English taste*“ schmeichelte, als er im Andante seiner D-Dur-Symphonie die Coda zur Kadenz umfunktionierte und das Orchester in einen lockeren Verbund

aus Solisten auflöste? Die Briten mit ihrer anachronistischen Vorliebe für das Concerto grosso waren gewiss empfänglich für solche musikhistorischen Rückspiegelungen aus vergangenen barocken Tagen.

Steht der „*Wits*“ im Widerspruch zum „*Wunder*“? Darüber ließe sich lang und breit debattieren. Aber der Beiname der D-Dur-Symphonie *The Miracle* geht ohnehin nicht auf Haydn, sondern auf eine Verwechslung zurück: Der anekdotisch überlieferte Zwischenfall, bei dem



Der britische General William Shaw Baron Cathcart (1755–1843). Karikatur.
Radierung von James Gillray, London 1800.
Berlin, akg-images

ein Kronleuchter ins Parkett des Konzertsaaes stürzte und „wie durch ein Wunder“ niemand verletzt wurde, ereignete sich vermutlich während der Aufführung einer anderen *Londoner Symphonie* (Nr. 102). Doch muss kein Mensch erst um ein Haar von einem Kronleuchter erschlagen werden, um diese Musik für ein Wunder zu halten. Wie auch immer – die **Symphonie G-Dur Hob. I:100** jedenfalls wurde von Anfang an „with the *Militaire Movement*“ oder „*Great Militaire Overture*“ genannt. Und mit Recht. Die stilbildenden Anklänge an Militärmärsche, martialisch, verspielt, elegant oder aggressiv (nicht von ungefähr ließ sich Johann Strauß Vater vom Seitenthema des Kopfsatzes zu sei-

nem *Radetzky-Marsch* anregen), die theatralischen Schockeffekte, das Trompetensignal, die unheilverkündenden Crescendi und salvenartigen Forte-Attacken der Pauken und gewiss nicht zuletzt das Schlagwerk der „*Türkischen Musik*“, das einst mit den Janitscharenkapellen nach Europa vorgedrungen und längst in die westliche Militärmusik integriert war – alles erinnerte die Hörer an den Krieg, den nahen, realen Krieg gegen das revolutionäre Frankreich, das wenige Monate zuvor seinen König auf der Guillotine hingerichtet hatte. Und all das wurde damals, seit der Uraufführung am 31. März 1794, vom Londoner Publikum in einer Mischung aus Horror und Entzücken aufgenommen, als ein schaurig-schönes, hinreißend spektakuläres Erlebnis.

Das Allegretto, den eigentlichen „*Militaire Movement*“, hatte Haydn ursprünglich 1787 für ein Konzert mit zwei Orgelleiern (Hob. VIIh:3) komponiert, noch ohne die Janitscharen, das Menuett bereits 1793 in Wien geschrieben und die Ecksätze 1794 in England vollendet. Das Thema des Presto-Finales ging alsbald unter dem Namen „*Lord Cathcart*“ in die populäre englische Tanzmusik ein, wie ohnehin diese Symphonie, trotz ihres kriegesischen Realismus, sich wie ein Lauffeuer in den Konzertsälen, Salons und musikalischen Zirkeln ausbreitete. Haydns Melodien piff sogar der Landpostbote, denn Popularität und „*Compositions-wissenschaft*“, „*Witz*“ und „*Wunder*“ schließen sich in dieser Musik ein und nicht aus. Als könne es gar nicht anders sein.

Wolfgang Stähr

JOSEPH HAYDN

There had been plans to lure Haydn to England years before he arrived with the violinist and impresario Johann Peter Salomon on New Year's Day 1791. In 1785 *The Gazetteer & New Daily Advertiser* even suggested that “some aspiring youths” should kidnap the composer to free him from what it described as “a place little better than a dungeon, subject to the domineering spirit of a petty Lord, and the clamorous temper of a scolding wife.” Dungeon or not, Haydn's secluded life as kapellmeister to Prince Nikolaus Esterházy had hardly prepared him for the feverish musical and social activity of the English capital, where he was immediately lionised by the social and musical elite, including the royal family.

Premiered in Salmon's concert on 23 March 1792, the **Symphony in G, Hob. I:94**, was the sensation of the season, thanks above all to the *fortissimo* chord that disrupts the pointedly naïve theme of the Andante. Haydn had added this as an afterthought, allegedly remarking to the composer Adalbert Gyrowetz, who had visited him while he was composing the symphony, that “there the [sleeping] ladies will jump.” In whatever way you hear this big bang, the variations that Haydn weaves on his nursery tune are delightfully inventive, encompassing a turbulent ‘developing’ variation in C minor, an ethereal descant for flute and oboe, and a coda that transfigures the theme with dusky harmonies over a horn pedal.

In the eighteenth century G major was the pastoral key *par excellence*; and both the

first movement and the minuet share the Andante's bucolic associations. Typically, though, al fresco vigour is allied to a concentrated complexity of argument. In the first movement the floating repeated notes and rising chromatic lines of the slow introduction become vital ingredients in the bouncy 6/8 Vivace assai. This initially pretends it is in A minor rather than G major, an ambiguity that Haydn exploits throughout the movement, above all at the nonchalant start of the recapitulation.

The Allegro molto minuet is the fastest and lustiest in all Haydn's symphonies, a rustic German dance complete with ‘oompah’ accompaniment. The delicate trio features the favourite Haydnesque colouring of violins shadowed at the octave by bassoon. By now Haydn was renowned for the coruscating brilliance of his finales. But this one, a sonata-rondo launched by one of his catchiest tunes, arguably surpasses all his symphonic finales to date in its virtuoso handling of the orchestra, its harmonic drama and its comic brio. The timpani roll that batters the music into the alien key of E flat in the coda is a far more potent surprise than the Andante's famous *Paukenschlag*.

Despite the traditional numbering, the first two ‘London’ symphonies were Nos. 95 and 96, premiered at Salomon's Friday evening concerts in the Hanover Square Rooms (which seated around 500) in April or early May 1791. The nickname ‘**Miracle**’ stubbornly clings to the **Symphony in D, Hob. I:96**, though the ‘miracle’ in question – a chandelier crashing down

without seriously injuring anyone – actually occurred during a performance of No. 102. This delightful work is on the whole the lightest of the twelve. After a slow introduction that turns to D minor for its final bars, the Allegro is essentially monothematic, growing from the propulsive rhythm of its wispy, fragmentary theme. A surprise deflection towards C major near the end of the exposition has more momentous consequences in the sudden C major outburst in the development, which also contains the most fake of ‘false recapitulations’, after one of Haydn’s comic-dramatic pauses.

In the deliciously scored G major Andante Haydn contrasts guileless rococo pastoral with a turbulent ‘developing’ fugato episode in G minor that caps any previous Haydn symphony slow movement in physical power. After serenity is restored, a long cadenza-cum-coda for two solo violins and woodwind drifts poetically from G to E flat. The minuet, with its truly Haydnesque blend of pomp and earthiness, is a miniature sonata-form structure, the trio a catchy *Ländler* for solo oboe. Haydn caps the symphony with a quicksilver rondo fertilised by a single theme, with a mock-heroic D minor episode and a wind-band solo near the end.

With the so-called ‘**Military**’ **Symphony in G, Hob. I:100**, premiered on 31 March 1794, Haydn set out to surpass the popular success of the ‘Surprise’ two years earlier. He triumphantly succeeded, thanks to the Allegretto second movement that reworks and enriches a march-like *Romanze* from one of the *lire*

concertos written in 1786 for the King of Naples. With Britain at war with revolutionary France, Haydn here makes overt reference to the political situation. The C major opening is all pastoral innocence; and even the battery of ‘Turkish’ instruments (triangle, cymbals and bass drum) is initially more exotic than menacing. But the ‘war’ topic gradually infiltrates the music, culminating in a trumpet fanfare that quotes the Austrian General.

One inspired novelty in the first movement is the ‘fairy’ scoring for flute and oboes of the main theme, whose outline had been prefigured in the slow introduction. This tune turns up in the key of the dominant, D major, before Haydn introduces an even catchier melody, the inspiration for Johann Strauss I’s famous *Radetzky March*. This late-arriving theme then proceeds to hijack the musical argument, through the notably explosive development and the truncated recapitulation, to the most glittering, orchestrally virtuosic coda of Haydn’s career.

The courtly opening of the minuet (whose leisurely pacing offsets the symphony’s ‘fast’ slow movement) is deceptive. The music later grows truculent with cross-rhythms, and then chromatically wistful. Even the exquisitely well-bred trio is momentarily disrupted by military-style fanfares. The bellicose ‘Turkish’ battery returns at the end of the finale, raucously capping a tarantella-style movement that develops its prancing main theme and a comically sparring second subject with fantastic intricacy and harmonic sleight-of-hand.

Richard Wigmore

MO 30.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #11

RENAUD CAPUÇON VIOLINE KIT ARMSTRONG KLAVIER

Mozarts Violinsonaten III

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate A-Dur für Klavier und Violine KV 305

(Komponiert: Mannheim, Frühjahr 1778)

Allegro di molto

Thema. Andante grazioso (mit sechs Variationen)

Sonate D-Dur für Klavier und Violine KV 306

(Komponiert: Paris, Sommer 1778)

Allegro con spirito

Andantino cantabile

Allegretto – Allegro – Allegretto – Allegro – Allegro assai – Andantino – Allegretto – Allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate F-Dur für Klavier und Violine KV 377

(Komponiert: Wien, Sommer 1781)

Allegro

Thema. Andante (mit sechs Variationen)

Tempo di Menuetto

Sonate Es-Dur für Klavier und Violine KV 481

(Datiert: Wien, 12. Dezember 1785)

Molto Allegro

Adagio

Thema. Allegretto (mit sechs Variationen)

Fortsetzung und Abschluss des in der Mozartwoche 2016
begonnenen Zyklus „Mozarts Violinsonaten“

This is the continuation and conclusion of the series
‘Mozart’s Violin Sonatas’ started in the Mozart Week 2016

ORF-Sendung: Dienstag, 31. Jänner 2017, 10.05 Uhr, Ö1

Ende um ca. 12.50 Uhr

„... MIT EINER VIOLINE“ MOZARTS MANNHEIMER UND WIENER DUOSONATEN

Was ist eine Violinsonate? Die Frage mag dem Musikkenner banal vorkommen, mithin leicht zu beantworten. Bei diesem Werktypus handele es sich, so wird er spontan erklären, um eine mehrsätzliche kammermusikalische Komposition für eine solistische Violine mit Begleitung eines Klaviers. Die Hauptrolle fällt dabei dem Streichinstrument zu, weswegen bei der Aufführung einer Violinsonate das Ohrenmerk (wie es bei Musik wohl richtig heißen muss) dem Geige spielenden Musiker gilt; ihm hat der Pianist in angemessener Bescheidenheit zu ‚sekundieren‘. Auch wer diese Antwort zu pointiert fände und darauf hinwiese, dass Violine und Klavier sich doch idealerweise zu einem gleichberechtigten Duo zusammenfinden sollten, wird einräumen müssen, dass in der gegenwärtigen Konzertpraxis die Gattung primär aus der Perspektive des Streichersolisten wahrgenommen wird, eben als Sonate für – erstens – Violine und – zweitens – für Klavier.

Mozart – und da wäre er mit seinen Kollegen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einig gewesen – hätte auf unsere Eingangsfrage eine andere Antwort gegeben. Für ihn war eine im Blick auf die Rollenverteilung umgekehrte Sicht der Dinge maßgeblich. Nach diesem Verständnis handelte es sich bei dem, was heute gemeinhin Violinsonate genannt wird, um violinbegleitete Klaviersonaten. Das lässt sich am einfachsten mit den Formulie-

rungen auf den Titelblättern von Drucken sowie mit den Eintragungen belegen, die Mozart für entsprechende Kompositionen in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis vornahm. So heißt es beim „*Ceuvre première*“ der 1764 in Paris publizierten Violinsonaten KV 6 und 7 unmissverständlich: „*Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l’accompagnement de Violon*“, also: Sonaten für Clavier, die mit Begleitung einer Violine gespielt werden können, oder bei der Serie von sechs Sonaten KV 301–306, die Mozart 1778 herausbrachte: „*Six Sonates pour Clavecin ou Forté Piano Avec Accompagnement D’un Violon*“. Die große B-Dur-Sonate KV 454 firmiert im *Verzeichniß aller meiner Werke* als „*Eine klavier Sonate mit einer Violin*“, die Es-Dur-Sonate KV 481 als „*Eine klavier Sonate mit begleitung einer Violin*“. Wo immer man bei Mozart hinschaut, stets lauten die Titel so oder so ähnlich. In ihnen spiegelt sich ein Teil der Gattungsgenese. Denn neben der (älteren) Sonate für Violine mit Generalbass, bei der tatsächlich die Geige satztechnisch wie auführungspraktisch als Soloinstrument behandelt wird und die in dieser Form etwa aus dem Schaffen Johann Sebastian Bachs bekannt ist, etablierte sich ein jüngerer Typus, der vom Klavier aus konzipiert war und zu dem sich – durchaus fakultativ – eine Geige oder Flöte gesellen konnten, schließlich auch ein Violoncello (hier liegt also eine der Wurzeln des Klaviertrios).

Wenn es auch in der Frühzeit dieses Typus möglich war, entsprechende Kompositionen ohne die Streicher allein auf dem Klavier

zu spielen, so ginge es an der Sache vorbei, die Begleitung der Violine als in jeder Hinsicht entbehrlichen Zusatz anzusehen. Denn selbst bei einem bloßen Mitspielen der thematischen Linien, wie sie auch vom Klavier vorgetragen werden, oder der Ausfüllung des Tonsatzes durch Figurationen aller Art, ergibt sich unmittelbar ein ganz eigenes und eigenständiges Klangergebnis, so unselbständig die Verdoppelungen auch scheinen mögen: „mit Begleitung“ ist von „solo“ kategorial verschieden. Es hat also darum zu gehen, den musikalischen Eigenwert des Begleitens zu erfassen, einer Funktion, die auch bei Mozart seit den 1770er-Jahren kompositorisch zunehmend substantiell wird. Völlig zu Recht heißt es deswegen in einer zeitgenössischen Rezension der Sonate e-Moll KV 304: „Die Violin kann gar nicht wegbleiben“.

Das solistische Streichinstrument beschäftigte Mozart vor allem in seiner Kindheit und Jugend. Mit seinem Geigervater hatte er dabei stets einen Mentor um sich, der ihn in professioneller Weise unterwies. Seit 1763 ließ Mozart sich immer wieder als Geiger auf heimischen und auswärtigen Konzertpodien hören. Vor diesem Hintergrund entstanden denn auch zwischen 1762 und 1766 in mehreren Serien insgesamt 16 Duosonaten. Sie erschienen alle sofort im Druck, wurden aristokratischen Liebhabern gewidmet und dienten auf diese Weise dazu, einerseits das Wunderkind als Komponisten bekanntzumachen, andererseits es der Protektion einflussreicher Persönlichkeiten zu versichern. Bereits 1769 trat der dreizehnjährige Mozart seine erste Stelle als

dritter, jedoch unbesoldeter Konzertmeister in der Salzburger Hofkapelle an. Lebensgeschichtlich war die Violine in dieser Phase untrennbar mit dem Vater und dem am fürsterzbischöflichen Hof zu leistenden Dienst besetzt. 1775 erkundete Mozart in ungewöhnlich intensiver Weise den kompositorischen Rahmen der Gattung Konzert und wählte dafür die Geige als Soloinstrument. In den sieben Monaten von Juni bis Dezember dieses Jahres entstanden die Violinkonzerte KV 211, 216, 218 und 219. Kompositorisch war das Genre damit für ihn offensichtlich abgearbeitet, jedenfalls kehrte er danach nie mehr zu ihm zurück. Die Violinsonate hingegen rückte nach den kindlichen Versuchen noch weitere Male an markanten Punkten seiner Vita ins Blickfeld.

Die erste Gelegenheit ergab sich auf der Bewerbungsreise von 1777/78, als Mozart in Mannheim „*Duetti à Clavicembalo e Violino*“ des Dresdener Komponisten Joseph Schuster kennenlernte, wie er im Oktober 1777 nach Salzburg berichtete: „*ich habe sie hier schon oft gespiellet. sie sind nicht übel. wen ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, dann sie gefallen sehr hier.*“ Freilich bewegte Mozart nicht nur das musikalische Vorbild dieser „*Duetti*“ mit ihrer auffälligen zweisätzigen Anlage zum Entschluss, eine eigene Sonatenserie in der üblichen Sechsteiligkeit zu schaffen, sondern auch die Aussicht, mit einer Widmung – in diesem Falle an Elisabeth Auguste, Kurfürstin von der Pfalz – seine Anstellungschancen bei Hofe zu befördern. In Mannheim entstanden im Frühjahr 1778 die Violinsonaten KV 301–305 (von der Sonate



Maria Elisabeth Auguste Kurfürstin von der Pfalz-Bayern,
Widmungsempfängerin der Sonaten
für Klavier und Violine KV 301–306.
Ölbild von Johann Christian Brand (1722–1795).
Düsseldorf, Hargesheimer Kunstauktionen

KV 304 nur der erste Satz), während KV 306 sowie der zweite Satz von KV 304 im Sommer in Paris komponiert wurden. Mozart gab sie in der französischen Hauptstadt bei Jean-Georges Sieber zum Druck; dieser verzögerte sich, so dass die inzwischen nach München übersiedelte Widmungsträgerin ihr Exemplar erst im Jänner 1779 in Händen hielt.

Nach dieser erneut als „*Œuvre Premier*“ [sic!] ausgezeichneten Reihe – die Sonatenausgabe von 1764 wurde in der Zählung außer Acht gelassen – bot sich die zweite Gelegenheit für eine entsprechende Publikation dann in der Frühphase von Mozarts Wiener Zeit. Im Sommer 1781 scheint es sich für den Komponisten als günstig herausgestellt zu haben, einem für ihn als Pianisten und Klavierlehrer bedeutsamen Zielpublikum, nämlich vornehmlich adeligen Musikliebhabern als potentieller Schülerschaft, Sonaten für Klavier und Violine vorzulegen. Um die Sechserreihe möglichst rasch zusammenzubekommen, verfasste er nicht nur in schneller Folge die vier Sonaten KV 376–380, sondern griff darüber hinaus auf zwei ältere Werke zurück, zum einen auf die im März 1778 für seine Mannheimer Schülerin Therese Pierron geschriebene Sonate C-Dur KV 296, zum anderen auf die wohl 1779 in Salzburg komponierte Sonate B-Dur KV 378. Anders als die „Kurfürstin“-Sonaten wurden die unter dem Rubrum „*Œuvre II*“ firmierenden, noch 1781 bei der Wiener Officin Artaria herausgekommenen Sonaten schließlich keiner aristokratischen Persönlichkeit dediziert, sondern Mozarts hochbegabter „*scolarin*“ auf dem Klavier, Josepha Barbara Auernhammer.

Viel später erinnerte sich Abbé Maximilian Stadler an eine bezeichnende Begebenheit aus der Zeit der Drucklegung: „*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 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 und der Schülerin, ich habe niemals mehr in meinem Leben so unvergleichlich vortragen gehört.*“

Fortan blieb das Komponieren von einzelnen Violinsonaten an Gelegenheiten gebunden, wie das Leben sie bot – weitere Serien zu verfassen lag offenkundig außerhalb von Mozarts Interesse. Die Anlässe konnten vielfältiger Art sein, wie etwa 1784 der Aufenthalt von Regina Strinasacchi in Wien, einer seinerzeit sehr geschätzten italienischen Violinvirtuosin, mit der Mozart ein Konzert gab – diesem verdankt die Sonate B-Dur KV 454 ihre Entstehung. Vielleicht auf eine Vereinbarung mit dem Verleger Franz Anton Hoffmeister gehen die beiden Sonaten Es-Dur KV 481 vom Dezember 1785 und A-Dur KV 526 vom August 1787 zurück, jedenfalls hat er sie jeweils nur wenige Wochen nach Abschluss der Komposition publiziert. Zu Lebzeiten Mozarts ungedruckt geblieben ist die Sonate F-Dur KV 547, im Juli 1788 vermutlich für Unterrichtszwecke geschrieben. Dieses kleine Werk bildet den Schluss-Stein im Violinsonatenschaffen Mozarts, freilich keinen von ihm bewusst gesetz-

ten, sondern einen, der sich zufällig so ergeben hat. Bei Musikpublizisten, die in Kategorien des Fortschrittes und der künstlerischen Kulmination in letzten Werken denken, löst die F-Dur-Sonate wegen ihrer zurückgenommenen technischen und ästhetischen Ansprüche bis heute eine gewisse Verlegenheit aus. Doch so wie eine musikalische Würdigung all dieser Klaviersonaten mit Violine am ehesten angemessen ausfällt, wenn sich der Betrachter das eingangs erwähnte Rollenverständnis der beiden Instrumente vergegenwärtigt, so setzt der Versuch, die Stücke historisch in einen größeren Gattungskontext einzuordnen, voraus, allgemeingültige Anschauungen und Konventionen des späteren 18. Jahrhunderts anzuerkennen.

Dazu gehört unter anderem, dass Violinsonaten dem Bereich der nicht-öffentlichen Kammermusik zugerechnet, also nicht in erster Linie für den Vortrag im Rahmen großer Konzerte vorgesehen waren, sondern ihren Ort im Umfeld privater Räume fanden. Diese Gebundenheit schlägt sich in der kompositorischen Faktur nieder, die in der Regel auf intime kammermusikalische Situationen berechnet ist. Wo sie diesen Bezug aufgibt und beispielsweise einen Zug ins Konzertante zulässt, liegt meist eine nachvollziehbare Ausnahme wie im offensichtlichen Falle der weitdimensionierten Strinasacchi-Sonate KV 454 vor, die vom Komponisten von vornherein für eine Produktion im Wiener Burgtheater erarbeitet wurde. Aber auch auf lokale Traditionen nahm Mozart sorgfältig Bedacht: Als er wahrgenommen hatte, dass zweisätzigte „*Duetti*“

beim Mannheimer Publikum besonderen Zuspruch fanden, übernahm er diese Formanlage für fünf der „Kurfürstin“-Sonaten, schloss die Reihe jedoch in Paris mit einer dreisätzigen Sonate, der in D-Dur KV 306 ab (wie in Mannheim zuvor schon die Sonate KV 296, die eben nicht für eine Veröffentlichung dort vorgesehen war). Sofern die Publikation von Violinsonaten mit einer Widmungsabsicht verbunden werden sollte, galt wegen des anzustrebenden Gewichtes der Dedikation das Gebot der Sechserreihe, während eine Widmung von Einzelwerken nicht üblich war und von Mozart bei den späteren Wiener Sonaten konsequent unterblieb (auch Regina Strinasacchi blieb auf dem Titelblatt ihrer Sonate unerwähnt).

Schließlich bestätigt ein aufführungspraktisches Detail ein weiteres Mal das charakteristische Rollenverständnis von Klavier und Violine in der Sonate der Mozart-Zeit. Üblicherweise stand der Geiger nämlich links hinter dem Pianisten und spielte über dessen Schulter hinweg aus den auf dem Pult stehenden Noten; das bekannte Aquarell von Louis Carrogis de Carmontelle, das Leopold Mozart 1763 mit seinen beiden Kindern beim Musizieren zeigt, liefert dafür einen anschaulichen zeitgenössischen Beleg.

Mozarts Beitrag zur Entwicklung von der violinbegleiteten Klaviersonate hin zur Duosonate kompositorisch gleichberechtigter Partner darf nicht retrospektiv vom Gattungsstand her beurteilt werden, wie er im 19. Jahrhundert allgemein erreicht worden ist. Im Jahrzehnt von 1778 bis 1788 verwirklichte Mozart



Mozart. Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306. Titelblatt des Erstdruckes. München, Bayerische Staatsbibliothek

einen zunehmenden Ausgleich im wechselseitigen Verhältnis von ‚Haupt‘- und ‚Begleit‘-Stimme. Kundigen Zeitgenossen wie dem Rezensenten des „*Œuvre II*“ in Cramers *Magazin der Musik* blieb das nicht verborgen, als er im April 1783 voller Bewunderung feststellte: „*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 ebenso fertigen Violin- als Clavier-Spieler erfordern [sic!]. Die Liebhaber und Kenner müssen sie selbst erst durchspielen, und alsdann werden sie erfahren, daß wir nichts übertrieben haben.*“ Diese Einschätzung hat bis heute nichts von ihrer Gültigkeit verloren.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Gegen Ende September 1777 hatte Mozart von Salzburg aus eine Bewerbungsreise zu näher erreichbaren deutschen Fürstenhöfen angetreten. Einen Monat später war er in Mannheim eingetroffen, wo ein ebenso reges wie inspirierendes Musikleben herrschte. Zwar entfaltete Mozart in den folgenden Wochen keine unbändigen kompositorischen Aktivitäten, aber von möglichen Vorhaben ging er im Februar 1778 eine Serie von Violinsonaten an, die „*Madame L'Electrice Palatine*“, also der Kurfürstin zugeeignet werden sollten.

Die letzten beiden Werke dieser Reihe stehen in A- (KV 305) und D-Dur (KV 306). Tonarten bestimmen den Klangcharakter von

Kompositionen mit, und bestimmte Tonarten bringen außerdem die klanglichen Eigenarten von Instrumente besonders zur Geltung. A-Dur und D-Dur gelten zu Recht als bevorzugte Tonarten für die Geige, lassen sie diese doch besonders brillant klingen. Diese spezifische Klanglichkeit ist ein auffallendes Merkmal der Mannheimer **Violinsonate KV 305** aus dem Frühjahr. Im Übrigen spielt Mozart im ersten Satz mit elementarer Dreiklangsmotivik, mit unisono-, Terz- und Sextparallelen in Violine und Klavier sowie mit dynamischen Kontrasten. Der Schluss-Satz bietet sechs ausgefeilte Variationen über ein graziöses, in sich abwechslungsreiches Thema.

Die in Paris entstandene und als einzige in drei Sätzen angelegte **Violinsonate KV 306** bildet den Schluss-Stein der Serie – ein glanzvolles Werk, mit dem Mozart die Grenzen einer Musik für die Kammer in Richtung Konzertbühne verschiebt. Den Kopfsatz prägen fantasieartige Züge, die sich besonders in der schweifenden Faktur und Harmonik der Durchführung zeigen. Der zweite, sangliche Satz ist an der Sonatenform orientiert. Die Durchführung löst sich dabei aber weitgehend von den Vorgaben der Exposition. Im Finale kontrastieren im ständigen Wechsel ein französisch anmutendes Allegretto im 2/4-Takt und ein italienisches Allegro im 6/8-Takt (wie im D-Dur-Violinkonzert KV 218). Eine umfangreiche Kadenz betont unmissverständlich den konzertanten Gestus dieser Sonate.

Das Mittelstück der „Auernhammer“-Serie, die zweisätzige **F-Dur-Violinsonate KV 377**, hat eine Schwester in derselben Ton-

art, nämlich die dreisätzige Eröffnungssonate KV 376. In ihrem Charakter könnten sie verschiedener nicht sein. Der Kopfsatz der Sonate KV 377 wird von einem ununterbrochenen Triolen-Impuls beherrscht. Nach diesem Drängen beruhigt sich die Stimmung hin zum Resignativen im langsamen d-Moll-Variationensatz. Das Finale, ein Tempo di Menuetto, könnte ein Rondo oder tatsächlich ein Menuett mit Trio erwarten lassen. Mozart bietet jedoch eine eigengeartete dreiteilige Anlage. Die Rahmenabschnitte wie der in B-Dur stehende Mittelteil sind in sich mehrfach gegliedert – ein Formexperiment, das schließlich in einer Coda im *piano* abgeschlossen wird.

Über die Geschichte der **Violinsonate Es-Dur KV 481** ist nur bekannt, das sie ausweislich von Mozarts eigenhändig geführtem Werkverzeichnis am 12. Dezember 1785 abgeschlossen worden ist und der Verlag Franz Anton Hoffmeister sie bereits im Jänner 1786 herausbrachte. In der Formbalance ihrer Sätze und im ausgeglichenen Dialog der beiden Instrumente erweist sich diese Sonate als eines der reifsten Werke in Mozarts Kammermusik. Der erste Satz entfaltet sich auf der Grundlage von drei thematischen Charakteren. Das ausgreifende, modulationsreiche und emotionale Adagio in As-Dur zeigt einen rondoartigen Aufbau mit zwei Episoden und vielfältigen Wiederholungen des Hauptthemas. Sechs abwechslungsreiche Variationen über ein zwanzigtaktiges Thema bilden das demgegenüber entspannte Finale.

Ulrich Konrad

MOZART'S VIOLIN SONATAS

Mozart wrote violin sonatas, commonly referred to as 'accompanied sonatas' to designate keyboard performance accompanied by a violin, throughout his life and primarily for publication. The earliest sets derive from the Grand Tour of northern Europe undertaken by Mozart and his family between 1763 and 1766. K. 6–7 and K. 8–9 appeared in Paris in 1764, dedicated to Madame Victoire de France and Adrienne-Catherine de Tessé respectively, and K. 10–15 in London in 1764 dedicated to Queen Charlotte of Mecklenburg-Strelitz. K. 26–31, for Caroline von Nassau-Weilburg, followed in 1766 in The Hague. On the tour, Leopold Mozart wanted to promote his son not only as a performer but also as a performer-composer, the published sonatas thus representing a key part of his plan. As he explained to Maria Theresia Hagenauer, wife of his landlord Lorenz, about K. 6–9: "Four sonatas by Mr Wolfgang Mozart are now being engraved. Imagine the noise these sonatas will make in the world when the title-page states that it is the work of a seven-year-old child, and when we challenge the doubting Thomas to give him a test, as has already happened, where [Wolfgang] asks someone to write down a minuet or something else and writes in straightway the bass and when required the second violin part, without touching the clavier ... And I can tell you ... that God works new miracles through this child every day ... He always accompanies at public concerts. He even transposes arias à prima vista when ac-

companying; and Italian and French pieces are put in front of him everywhere, which he plays at sight." While critics have attached importance to K. 6–9 as 'first compositions' they are actually nothing of the sort. For example, Mozart had carried out numerous improvisations by 1763. In addition, five solo keyboard pieces in Nannerl's Notebook, all in Leopold's hand, were adapted as movements of K. 6, 7 and 8.

Mozart returned to the accompanied sonata during his ill-fated trip to Germany and Paris between 1777 and 1779. Four of a set of six, K. 301 in G, K. 302 in E flat, K. 303 in C and K. 305 in A, were written in Mannheim in early 1778, while Mozart was trying (unsuccessfully) to procure an appointment in the town; the final two, K. 304 in E minor and K. 306 in D, date from the subsequent six-month stay in Paris in 1778. He sold them to the Parisian publisher Sieber, but was not able to check the proofs before hurriedly leaving Paris following the death of his mother on 3 July and a falling out with his host Baron Melchior Grimm. Mozart presented them in person to their dedicatee, Elisabeth Maria Aloysia Auguste, Electress of the Palatinate, on 7 January 1779 in Munich a few days before returning to Salzburg. He probably played one or two to her in his private audience, accompanied by his friend, the violinist and composer Christian Cannabich.

When he arrived in Vienna in March 1781, one of Mozart's key priorities, as well as getting an opera commission (*Die Entführung aus dem Serail*) and high-profile performances, was

to publish instrumental music. His 'op. 2', comprising six accompanied sonatas, was published in Vienna Artaria in November 1781. Two of them, K. 296 in C and K. 378 in B flat, date from 1778 and 1779–80 respectively and the other four K. 376 in F, K. 377 in F, K. 379 in G and K. 380 in E flat were newly composed. K. 379 featured at a concert at Archbishop Hieronymus Colloredo's Viennese residence on 8 April 1781, so hurriedly composed that much of it had not been written down by the time of the performance. As Mozart explained in a letter to Leopold: "[it was] composed yesterday night [7 April 1781] between eleven and twelve – but in order to finish it, I wrote out only the accompaniment part for Brunetti and remembered my own part."

The remaining accompanied sonatas were written opportunistically for performance and publication and, in one case, probably teaching. K. 454 in B flat owes its existence to virtuoso violinist Regina Strinasacchi's visit to Vienna in spring 1784; it subsequently appeared alongside the earlier keyboard sonatas K. 333 in B flat and K. 284 in D in a set of three works issued by Torricella a few months later. K. 481 in E flat and K. 526 in A came out in 1786 and 1787 with Hoffmeister, who set up a subscription series, for which he "made agreements with our best local composers ... as well as foreign masters ... to receive new products". K. 547 in F, described by Mozart in his Thematic Catalogue as a 'little sonata for beginners with a violin' remained unpublished until 1805 and was presumably used for teaching purposes.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's violin sonatas **K. 305 in A** and **K. 306 in D**, both written in 1778 for publication by Jean-Georges Sieber in Paris a few months later, are vibrant and sensitive works in two and three movements respectively. The diatonic main theme in unison between the violin and piano at the opening of the Allegro di molto of K. 305 subsequently provides the stimulus for a short, harmonically adventurous development section. And the theme and variations is an expressive and interactive *tour de force*. The 18-bar theme section alone asks for *dolce*, *f*, *p*, *fp* and crescendo playing from the two instrumentalists, variation 4 introduces a surprising, complexly elaborated, *ad libitum* Adagio for the piano towards the end, and variation 5 comprises a rich minor-mode excursion. While the piano has variation 1 to itself, the piano and violin engage in playful conversation elsewhere, including in pristine triplet semiquaver figurations in variation 3. Following the energetic opening Allegro con spirito to K. 306, the composer provides a reflective Andantino cantabile; in the re-statement of the main theme the violin memorably fills gaps left by the piano in the original statement, in the process changing the character of the theme and promoting seamless interaction between participants. The sonata-rondo finale features a 47-bar cadenza, 20% of the total movement, which includes pauses, a tempo change to Andantino, and trills coordinated between the instruments.

The sonata **K. 377 in F**, written and published in 1781, is another three-movement work. As in the Andantino cantabile of K. 306, the character of the main theme at the beginning of the Allegro is transformed in a restatement: the motor-like repeated-note triplets in the violin become freer arpeggiated triplets in the piano right hand to coincide with harmonic enrichment in the left hand, the theme as a whole coming across as more relaxed and spacious in its second iteration than in its first. Following plentiful embellishments and elaborations in the slow movement, plus a Siciliana in variation 6 that bears a striking resemblance to the theme section of the finale to the String Quartet in D minor, K. 421, Mozart rounds the work off with an alternately elegant and virtuosic minuet.

K. 481 in E flat (1785) was written in Vienna four years after K. 377. It was published in early 1786 in Franz Anton Hoffmeister's nascent subscription series, for which Hoffmeister "made agreements with our best local composers ... as well as foreign masters ... to receive new products." (Mozart's Piano Quartet in G minor, K. 478, also came out in the series a month or two earlier.) The sonata opens with a Molto Allegro that combines suave material with piano semiquaver virtuosity and frequent instrumental dialogue. Following a refined Adagio, Mozart brings proceedings to a close with a theme and variations, as in K. 305. He foregoes here the minor-mode variation traditional in a major-mode movement, opting instead for a series of noteworthy effects towards the end, including a combin-

ation of majestic chords and delicate writing in variation 4, flurries of piano triplet semiquavers and demisemiquavers in variation 5, and intricate exchange between piano and violin at the end.

Simon P. Keefe

MO 30.01

15.00 Große Universitätsaula #12

QUATUOR DIOTIMA

YUN-PENG ZHAO UND CONSTANCE RONZATTI VIOLINE
FRANCK CHEVALIER VIOLA, PIERRE MORLET VIOLONCELLO

JÖRG WIDMANN KLARINETTE

ELLIOTT CARTER 1908–2012

„Gra“ für Klarinette solo
(Komponiert 1993)

HENRI DUTILLEUX 1916–2013

„Ainsi la nuit“ pour quatuor à cordes
(Komponiert 1973/77)

[Ohne Satzbezeichnung] Libre et souple – I Nocturne
Parenthèse 1 – II Miroir d'espace
Parenthèse 2 – III Litanies
Parenthèse 3 – IV Litanies 2
Parenthèse 4 – V Constellations
VI Nocturne 2
VII Temps suspendu

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quintett A-Dur für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 581
„Stadler-Quintett“

(Vollendet: Wien, 29. September 1789)

Allegro
Larghetto
Menuetto – Trio I – Trio II
[Allegretto con 6 Variazioni]

ORF-Sendung: Freitag, 10. Februar 2017, 19.30 Uhr, Ö1

Ende um ca. 16.40 Uhr

ELLIOTT CARTER

„*Gra*“ ist das polnische Wort für „*Spiel*“. Der 85-jährige Elliott Carter schrieb dieses etwa fünfminütige Werk für Soloklarinette als Hommage an seinen lieben Freund Witold Lutosławski zu dessen 80. Geburtstag; die Uraufführung fand am 4. Juni 1993 beim Pontino Festival im italienischen Sermoneta mit dem Klarinettisten Roland Diry statt. Der scheinbar so harmlose, simple Titel dürfte durchaus als Anspielung gemeint sein: 1961 hatte Lutosławski in seinen *Jeux vénitiens* eine neuartige Verwendung eines in präzise motivische Bahnen gelenkten Zufalls in der Musik entwickelt, und dieser „*aleatorische Kontrapunkt*“ ging daraufhin ins selbstverständliche Arsenal moderner Komponisten ein. Die Bedeutung des damals einfach nach dem Uraufführungsort *Venezianische Spiele* genannten Stückes hallt, im von Carter gewählten, wohl auch wegen der solistischen Besetzung bescheidenen Singular des polnischen ‚Spiels‘ wider. „*Während der etwa 25 Jahre meiner Bekanntschaft mit Witold*“, so Carter, „*habe ich seine eindrucksvollen Werke und seine lebenswerte Persönlichkeit stets bewundert. Dieses Klarinettenstück vereint oft wechselnde, verspielte Charaktere, die freilich alle auf demselben Material basieren, und ruft in mir die Erinnerung an viele erfreute Besuche beim Komponisten in Amerika und Polen wach.*“ Im niemals eng wirkenden und durch einige multiphone Akkorde ohnehin geweiteten Raum der Einstimmigkeit zeichnen quecksilbrig lebhaft, irrlichternde oder auch kan-

table musikalische Gestalten das Bild eines wachen, stets suchenden und dabei humorvollen Geistes.

Walter Weidringer

HENRI DUTILLEUX

Das **Streichquartett** „*Ainsi la nuit*“ entstand als Auftragswerk der Serge Koussevitzky Music Foundation in der Library of Congress für das Juilliard String Quartet von 1973 bis 1976. Es ist dem Andenken von Ernest Sussman – einem Freund Dutilleux’ – und zu Ehren von Olga Koussevitzky gewidmet. Die Uraufführung erfolgte 1977 durch das Quatuor Parrenin in Paris. Der Titel „*Ainsi la nuit*“ (So die Nacht) mit Bezug auf György Ligetis Streichquartett „*Métamorphoses nocturnes*“ (1953/54) soll nicht als konkretes Programm verstanden werden. Dutilleux schwebte eher eine Art nächtliche Vision in einer Traumatsphäre im Sinne der Nachtmusiken von Béla Bartók vor. Die poetische Idee ist maßgeblich von Marcel Prousts Romanzyklus „*À la Recherche du temps perdu*“ (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit) inspiriert. Das musikalische Geschehen wird zum Gegenstand von Bewusstseinsströmen in einer von Zeit und Raum losgelösten Umgebung. Die willkürlichen und unwillkürlichen Assoziationen, die Proust in seinem Roman der Erinnerung entfaltet, setzt Dutilleux musikalisch um, indem er Themen erst allmählich aus kleinen Zellen entwickelt und diese ständig verwandelt.



„Die Sternennacht“. Ölbild von Vincent van Gogh (1853–1890), Saint-Rémy, 1889.
New York, Museum of Modern Art – Berlin, akg-images

Ähnliches, aber nicht gleiches Material bettet der Komponist in größere Phrasen ein und erzeugt damit ein Moment des Erinnerns. Sein Prinzip nennt er „*croissance progressive*“ (allmähliches Wachstum). Vorbild dafür waren Anton Weberns *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1911/13).

Das Spiel mit dem Unterbewusstsein des Zuhörers erfolgt durch teilweise sehr kurze Klangereignisse, die im Moment ihres Auftretens nicht verortet werden können und deren Rolle erst im Nachhinein erkennbar wird. Die zwölf Abschnitte von „*Ainsi la nuit*“ begreift Dutilleux als „*une série d'études traitant chacune des diverses possibilités d'émission du son*“ (eine Folge von Etüden, die jeweils verschiedene Möglichkeiten der Klangerzeugung behandeln). Die musikalischen Mittel sind vielfältig: Spieltechnisch reichen sie vom Piz-

zicato über Glissando zum Flageolett. Harmonisch treten tonale Momente in einem atonalen Umfeld auf. Formal sind die pausenlos verbundenen Abschnitte in sieben individuell bezeichnete Sätze – durchbrochen von vier „*Parenthesen*“ – unterteilt, denen eine unbetitelte Introduction vorangestellt ist.

Einleitend erklingt ein Sechstonakkord, der aus sich überlagernden Quinten besteht. Ihm kommt als Einheit stiftendes Moment eine Schlüsselrolle in der weiteren Entwicklung zu – ähnlich verfährt Dutilleux in „*Sur le même accord*“. *Nocturne pour violon et orchestre* (2001/02). Dem ersten Quartettsatz „*Nocturne*“ im Stile Bartókscher Nachtmusik folgt die „*Parenthèse 1*“, die – wie alle weiteren – immer auf den Sechstonakkord der Einleitung rekurriert. „*Miroir d'espace*“ (Raumspiegel) setzt Dutilleux programmatisch in formalen und

klanglichen Symmetrien um. Strukturell ist die zweite Hälfte eine fast exakte Spiegelung der ersten. Inspirationsquelle dafür war wohl Alban Bergs *Lyrische Suite* (1925/26). Akustisch kommt es zu extremen Klangspreizungen über mehrere Oktaven. Nach der „*Parenthèse 2*“ bezieht sich „*Litanies*“ auf die Introduction, erscheint aber charakterlich aggressiver. Tonales Zentrum ist D. An „*Parenthèse 3*“ knüpft „*Litanies 2*“ mit einem sanfteren Charakter an. Harmonischer Fixpunkt ist Fis. Zu Beginn intonieren Viola und Violoncello ein modales Thema, das an einen Gregorianischen Choral erinnert. Im Anschluss an die „*Parenthèse 4*“ erreicht das Stück in „*Constellations*“ seinen dynamischen, strukturellen und emotionalen Höhepunkt. Solistische Melodielinien zirkulieren und gruppieren sich um den Zentralton A. Der letzte Klang präsentiert ihn *unisono* in mehreren Lagen in höchster Lautstärke. Graduell entfaltet Dutilleux über die drei mittleren Sätze D-Dur, das im Hintergrund auch danach wirksam bleibt. Die Nachtmusik der „*Nocturne 2*“ bringt flirrende Passagen aus „*Litanies*“ in Erinnerung und fächert den Klang wie in „*Nocturne*“ auf. In „*Temps suspendu*“ schließlich verwendet Dutilleux Klänge, die aus dem gesamten Tonvorrat einer D-Dur-Tonleiter bestehen. Als Rückgriff auf die Introduction etabliert sich eine dem Uhrwerk nachempfundene Bewegung, wobei im Hintergrund Glockenimitationen – möglicherweise als Anspielung auf das Carrillon von Douai, seiner Heimatstadt, – die Zeit gefrieren lassen.

Tobias Apelt

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„... ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten!“, schrieb ein begeisterter Mozart im Dezember 1778 aus Mannheim an seinen Vater. Was für das berühmte Mannheimer Orchester, dem auch in diesem Punkt die Rolle eines stilistischen Vorreiters für die ganze klassische Epoche zukommt, bereits eine Selbstverständlichkeit war, kannte man andernorts bislang nur vom Hörensagen: Die Klarinette hatte sich erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus dem Chalumeau entwickelt, wobei die Nürnberger Instrumentenbauerfamilie Denner eine wichtige Rolle gespielt haben muss. Entscheidend war dabei ein Überblasloch, das dem Chalumeau ein neues, brillantes Register über dem angestammten Tonraum erschließen konnte. Diese relativ leicht zu erreichende, bewegliche Höhe prädestinierte das Instrument zu jener Aufgabe, von der auch sein Name herrührt. Die Kunst des Clarinblasens, jener hohen Trompeten des Barocks, war längst im Niedergang begriffen – und nun hatte man praktikablen Ersatz gefunden: Die von der Trompete (it. clarino) hinterlassene Lücke füllte das ‚Trompetchen‘ (it. clarinetto). Doch bald schon wurden, Hand in Hand mit dem immer besser werden Instrumentenbau, die eigentlichen, genuinen Vorzüge der Klarinette erkannt, die sie zu einem der ausdrucksvollsten, wendigsten und vielseitigsten Holzblasinstrumente machen. Gemeinsam mit ihren engen Verwandten, dem Bassethorn (eine tiefe F-Klarinette) und der Bassettklarinette (in A mit erweiter-

tem tiefen Register), wurde sie zu einem wesentlichen Instrument in den letzten Jahren von Mozarts Schaffen – und ist dabei untrennbar mit dem Namen Anton Stadler (1753–1812) verbunden. Das *Kegelstatt-Trio* KV 498, das heute zu hörende **Klarinettenquintett A-Dur KV 581**, das Klarinettenkonzert KV 622 sowie die obligaten Klarinetten- und Bassethorn-Soli in *La clemenza di Tito* KV 621 entstanden alle für diesen in ganz Europa erfolgreichen (und doch notorisch verschuldeten) Virtuosen aus Bruck an der Leitha, dessen Vorliebe für eine besonders samtig-sonore Tiefe ihn die schon erwähnte Bassettklarinette entwickeln ließ: Für genau dieses von Stadler bevorzugte Instrument hat Mozart die genannten Werke (abgesehen vom Trio) ursprünglich geschrieben. (Heutige Aufführungen verwenden allerdings zumeist moderne Instrumente ohne tiefe Töne.)

Das am 22. Dezember 1789 in einem Weihnachtskonzert für den Pensionsfonds der Tonkünstlersocietät uraufgeführte Klarinettenquintett KV 581 (das erste Werk der Musikgeschichte in dieser Besetzung!) verrät kaum etwas über die triste materielle und psychische Lage, in der Mozart sich damals befand, im Gegenteil: Das Werk zählt zu den geschmeidigsten und kantabelsten aus seiner Feder. Die Klarinette, obwohl schon durch ihre Klangfarbe solistisch hervorgehoben, ist ganz partnerschaftlich ins Geflecht des Streichquartetts eingebunden. Die verträumt lyrische Stimmung des Allegro (mit einer prächtigen, von der Klarinette voll auskosteten Mollwendung im Seitensatz) wird abgelöst von einem

Larghetto, das an Innigkeit dem berühmten Adagio des Klarinettenkonzertes in nichts nachsteht. Das Menuetto wartet gar mit zwei Trios auf, von denen eines dem Klarinettenisten eine Pause gönnt, bevor sich im Finale die phantasievollen Variationen gegenseitig zu überbieten versuchen. Und doch herrscht bei all diesem Reichtum kompositorische Ökonomie: Mozart entwickelt die Themen (man vergleiche nur die Anfänge des Stirnsatzes, des Menuettos und des Finales!) ganz deutlich aus einem gemeinsamen Kern – Kammermusik in vollendetem Gleichgewicht.

Walter Weidringer

ELLIOTT CARTER

The long career of Elliott Carter brought him into contact with many of his fellow giants of twentieth-century music, including the Polish composer Witold Lutosławski, whom he met in the 1960s. “I have never ceased to admire his impressive work and his gracious personality”, Carter later wrote, and *Gra* (the Polish for ‘play’ or ‘game’) was written as a tribute to Lutosławski on the occasion of his 80th birthday in 1993, “recalling to me my many delighted visits with [him] in America and Poland.” They must indeed have been high-spirited occasions, for the 5-minute solo clarinet piece is a restless gaggle of agile scamperings, jesting comical contrasts of register and dynamic, and at one point a long-held note on which only the tone-colour changes, all rounded off with a throwaway finish.

Lindsay Kemp

HENRI DUTILLEUX

Dutilleux was particularly proud of his string quartet, *Ainsi la nuit* (‘Thus the Night’), commissioned by the Koussevitzky Foundation and first performed by the Parrenin Quartet in January 1977. Before embarking on the work, he made an intensive study of quartets by Beethoven and Bartók, and of Webern’s *Bagatelles*. Within a few years *Ainsi la nuit* had become a classic of the modern quartet repertoire.

Divided into seven more-or-less continuous sections (with a break after No. 3, ‘*Litanies*’), the quartet juxtaposes and combines contrasting sonorities: arco and pizzicato, muted and unmuted, *sul ponticello* (a thin, nasal timbre produced by the bow playing close to the bridge) and glassy, disembodied harmonics. Dutilleux himself wrote that the various subheadings, like the main title, “relate to a certain poetic and spiritual atmosphere, but certainly not to any narrative.” The seed of the whole work is the initial chord of the introduction, containing the notes (from the cello upwards) C# – G# – F – G – C – D, and thus emphasising the intervals of the fifth and the major second. In his own programme note, the composer described the first section, ‘*Nocturne*’, as “a static period from which linear, modally inflected voices emerge, with intermittent sounds of nature” – mysterious nocturnal rustlings and the cries of night birds.

Separating the first five sections are four so-called ‘parentheses’ that allude to music that follows or music just heard. In the second section, *Miroir d’espace*, Dutilleux sets the rapturous high lines of the first violin against the deep, brooding cello, playing *sul ponticello* and feverish fragments from second violin and viola. Titled *Litanies*, the third section is a rondo structure that interleaves variations of the work’s germinal chord with violently disruptive episodes.

The composer described the fourth section, *Litanies 2*, as “a modal, song-like movement.” It grows from a sustained cantilena on viola and cello based on four notes that are

“always the same but presented in a different order.” After the next section, *Constellations*, reaches an apogee of frantic activity, *Nocturne 2* harks back to the first *Nocturne* in its nature sounds and atmosphere of mystery. The final section, *Temps suspendu*, begins with a recollection of the work’s opening bars before, in Dutilleux’s words, “a kind of clock-work movement is gradually established against a background of harmonics evocative of distant bells. Time seems frozen.”

Richard Wigmore

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The flowering of Mozart’s interest in writing for the clarinet in the late 1780s owes its existence to the clarinetist Anton Stadler, principal of the Vienna court orchestra and one of the foremost players of his day. The clarinet was a relatively new instrument at that time, and Stadler, always fond of the unearthly sound of its lower register, had developed a model which gave extra notes at the bottom end. In the event, this particular variant (now known as the basset clarinet) did not catch on, but it was at least around long enough for Mozart to compose for it (and Stadler) two of the greatest works in the clarinetist’s repertoire: the **Quintet for Clarinet and Strings, K. 581**, and the Clarinet Concerto, K. 622.

The scores of both works were lost within a few years of Mozart’s death (it seems the impecunious Stadler may even have pawned

them), but eventually they were published in versions for ‘ordinary’ clarinet with the solo part adapted to avoid the low notes of the original. These are the forms in which both works were known and played for a century and a half, but in the past fifty years it has become increasingly common to perform them on a reconstruction of Stadler’s basset clarinet, and to restore the ‘missing’ low notes. This afternoon’s performance presents the Quintet in its earliest published form.

Stadler’s playing was noted for its softness and voice-like quality, and it is this that seems to have inspired Mozart in the Quintet especially – indeed his interest here seems to have been more in the beauties of the instrumental combination he has created than in the kind of thematic development that drives his string quartets and quintets. The first movement is a relaxed Allegro with two well differentiated themes presented, varied and supported with subtlety and naturalness. It is followed by a Larghetto slow movement in which muted strings offer the most tender support to a clarinet melody of exquisite poignancy and grace. The rapture is wiped away by the robustness of the Menuetto that comes next, and further new moods are explored in the movement’s two trios, the first a sobbing minor-key one for strings alone, and the second a break-out into the bucolic world of the dance known as the *Ländler*. The Quintet ends with a set of six emotionally wide-ranging variations on a cheerful folk-like tune.

Lindsay Kemp

MO 30.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #13

CAMERATA SALZBURG LEITUNG FAZIL SAY KLAVIER

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie Es-Dur Hob. I:22
„Der Philosoph“
(Komponiert 1764)

Adagio
Presto
Minuetto – Trio
Finale. Presto

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert G-Dur (Pasticcio-Konzert) für Klavier und Orchester KV 41
(Datiert: Salzburg, Juli 1767)

Allegro (nach einem Sonatensatz von Leontzi Honauer)
Andante (nach einem Sonatensatz von Hermann Friedrich Raupach)
Molto Allegro (nach einem Sonatensatz von Leontzi Honauer)

Kadenzen von Fazil Say

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert D-Dur für Klavier und Orchester KV 175

(Datiert: [Salzburg,] Dezember 1773)

Allegro
Andante ma un poco adagio
Allegro

Kadenzen von Fazıl Say

Pause

Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 238

(Datiert: Salzburg, Jänner 1776)

Allegro aperto
Andante un poco adagio
Rondeau. Allegro

Kadenzen und Eingänge von Fazıl Say

JOSEPH HAYDN

Symphonie G-Dur Hob. I:8

„Le Soir“

(Komponiert 1761)

Allegro molto
Andante
Menuetto – Trio
Presto. „La Tempesta“

Ende um ca. 21.35 Uhr

JOSEPH HAYDN

Von wem Haydns 1764 in den Diensten des Fürsten Nikolaus I. Esterházy entstandene **Symphonie Es-Dur Hob. I:22** den Beinamen **„Der Philosoph“** erhalten hat, wissen wir nicht. Fest steht, dass das Werk schon zu seinen Lebzeiten so genannt wurde. Zweifellos rührt die Bezeichnung vom Stirnsatz her, einem gewichtigen Adagio. Haydn hat in mehreren Symphonien mit der Umstellung der ersten beiden Satztypen experimentiert, wodurch das Ergebnis in die Nähe der Sonata da chiesa gerückt scheint, der Kirchensonate, die regulär mit einem langsamen Satz beginnt. In dieses Ambiente passen auch die Bläserstimmen, die einen cantus-firmus-artigen Gesang anstimmen, während die Streicher in gemessener Achtelbewegung eine ruhig pulsierende Grundlage bieten. Durch die Instrumentation, die bei den Bläsern neben einem Paar Hörner einzig und ungewöhnlicherweise zwei Englischhörner statt der helleren und gebräuchlicheren Oboen verlangt, sowie durch empfindsame Trübungen und schmerzliche Vorhalte erhält der Satz jenen nachdenklichen Charakter, wie er dem gemeinhin verbreiteten Bild eines Philosophen wohl ansteht. Die sentenzartige Dreiklangszerlegung der Hörner, mit welcher das Geschehen seinen Anfang nimmt, beantworten die Englischhörner jeweils unterschiedlich: ein geordneter und vernünftiger, eben ein ‚philosophischer‘ Disput. Alle Sätze des Werkes stehen in Es-Dur und gehorchen mit Ausnahme des dritten einer einfachen Sonatenhauptsatzform mit

Exposition, knapper Durchführung und Reprise. Nicht nur in Adagio und Presto, auch im gravitatischen Menuett und dem mit fröhlichen Bläseranfaren gespickten Finale wird immer wieder nachdenklich der Mollbereich gestreift: Unser Philosoph macht sich tief-schürfende Gedanken über die Welt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die 1767 entstandenen vier Klavierkonzerte, die später von Ludwig Ritter von Köchel die Nummern 37, 39, 40 und 41 erhalten haben, galten noch bis zum Jahre 1908 wahlweise als Zeugnisse der frühen Erfindungsgabe des jungen Mozarts oder wurden als durchschnittliche, wenig interessante Stücke abgetan. Dann erst entdeckten die Mozart-Forscher Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix im zweiten Satz von KV 39 eine Bearbeitung des ersten Satzes der Klaviersonate (mit obligater Violine) op. 17/2 des Schlesiers Johann Schobert und konnten in der Folge weitere Vorbilder identifizieren. Mittlerweile sind auch der Stralsunder Hermann Friedrich Raupach, der Straßburger Leontzi Honauer, der Augsburger Johann Gottfried Eckart und Carl Philipp Emanuel Bach als Autoren der Vorlagen zu den Einzelsätzen ausgeforscht, allesamt Komponisten des damals populären ‚empfindsamen Stils‘ – und diese vermutlich von Vater und Sohn Mozart gemeinschaftlich erarbeitete Werkgruppe ist im Lichte dieses Wissens als *Pasticcio-Konzerte* bekannt geworden (oder besser: unbekannt geblieben). Dass es

das Ziel des damals Elfjährigen, gerade von seiner großen Europareise nach Salzburg zurückgekehrten Mozart gewesen wäre, Musik verschiedener älterer Komponisten durch seinen Zugriff auf eine gattungsmäßig wie kompositorisch gleichsam höhere Ebene zu hieven, wird niemand behaupten können – selbst wenn es ihm ‚en passant‘ (und mit Hilfe seines ihm unter die Arme greifenden Vaters) gelungen sein könnte. Stattdessen darf man hinter dem Unterfangen getrost die pädagogische Absicht Leopold Mozarts vermuten: Sich den Weg zu Werken im konzertierenden Stil aus gänzlich eigener Feder über die Umarbeitung vorhandener Musik zu bahnen, war eine naheliegende Unterrichtspraxis. Leopold führte die Konzerte denn auch gar nicht an in seinem *Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7^{ten} Jahre componirt, und in originali kann aufgezeigt werden*, was die Forschung schon vor 1908 hätte stutzig machen müssen. Sie dürften jedoch, pädagogischer Hintersinn hin oder her, sehr wohl im Hinblick auf Aufführungen entstanden sein, besonders für den Wienaufenthalt ab September 1767.

Dass im **G-Dur-Konzert KV 41** die im Dreivierteltakt stehenden Ecksätze verblüffend fein aufeinander abgestimmt sind, ist kein Wunder, stammen sie doch beide aus ein und demselben Werk Honauers. Stürmen also im Allegro nach dem eröffnenden Akkordschlag Sechzehntelnoten die Tonleiter empor, um dann mit einer punktierten Dreiklangszersetzung sanft abzusinken, dreht das Finale dieses Prinzip nicht in der Bewegungsrich-

tung, sondern in der Geschwindigkeit gleichsam um – zu einem ansteigenden Dreiklang in Viertelnoten und diatonisch abfallenden Achtelbewegungen. Raupachs vielfach ausgezeichnetes und dennoch elegisches Andante (im Original: Andantino) in g-Moll bildet dennoch das Herzstück des Konzertes.

Über sechs Jahre später stellt das mit Dezember 1773 datierte **D-Dur-Konzert KV 175** das erste selbständige Klavierkonzert Mozarts dar, das sich zudem durch einige Besonderheiten auszeichnet: die große Besetzung mit Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken, wobei Oboen und erstes Horn in zwei authentischen Fassungen überliefert sind; ein 1782 für Wien komponiertes, alternatives Finale, das eine zusätzliche Flöte vorsieht (Rondo KV 382); den beschränkten Tonumfang des Klaviers (A bis d^{'''} statt F bis f^{'''}); einen oft auf Dreitaktgruppen fußenden Periodenbau im etwas verwegenen anmutenden Stirnsatz. Dieser weist trotz relativer Einfachheit schon deutlich auf Späteres voraus, während der langsame Satz thematische Bezüge zur Konzertarie „*Non so d'onde viene*“ KV 294 zeigt. Das (ursprüngliche) Finale hingegen ist durch ein Hauptthema geprägt, dessen Kopf nur aus einer fallenden Dreiklangszersetzung in langen Notenwerten besteht: kanonische Verarbeitung und fast obsessiv zu nennende Sequenzbildungen machen es zum uneingeschränkten Mittelpunkt des konzertanten Spiels.

Reifer wirkt Mozarts chronologisch nächstes Klavierkonzert, das im Jänner 1776 entstan-

Alfons Mucha (1860–1939). „Rêverie du soir“ (Abendträumerei). Farblithographie aus der Serie „Die Tageszeiten“, 1899. Prag, Mucha Trust – Berlin, akg-images

dene **B-Dur-Konzert KV 238**, bei dem schon die Erfahrung der fünf Violinkonzerte (1773–75) einfließen konnte. Der souverän gelöste, intime Tonfall, der mit der kleineren Besetzung einhergeht, die neben den Streichern nur Hörner und Oboen umfasst, bewirkt sogar drei Satzschlüsse im *piano*, ein Einzelfall unter Mozarts Klavierkonzerten. Dass zudem im Andante die Oboen durch Flöten ersetzt werden und dem Soloinstrument zusammen mit gedämpften Geigen sowie Pizzicati von Bratschen und Bässen einen zarten Klangteppich ausrollen, der auch in Mollgefülle führt, macht den Satz zu einem expressiven Seelengemälde.

JOSEPH HAYDN

Die merkwürdige Trilogie ‚charakteristischer‘ Symphonien *Le Matin*, *Le Midi* und *Le Soir* (Hob. I:6–8) bildet Joseph Haydns einzigen nominellen Zyklus innerhalb der Gattung. Die Vermutung liegt nahe, dass er 1761 genau mit diesen Werken seinen Dienst als Vizekapellmeister beim Fürsten Paul II. Anton Esterházy angetreten hat, und wenn man den widersprüchlichen Bericht des Haydn-Biographen Albert Christoph Dies richtig deutet, der offenbar fälschlich von vier Quartetten statt drei Symphonien spricht, hat der Fürst das Sujet auch selbst angeregt. Haydns Ausführung legt die Funktion einer doppelten Visitenkarte nahe, die sowohl ihn selbst als auch auf die mit ihm neu aufgenommenen Musiker ausweisen sollte: Das erklärte jedenfalls die



selbst für seine Verhältnisse ungewöhnlich originellen und abwechslungsreichen Details auch der teilweise solistischen Instrumentierung, die als programmatische Schilderungen ebenso wie als abstrakte musikalische Ideen hier in jeweils vier Sätzen zwanglos ineinandergreifen. Der Kreislauf der Natur, ob nun des Tages, des Jahres oder des Lebens allgemein, sowie Elementarereignisse war im 18. Jahrhundert ein beliebtes Thema auch der Musik: Einschlägige Partituren von Antonio Vivaldi fanden sich in der fürstlichen Bibliothek, von einer 1755 im Schlosstheater Laxenburg herausgebrachten Serie von vier Balletten nach den vier Tageszeiten (ebenfalls französisch betitelt und inklusive *La Nuit*) aus der Feder seines Kollegen Josef Starzer wird der damals in Wien lebende Haydn zumindest Kenntnis erlangt haben – und sogar die Anspielung auf einen Gassenhauer lässt sich ausmachen. Allerdings hält das Werk, von der Sturmmusik als Finale einmal abgesehen, kaum spezifische Wendungen bereit, die eine programmatische Deutung nahelegen würden. In der **Symphonie G-Dur Hob. I:8, „Le Soir“**, fasst der Haydn-Experte Ludwig Finscher die Besonderheiten des Werkes zusammen, „*treten im Kopfsatz die Oboen, das Fagott und die Hörner hervor, aber nur in kurzen Passagen; im Andante gibt es ein ‚Concertino‘ aus Fagott, zwei Violinen und Cello, im Trio des Menuetts ein drolliges Violone-Solo und im Finale – La Tempesta – atmosphärische Elementar-Ereignisse von Flöte, zwei Violinen und Cello. Schließlich hält Le Soir noch eine zusätzliche Pointe bereit, die von der Hofge-*

sellschaft, die mit dem Wiener Musikleben vertraut war, sicherlich auf Antrieb verstanden wurde: der Kopfsatz ist eine überaus witzige, ja übermütige Abhandlung über das Air ‚Je n’aimais pas le tabac beaucoup‘ aus Glucks opéra comique Le diable à quatre von 1759 – Haydn zeigt, was man aus einem solchen Liedchen in avancierter Instrumentalmusik alles machen kann.“

Walter Weidringer

JOSEPH HAYDN

In the 1760s the four-movement design – fast-slow-minuet-fast – had not yet been hallowed as the symphonic norm; and the symphonies the young Haydn produced in his early years at the Esterházy court are delightfully unpredictable in the number and order of their movements. Several follow the old Italian *sonata da chiesa* (church sonata) pattern, beginning with a full-scale slow movement although there is no evidence that these works were actually designed for performance in church.

The most famous of Haydn’s *da chiesa* symphonies are, unsurprisingly, the two with nicknames: *La Passione*, No. 49, and **Symphony in E flat, Hob. I:22**, dating from 1764. The German title ‘**Der Philosoph**’ was adopted within the composer’s lifetime, doubtless prompted by the unusually solemn tone of the opening Adagio. This is one of Haydn’s most original pieces, a kind of chorale prelude in sonata form, with a noble, austere chant theme intoned against a bass line in stalking quavers. The instrumentation, too, is unique in Haydn’s symphonies, with oboes replaced by doleful, deep-toned cors anglais, who share the chorale theme with the horns.

There is, though, nothing remotely philosophical about the rest of the symphony. The second-movement Presto is a compact, racy affair, built from a series of terse motifs rather than anything that could be called a tune, and full of the young Haydn’s trademark bristling nervous energy. Cors anglais and horns (pitched perilously high) again come into their own in

the *Ländler* trio of the minuet, and in the antiphonal fanfares near the start of the finale, a 6/8 ‘hunting’ gigue that rounds off the symphony in rollicking style.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart was a ‘seasoned pro’ of eleven when he first tried his hand as a concerto composer. In Paris the previous year, 1766, he had met two now forgotten harpsichordist-composers: Leontzi Honauer, who hailed from Alsace, and Hermann Raupach, described in the Paris *Correspondance Littéraire* as “an able musician who was for a long time in St. Petersburg, and who improvises in a very superior manner.” Both composers published several sets of sonatas in the prevailing *galant* style; and with Leopold’s encouragement – and, it seems, some practical help – Wolfgang quarried from them, and several other composers, to concoct four harpsichord concertos in Salzburg in the summer of 1767. With no strict copyright laws, other men’s music was fair game in those days.

For the **Concerto in G major, K. 41**, Wolfgang drew on two lively, triple-time movements from Honauer’s sonata op. 1 no. 1, and a plaintive G minor Andante from a Raupach keyboard sonata. To the original movements he added orchestral introductions and interludes, gave the strings a modest role in the solo sections, and made minor adjustments to the proportions. In its new incarnation this charming work replicates in miniature the standard Classical concerto forms of com-

posers such as the Bach brothers (Mozart almost certainly knew concertos by both Carl Philipp Emanuel and Johann Christian) and the Viennese court composer Wagenseil.

It was not until December 1773, a month before his eighteenth birthday, that Mozart embarked on his first original keyboard concerto, the **Concerto in D major, K. 175**. The former child prodigy was now on the cusp of greatness and he evidently retained a soft spot for this fetching work, fashioned for himself to play on the harpsichord, though at least as effective on the newer, touch-sensitive forte-piano. The outer movements, ceremonially scored with trumpets and drums, dart and leap with coltish exuberance. In a synthesis of the ‘learned’ and popular styles, Mozart enlivens the bubbling finale with nonchalant bouts of counterpoint. At the heart of the work, the delicately sensuous Andante un poco Adagio evokes an Arcadian idyll.

Nearly a decade later Mozart chose this dashing concerto for one of his first Viennese subscription concerts, replacing the original finale by a set of variations on a popular-style theme. In its new guise the concerto was a huge success, as Mozart delightedly reported to his father.

By 1776, when he composed his next keyboard concertos, K. 238, K. 242 (for three keyboards) and K. 246, Mozart was beginning to feel frustrated about what he saw as his life of servitude in provincial Salzburg. Yet for the moment he knuckled down to his duties. For all their personal touches, the three concertos of 1776 perfectly reflect contemporary aristo-

cratic taste, with their formal clarity and simplicity, their refined, symmetrical melodies and their air of unruffled decorum – a world away from the mould-breaking concerto in E flat, K. 271, that followed within a year.

The most lyrical of the 1776 concertos is the **Concerto in B flat, K. 238**, composed in January, again for Mozart’s own use (though his sister Nannerl also played it in Salzburg). The first movement has a particularly beguiling second theme based on gently pulsing syncopations, and a surprisingly impassioned central episode. In the dreamlike slow movement Mozart mutes the strings and substitutes flutes for oboes to create a silvery orchestral sheen. In keeping with the whole concerto, the tune-ful finale, in *contredanse* rhythm, is graceful rather than brilliant in style, right through to the wittily understated ending.

JOSEPH HAYDN

Haydn’s first Esterházy patron, Prince Paul Anton, had a passion for Italian Baroque music, and was particularly fond of Vivaldi’s *Four Seasons*. Shortly after his appointment in 1761 the prince suggested he write a comparable series of four quartets illustrating the times of day. Haydn duly obliged, though in his hands four quartets became three symphonies depicting morning (No. 6, ‘*Le Matin*’), noon (No. 7, ‘*Le Midi*’) and evening (No. 8, ‘*Le Soir*’). With their pictorial touches and concerto-grosso-like solos for almost every instrument, right down to the lowly vio-

lone (precursor of the double bass) in the trios of the minuets, these colourful ‘times of day’ symphonies simultaneously flattered the prince’s taste and showed off his crack little orchestra, led by virtuoso violinist Luigi Tomasini.

Although Haydn’s symphonic trilogy is not a scene-by-scene chronicle *à la* Vivaldi, it does open with a sunrise and close with an evening storm. For early listeners the tripping 3/8 rhythms of the opening Allegro molto in the **Symphony in G, Hob. I:8**, – more typical of a finale than a first movement – may have suggested an evening dance on the village green. Haydn constructs the whole movement out of a catchy aria about snuff from Gluck’s *opéra comique Le Diable à quatre* composed in 1759. The fast-paced minuet also uses a popular-style tune. This is a catchy rustic waltz rather than a dance for periwigged aristocrats. As the Esterházy band had no trumpets and timpani in 1761, the final *Tempesta* simulates thunder with growling violin tremolos. This is a pretty genial, unthreatening affair alongside Haydn’s later storms. Yet forty years later, he was to use an almost identical forking flute figure to evoke lightning in the cataclysmic thunderstorm in *The Seasons*.

Richard Wigmore



La Poule – Die Henne. Aus: „Historia Naturalis. Ornithologie“, hrsg. von Ulisse Aldrovandi (1522–1605).
Berlin, akg-images / Fototeca Gilardi

DI 31.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #14

LES MUSICIENS DU LOUVRE DIRIGENT MARC MINKOWSKI JOHANNES HINTERHOLZER NATURHORN

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie g-Moll Hob. I:83
„La Poule“
(Komponiert 1785)

Allegro
Andante
Menuetto – Trio
Finale. Vivace

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 447
(Komponiert: Wien, vermutlich 1787)

[Allegro]
Romance. Larghetto
Allegro

Kadenz im ersten Satz von Johannes Hinterholzer

Pause

JOSEPH HAYDN

Symphonie G-Dur Hob. I:88

(Komponiert um 1787)

Adagio – Allegro

Largo

Menuetto – Trio

Finale. Allegro con spirito

Ende um ca. 12.45 Uhr

JOSEPH HAYDN

Den größten Teil seines Berufslebens verbrachte Joseph Haydn weitgehend isoliert am Hof des Fürsten Nikolaus Esterházy. Dabei erging es ihm gar nicht so schlecht: Das jahrzehntelange ungestörte Experimentieren mit den Möglichkeiten einer kleinen, aber feinen Kapelle ermöglichte es ihm, seinen eigenen Stil zu entfalten. Als der kunstsinnige Aristokrat 1790 starb, stürzte sich Haydn dennoch begeistert ins bürgerliche Musikleben Londons. „*Wie süß schmeckt doch eine gewisse Freyheit*“, schrieb er nach Hause, und: „*das Bewustseyn, kein gebundener diener zu seyn, vergütet alle mühe*“. Ein entsprechender Wandel in seinem Leben hatte sich allerdings schon angebahnt, als er 1779 einen neuen Arbeitsvertrag mit seinem Fürsten aushandeln konnte. Dieser verzichtete nun auf die zuvor geltende Klausel, dass sein Kapellmeister „*Neüe-Composition mit niemand zu Communiciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu Componiren*“ habe.

Haydn nahm in den folgenden Jahren Geschäftsbeziehungen in ganz Europa auf. 1784 bestellten die Pariser „Concerts de la Loge Olympique“ sechs Symphonien bei ihm, von denen er vermutlich drei (darunter auch Nr. 83) im folgenden Jahr und die übrigen 1786 komponierte. Das Orchester dieser Konzertgesellschaft war vielleicht das glanzvollste in Europa: Es verfügte unter anderem über 40

Violinen, zehn Kontrabässe und weit mehr Holzbläser als sonst üblich; die Musiker trugen himmelblaue Fracks und Säbel an der Seite. Haydn eroberte sich mit seinen *Pariser Symphonien* Nr. 82 bis 87 geradezu eine marktbeherrschende Stellung in der französischen Metropole: Zwischen 80 und 90 Prozent aller Symphonien, die dort von 1788 bis 1790 öffentlich aufgeführt wurden, stammten von ihm – andere Komponisten hatten kaum noch eine Chance.

Doch wie gelang es Haydn, so populär zu werden? Und wie reagierte er als Komponist auf die neuen Umstände – ein Orchester, drei bis vier mal so stark besetzt wie seine eigene Kapelle, ein breites, bunt gemischtes Publikum? Die **Symphonie g-Moll Hob. I:83** erhielt von diesem Publikum den Beinamen „**La Poule**“ (Die Henne). Sie verdankt ihn dem ‚gluckenden‘ Seitenthema und den ‚gackern-den‘ Holzbläsersoli des ersten Satzes. Nun bildet diese Stelle zwar einen humorvollen Kontrast zum dramatischen Hauptthema, aber die Benennung der ganzen, insgesamt eher ernsten Symphonie rechtfertigt sie wohl kaum. Dennoch zeigt sie, wie wohlkalkuliert Haydn seine kleinen Pointen setzte, wie er das Publikum mit überraschenden Details begeisterte. Ein weiteres Beispiel dafür bietet das Andante: Nachdem Haydn den Hörer mit leise pochenden Achteln eingelullt hat, weckt er ihn mit einem wilden Fortissimo-Ausbruch – ein Effekt, den ein großes Orchester natürlich besonders gut zur Geltung bringt. Durchaus eingängig ist auch das Menuett mit seinen rustikalen Rhythmen, ebenso das Finale mit

seiner Jagd-Thematik. Obwohl Haydn kompositionstechnisch keinerlei Kompromisse eingeht und seine Symphonie auf anspruchsvoller motivisch-thematischer Arbeit aufbaut, spricht er mit solchen ‚populären‘ Elementen auch den weniger erfahrenen Hörer an. Am Vorabend der Französischen Revolution schreibt er bereits Musik für alle.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wenn Mozart sich dem konzertanten Genre zuwandte, hatte er stets einen bestimmten Interpreten im Sinn. So komponierte er viele Werke für den eigenen Gebrauch (die Violin- und Klavierkonzerte), aber auch Stücke für befreundete Musiker wie Anton Stadler (Klarinettenkonzert) oder – im Fall der vier Hornkonzerte – Joseph Leutgeb (1732–1811). Der Hornist diente einige Jahre lang in der Salzburger Hofkapelle, und Mozart war mit ihm trotz des erheblichen Altersunterschieds sehr vertraut, was durch verschiedene derbe Späße belegt ist. So lautet die Widmung des Konzertes KV 417: „*Wolfgang Amadé Mozart hat sich über Leutgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt / zu Wien den 27. May 1783*“. Das Konzert KV 495 notierte Mozart für Leutgeb in vier verschiedenen Farben. Und in das unvollendete Rondo des Konzertes KV 412 trug er zahlreiche humorige Bemerkungen über die Anstrengungen des Solisten ein.

Leutgeb war indes wohl kaum der Narr, als den ihn – getäuscht durch die Äußerungen des Komponisten – ein Teil der Mozart-Lite-

ratur dargestellt hat. In seiner Zeit galt er vielmehr als hervorragender Virtuose auf dem damals gebräuchlichen Inventionshorn – einem Instrument, das noch nicht über Ventile verfügte, sondern lediglich mit auswechselbaren Aufsteckbögen den verschiedenen Stimmungen angepasst werden konnte. Pressekritiken eines Konzertes, das Leutgeb 1770 in Paris gab, rühmen vor allem seine Fähigkeit, langsame Sätze so weich und differenziert wie eine menschliche Stimme zu „singen“. Offenbar war er auch bestens vertraut mit der Technik, durch ‚Stopfen‘ des Schalltrichters mit der Hand zusätzliche Töne zu gewinnen – die chromatischen Stufen unterscheiden sich dabei von den Naturtönen durch einen gedämpfteren Klang. In solchen Feinheiten könnte Leutgeb, der auch selbst für sein Instrument komponierte, Mozart beraten haben. Das **Hornkonzert Es-Dur KV 447**, das dritte und vielleicht schönste der vier, entstand nach Untersuchungen des Papiers und der Handschrift nicht 1783, wie man lange Zeit annahm, sondern erst 1787. Allerdings lässt diese neuere Datierung die Frage offen, warum Mozart das Konzert nicht in sein eigenhändiges, 1784 begonnenes Werkverzeichnis eintrug. Die Komposition enthält die üblichen drei Sätze: Das eröffnende Allegro beeindruckt durch seine kantablen Themen, die Erkundung entlegener Harmonien im Mittelteil sowie die ausgefeilte Instrumentierung, die auch die Orchesterbläser (Klarinetten und Fagotte statt der üblicheren Oboen und Hörner) lebendig einbezieht. Eine träumerische Romanze schließt sich an, dann ein Rondo,

dem der rasche 6/8-Takt und die durch Quart-Auftakt und Tonrepetitionen bestimmte Signalmotivik des Refrains den Charakter einer Jagdmusik geben.

JOSEPH HAYDN

Den beispiellosen Erfolg seiner *Pariser Symphonien* wollte Joseph Haydn offenbar ausschachten. Im Frühjahr 1788 gab er dem Geiger Johann Tost einige neue Werke mit in die französische Hauptstadt, unter ihnen die im Vorjahr entstandenen Symphonien Nr. 88 und Nr. 89. Tost, der fünf Jahre lang als Stimmführer der zweiten Violinen in der Esterházy-schen Kapelle gedient hatte, erwies sich jedoch als ziemlich windiger Geschäftsmann: Er verkaufte Manuskripte verschiedener Komponisten ohne Rücksicht auf finanzielle Vereinbarungen oder das damals ohnehin noch nicht geregelte Urheberrecht. Haydn betrog er in diesem Fall offenbar um sein Honorar, doch später scheinen sich die beiden wieder ausgesöhnt zu haben. Die **Symphonie G-Dur Hob. I:88** zählt bis heute zu Haydns beliebtesten Werken. Sie verdankt diesen Umstand der für seinen Stil so typischen Verbindung gegensätzlicher Eigenschaften: Leicht fassliche, ja geradezu volkstümliche Themen-erfindung trifft auf höchst kunstvolle Verarbeitung, Geschlossenheit im Ganzen auf (scheinbare) Spontaneität im Detail. Ein Beispiel dafür bietet der erste Satz, der schlicht wirkt und doch äußerst raffiniert angelegt ist: Seine musikalischen Gedanken gehen bereits zu Be-

ginn, erst recht aber in der Durchführung, ganz unmerklich auseinander hervor. Über das folgende Largo soll Johannes Brahms gesagt haben: „*Ich möchte, dass meine neunte Symphonie so klingt*.“ Die liedhafte Melodie dieses Satzes wird von Solo-Oboe und Solo-Violoncello in Oktaven vorgestellt und bei jedem weiteren Auftreten mit neuen Begleitfiguren und Klangfarben angereichert. Viermal stören jedoch dramatische, dissonante Ausbrüche die lyrische Stimmung. An diesen Stellen kommen auch Trompeten und Pauken zum Einsatz – ein überraschender Effekt, denn erstens waren diese Militärinstrumente in langsamen Sätzen sehr unüblich, und zweitens hatte Haydn sie im ersten Satz, wo man sie eher erwartete, bewusst ausgespart.

Mehr volkstümlich als höfisch wirkt mit seinen unregelmäßigen Akzenten das Menuetto. Sein Trio-Mittelabschnitt trug der Symphonie den Beinamen „*Mit dem Dudelsack*“ ein, der sich allerdings nicht allgemein durchsetzen konnte. Über sogenannten ‚Bordunquinten‘ der Bass-Stimme spielen hier die ersten und zweiten Violinen in Oktaven eine Melodie, die durch harmoniefremde Töne einen exotischen Charakter erhält. Wie der erste Satz erscheint auch das Finale täuschend einfach. Es erweist sich jedoch als ausgeklügelte Kombination aus Sonatensatz und Rondo, angereichert obendrein durch ein eindrucksvolles kontrapunktisches Kabinettstückchen am Ende der Durchführung – einen Kanon zwischen den hohen und den tiefen Streichern.

Jürgen Ostmann

JOSEPH HAYDN

When in 1779 Haydn's contract as kapellmeister to Prince Nikolaus Esterházy came up for renewal, a small change was made that was to have a profound effect on his fortunes. Previously, anything he composed became the exclusive property of the Prince, but from now on this would no longer be the case. The concession not only bestowed official recognition on Haydn's growing international reputation, it also enabled him to profit from it for the first time by selling his works abroad, where they were already known and admired through unauthorised publications and performances from which he had received little or no income. Ultimately it would lead to the triumphs of the London visits of the 1790s, but for the time being Haydn was happy to work from Austria, maintaining an astute business correspondence with publishers and patrons in Vienna, London and Paris.

It was from the last of these cities that, in the mid-1780s, he received the most prestigious commission of his career so far: six symphonies for one of Paris's most important and fashionable concert societies, the Concert de la Loge Olympique. Haydn's music had been enjoyed in Paris for twenty years by the time the commission came, and his high standing among his French admirers is shown by the fact that his fee was 25 louis d'or for each symphony, an unusually high figure which the composer himself was said to have found "colossal." The symphonies (Nos. 82–87) were written during 1785 and 1786, and supplied

in time for performance during the 1787 season.

They were received with great acclaim, and indeed were their composer's best symphonies for more than a decade, blending an approachable and popular style with an inventiveness and broad emotional range that revealed new possibilities in what was still a relatively youthful genre. Parisian orchestras were generally larger than the little band Haydn was used to back at the Esterházy court, and it seems likely that the rich expressiveness of the new works was inspired not only by the composer's growing awareness of his respected position in the musical world, but also by the thought of a large ensemble in action.

The first movement of the **Symphony in G minor, Hob. I:83**, cries out for just such an ensemble. Its upwardly-striding G minor theme and its dramatic silences, for all that they recall the turbulent sound-world of the *Sturm und Drang* symphonies Haydn wrote for the Esterházys back in the early 1770s, certainly benefit from a spacious sonority. But this is an oddly schizophrenic work; G minor passion very soon gives way to a pecking second theme on violins, joined by the first theme's clucking rhythm on solo oboe which in the nineteenth century earned the symphony the nickname of '*La Poule*' ('The Hen'); from here on, the music remains predominantly major-mode. As if to compensate for such levity, Haydn follows this movement with a tenderly serious sonata-form Andante in E flat major; but the minuet and trio return to an air of playfulness, while the

Finale – in G major – is unremittingly good-humoured.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's period in Vienna between 1781 and his death ten years later was one of enormous growth and fulfilment, impelled by the city's highly stimulating musical and intellectual atmosphere. It was also one in which friendships with other musicians were hugely important to him both on a personal and professional level, from composers to opera singers, and piano makers to instrumentalists. Among the players who befriended him was the horn-player Joseph Leutgeb (once, like Mozart, a member of the court orchestra of the Prince-Archbishop of Salzburg), who was a master of the relatively new 'hand-stopping' technique which had greatly extended the range of notes available on the eighteenth-century horn, and whose performances had drawn praise for their ability to 'sing an adagio as perfectly as the most mellow, interesting and accurate voice'.

Mozart composed four concertos for Leutgeb, the manuscripts of which often carry ribald annotations bearing witness to their robust friendship. The **Concerto in E flat major, K. 447**, is thought to have been composed around 1787, and is perhaps the most serious-minded, inhabiting a smooth sound-world formed by the use of clarinets instead of the usual oboes in the orchestra and a generally lower-lying part for the soloist. Its first two movements show thoroughly classical elegance

and poise, with the slow-movement 'Romance' in particular being marked by exquisite and unmistakably Mozartian lyricism, and it is only in the finale, a rondo full of appropriate musical allusions to the hunt, that playfulness is allowed to take over.

JOSEPH HAYDN

Following the success of the Paris commission, Haydn's next five symphonies were also composed for Paris. Entrusted to Johann Tost, a violinist in the Esterházy orchestra, to take with him on a forthcoming trip to the French capital and place with a publisher. They are cut from the same brilliant cloth as their predecessors, the **Symphony in G major, Hob. I:88**, in particular being a superb example of how in his later symphonies Haydn could effortlessly mix easy popularity of style with formidable intellectual strength. After a poised slow introduction, the opening Allegro is built almost entirely around statements and reformulations of its initial seven-note motif and the wriggling bass figure which soon accompanies it; there is no 'second theme'. The Largo is one of Haydn's finest, admired by Brahms among others. Its relatively unusual tempo marking suggests seriousness of intent, which Haydn reiterates with surprise use of trumpets and drums; not only is this the first time he had used them in a slow movement, but here they have been silent throughout the first movement. This slow movement has the feel of a set of variations, but is in fact a study

in sending successive hearings of its hymn-like theme in different directions. The third movement is a minuet and trio offering a gloriously coloured vision of peasant merrymaking (nothing courtly about this one), and the symphony ends with a typically bustling sonata-rondo in which one of the main theme's re-statements kicks off a canon between upper and lower strings. The ability to incorporate dazzling counterpoint of this kind into essentially light-hearted music with so little fuss or sense of incongruity was just one of Haydn's many cherishable talents.

Lindsay Kemp

DI 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #15

ORCHESTER DES INSTITUTS FÜR ALTE MUSIK AN DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG LEITUNG MIDORI SEILER VIOLINE MARCELLO GATTI TRAVERSFLÖTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie G-Dur KV 199
(Komponiert: Salzburg, 1773 oder 1774)

Allegro
Andantino grazioso
Presto

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Konzert C-Dur für Violine und Orchester Hob. VIIa:1
(Komponiert vor 1765)

Allegro moderato
Adagio
Finale. Presto

Kadenzen von Midori Seiler

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Andante C-Dur für Flöte und Orchester KV 315

(Komponiert: vermutlich Mannheim, Jänner oder Februar 1778)

Kadenz von Marcello Gatti

JOSEPH HAYDN

Symphonie C-Dur Hob. I:7 „Le Midi“

(Komponiert 1761)

Adagio – Allegro

Recitativo. Adagio – Allegro – Adagio

Adagio – Allegro – Adagio

Menuetto – Trio

Finale. Allegro

Keine Pause

Ende um ca. 16.20 Uhr



Ansicht von Salzburg im 18. Jahrhundert. Kolorierter Stich von Anton Amon nach Franz Naumann, 1791.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Archiv

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Seine sogenannten *Salzburger Symphonien* komponierte Mozart nach seinem dritten und letzten Italienaufenthalt – in einer Zeit, in der die musikalischen Eindrücke seiner jahrelangen Reisen quer durch Europa in ihm reiften und mit seinem eigenen künstlerischen Charakter verschmolzen. Alle neun Werke entstanden 1773 und 1774, was natürlich die Frage aufwirft, warum Mozart bis zur *Pariser Symphonie* KV 297 von 1778 keine weiteren Symphonien mehr komponiert hat. Spezielle Anlässe für die Kompositionen kennen wir nicht. Vielleicht gab ein Mailänder Gönner einige in Auftrag, doch sicherlich war zumindest ein Teil der Werke auch für den Salzburger Hof bestimmt. Eine Erklärung für das vorläufige Ende der Symphonieproduktion könnte

dann in Mozarts Verhältnis zu seinem Dienstherrn, Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo, liegen: Es war zunehmend von persönlichen Reibereien und geschmacklichen Differenzen geprägt. Dem Fürsterzbischof erschienen Mozarts Symphonien vermutlich zu unkonventionell.

Im Fall der **G-Dur-Symphonie KV 199** von 1773/74 lässt vor allem der langsame zweite Satz aufhorchen: Der verhaltene Klang der gedämpften Violinen über einem gemächlich schreitenden Zupf-Bass, dann ein merkwürdiger, leicht bedrohlicher Harmoniewechsel, markiert durch ausgehaltene Akkorde der Bläser – all das verleiht dem Stück eine nächtliche, in sich versunkene Stimmung. Bemerkenswert sind aber auch die beiden übrigen Sätze. Das eröffnende Allegro lebt von seinen scharfen Kontrasten, etwa zwischen Laut und

Alfons Mucha (1860–1939). „Éclat du jour“ (Tagesglanz).
Farblithographie aus der Serie „Die Tageszeiten“, 1899.
Prag, Mucha Trust – Berlin, akg-images

Leise, nervösen Tonrepetitionen und kantabler Melodik. Das lyrische zweite Thema nimmt bereits die Stimmung des Mittelsatzes vorweg. Im relativ breit ausgeführten Finale stehen sich immer wieder fugenartige Elemente und tänzerische Rhythmen gegenüber.

JOSEPH HAYDN

Haydn hat mit seinen Symphonien und Streichquartetten die europäische Musikgeschichte entscheidend geprägt, doch seine Konzerte gelten gemeinhin als weniger bedeutend. Für diese Sichtweise gibt es Gründe: Das moderne Solokonzert erfordert den Musikertypus des Virtuosen, und als solcher tat sich Haydn, anders als etwa Mozart oder Beethoven, nie hervor: „*Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.*“ Seine Entwicklung als Komponist führte Haydn noch weiter vom Virtuosenentum weg: Das für ihn besonders wichtige Prinzip der ‚motivischen Arbeit‘ weist jedem Mitwirkenden des Ensembles bedeutende Aufgaben zu – niemand bekommt die Rechte eines Alleinherrschers. So mag es durchaus zutreffen, dass die meisten Konzerte Haydns das Niveau seiner Beiträge zu den von ihm bevorzugten Gattungen nicht erreichen. Eine gewisse Ausnahme bildet allerdings das **C-Dur-Violinkonzert Hob. VIIa:1**: Mit seinen Doppelgriffen, Passagen in hohen Lagen, Dezimensprüngen und Sechzehntel- und Triolenfigurationen ist

es zumindest in spieltechnischer Hinsicht das dankbarste unter den drei erhaltenen Violinkonzerten.

Komponiert hat Haydn das Werk wahrscheinlich zwischen 1761 und 1765. In der Solostimme findet sich von seiner Hand der Vermerk „*fatto per il luigi*“. Gemeint ist damit Luigi Tomasini, der in Venedig zum Violinvirtuosen ausgebildet wurde und ab 1761 zuerst als Geiger, dann als Konzertmeister in der Esterházy'schen Kapelle in Eisenstadt wirkte. Der relativ frühen Entstehungszeit entspricht der Stil des Konzertes: Vor allem im ersten Satz weisen die punktierten Rhythmen, die melodischen Sequenzierungen und die klare Trennung von Solo und Tutti deutlich auf barocke Vorbilder hin. Im Zentrum des folgenden Adagio steht eine serenadenhafte Kantilene des Solisten, die vom Pizzicato des Orchesters grundiert wird. Eine langsam ansteigende, arco begleitete F-Dur-Tonleiter der Violine bildet den Rahmen. Das abschließende knappe Presto ist in Rondoform gestaltet.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Als Mozart 1777/78 auf seiner großen Parisreise in Mannheim Station machte, erhielt er einen lukrativen Auftrag: Für den wohlhabenden Amateurflötisten Ferdinand Dejean, der als Chirurg für die niederländische Ostindien-Kompanie tätig gewesen war, sollte er „3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte“ komponieren. Dafür wollte ihm der „indianische holländer“,

der „*wahre Menschenfreund*“ (so Mozart in einem Brief nach Salzburg) den stattlichen Preis von 200 Gulden zahlen. Doch die erwarteten Quartette lieferte Mozart nicht vollständig, und auch an Konzerten konnte er letztlich nur zwei vorweisen, sodass ihm sein Auftraggeber das Honorar auf 96 Gulden kürzte. Man könnte sich fragen, warum Mozart Ferdinand Dejean so zögerlich bediente, obwohl er dessen Geld zur Verlängerung seines Mannheimer Aufenthaltes doch dringend benötigte. Aufschluss über die Hintergründe gibt ein Brief, in dem sich der junge Musiker gegen die bitteren Vorwürfe seines Vaters Leopold verteidigte: „*daß ich es nicht hab fertig machen können, ist ganz natürlich. ich habe hier keine ruhige stund. ich kann nichts schreiben, als nachts; mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. zu allen zeiten ist man auch nicht aufgelegt zum arbeiten. hinschmieren könnte ich freylich den ganzen tag fort; aber so eine sache kommt in die welt hinaus, und da will ich halt daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Namm drauf steht. dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stuff [= widerwillig] wenn ich immer für ein instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll.*“

Flötisten werden nicht erfreut sein über Mozarts Einstellung zu ihrem Instrument, doch immerhin hielt der junge Komponist Wort, was die Qualität seiner Flötenwerke betrifft. Sie sind keineswegs „hingeschmiert“, und auch das sanfte **Andante C-Dur KV 315** lässt nichts von der Mühe oder Unlust erkennen, die Mozart wegen des ungeliebten Soloinstru-



ments vielleicht empfand. Möglicherweise sollte das Andante Teil eines eigenständigen dritten Konzertes werden, doch als wahrscheinlicher gilt, dass es auf Dejeans Wunsch den offenbar zu eigenwilligen langsamen Satz des Konzertes KV 313 ersetzen sollte. Von diesem „Adagio ma non troppo“ hebt sich das Andante durch seinen geringeren Umfang und die zurückgenommene, vorwiegend begleitende Rolle des Orchesters ab. Einen delikaten Klang erzielt Mozart, wenn er die Hauptmelodie zunächst den Hörnern und gezupften Streichern anvertraut, bevor der Solist sie aufgreift.

JOSEPH HAYDN

Am 1. Mai 1761 unterzeichnete Joseph Haydn die „*Convention und Verhaltens-Norma des Vice-Capel-Meisters*“ – seinen Arbeitsvertrag bei den Fürsten Esterházy, deren Hofkapelle er in den folgenden Jahrzehnten leiten sollte. Schon kurz darauf begann er ein ungewöhnliches Projekt: eine Reihe von Symphonien, die die Tageszeiten darstellen sollten. Dem frühen Haydn-Biographen Albert Christoph Dies zufolge gab Fürst Paul Anton persönlich den Anstoß dazu. Drei Symphonien sind erhalten – „Le Matin“ (Der Morgen), „Le Midi“ (Der Mittag) und „Le Soir“ (Der Abend). Möglicherweise existierte noch eine vierte, „La Nuit“ (Die Nacht), die verloren ging. Welche Vorstellungen den Werken zugrunde liegen, hat Haydn der Nachwelt nicht mitgeteilt, und im Fall der „*Mittags-Symphonie*“ C-Dur

Hob. I:7 lässt sich ein solcher programmatischer Hintergrund auch kaum erraten.

Wichtiger ist aber ohnehin ein anderes Merkmal des Tageszeiten-Zyklus: Haydn bedachte sämtliche Instrumente des Orchesters mit kleinen Soli. Offenbar wollte er sich an seinem neuen Arbeitsplatz gleich gut einführen, indem er seinen Musikern Gelegenheit gab, ihr Können zu zeigen. Oder er wollte ausloten, was er den einzelnen Kapellmitgliedern zumuten konnte. Während die langsame Einleitung des Kopfsatzes, im Stil einer französischen Ouvertüre gehalten, noch das gesamte Orchester fordert, bringt der schnelle Hauptteil schon bald die ersten Solo-Einlagen: Nacheinander kommen ein Geigenpaar, das Violoncello (teils im Duett mit dem Fagott) und die Oboen zum Zuge. Der folgende langsame Satz ist einer Gesangsszene, etwa aus einer Oper oder Kantate, nachempfunden. Im eröffnenden Recitativo gibt eine Solo-Violine die Sängerin. Sie behält diese Rolle auch in der sich anschließenden Arie (nur als Adagio bezeichnet) bei, wird aber nun von zwei Flöten und einem Solo-Violoncello unterstützt. Das Violoncello tritt der Geige in einer abschließenden Solokadenz sogar gleichberechtigt zur Seite. Im Menuetto, dem dritten Satz, präsentieren sich die Hörner in hoher Tonlage, und der Kontrabass darf im zentralen Trio-Abschnitt sowohl gesänglich als auch virtuos hervortreten. Das Finale schließlich enthält noch einmal Soli für alle Beteiligten, doch die auffälligsten bleiben der Flöte vorbehalten.

Jürgen Ostmann

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Of Mozart's seventy-or-so symphonies or symphonic works, all but six were composed before 1781, when he left his native Salzburg to become a freelance composer, performer and teacher in Vienna. His earliest symphonies had mostly been written on his childhood travels around Europe, but by far his most prolific period came in the first half of the 1770s, when he produced over 30. It was a time during which, as a teenage composer settling down to a prospective career as a court musician, he was evidently keen to impress his skills on his artistically well-informed employer, Prince-Archbishop Colloredo of Salzburg; and when disillusionment with Colloredo and his own situation set in around the middle of the decade, his symphonic output promptly slowed. The **Symphony in G major, K. 199**, probably dates from 1773/74, the aftermath of Mozart's last visit to Italy, and like several others he composed around the same time, is in the three-movement format common in Italian opera overtures. A neatly proportioned and amenable first movement is followed by a delicate slow second whose muted violins and pizzicato violas and cellos conjure the air of a balmy summer evening, and the symphony ends with a contrapuntally tinged jig-finale.

JOSEPH HAYDN

When Haydn joined the service of Prince Paul Anton Esterházy in 1761, his post as Vice-

Kapellmeister carried very clearly defined duties, one of which was 'to compose such pieces of music as his Serene Princely Highness may command' for performance at his palatial residences in Vienna and at Eisenstadt, some 25 miles outside the city. In effect, this meant that while the ageing kapellmeister, Gregor Joseph Werner, looked after the church music, Haydn's job was to write for and direct a small orchestra recently recruited from among the ranks of Vienna's freelance players. Haydn himself had formerly made a living in this way, and many members of the band were his friends. It is not hard to imagine the easy-going composer enjoying a pleasantly relaxed working relationship with the musicians under his command, especially when one considers the music he wrote for them, which includes concertos for violin, cello, horn, double-bass and flute (the last two sadly lost).

The **Concerto for Violin and Orchestra in C major, Hob. VIIa:1**, carries the inscription '*fatto per il Luigi*' ('made for Luigi'), revealing that it was intended for Luigi Tomasini, the Pesaro-born violinist who had joined the Esterházy orchestra in 1761 at the age of 20 and quickly risen to the position of leader. He also became a close friend of Haydn (who stood as godfather to several of his children) and doubtless also played an important part in the performance and development of the composer's string quartets. Haydn himself was an experienced violinist, but the solo part of this concerto, while not primarily virtuoso in character, demonstrates in its double-stopping and high-lying writing a level of difficulty which we can

assume Haydn was happy to leave to Tomasini. Perhaps Tomasini affected its general Italian flavour as well, for from the first solo of the first movement there are no real themes, but rather a unity of material and a steady momentum that betrays a stylistic kinship with the concertos of Vivaldi and other Baroque Italians still familiar in Austria at the time. More high writing dominates the slow movement, with its intricate melody spun uninterrupted by the soloist over the simplest of pizzicato accompaniments; and the concerto ends with a sprightly and quick-thinking Presto, in which the soloist is a seemingly irrepressible presence.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's music for flute and orchestra is a compact body of work. Most of it was probably composed during his five-month stay in Mannheim (where he was hoping for a job) in the winter of 1777/78. He had been impressed by the excellence of the court wind-players there, but it was from an amateur, a wealthy German surgeon and occasional flautist called Ferdinand Dejean, that he received a commission for some flute concertos and three flute quartets. Mozart's failure to complete the job (he is known to have supplied only two of each, and one of the concertos was an arrangement of his Oboe Concerto), plus his throwaway excuse to his father that the flute was "an instrument I cannot stand", has perhaps acquired more weight than it deserves in our

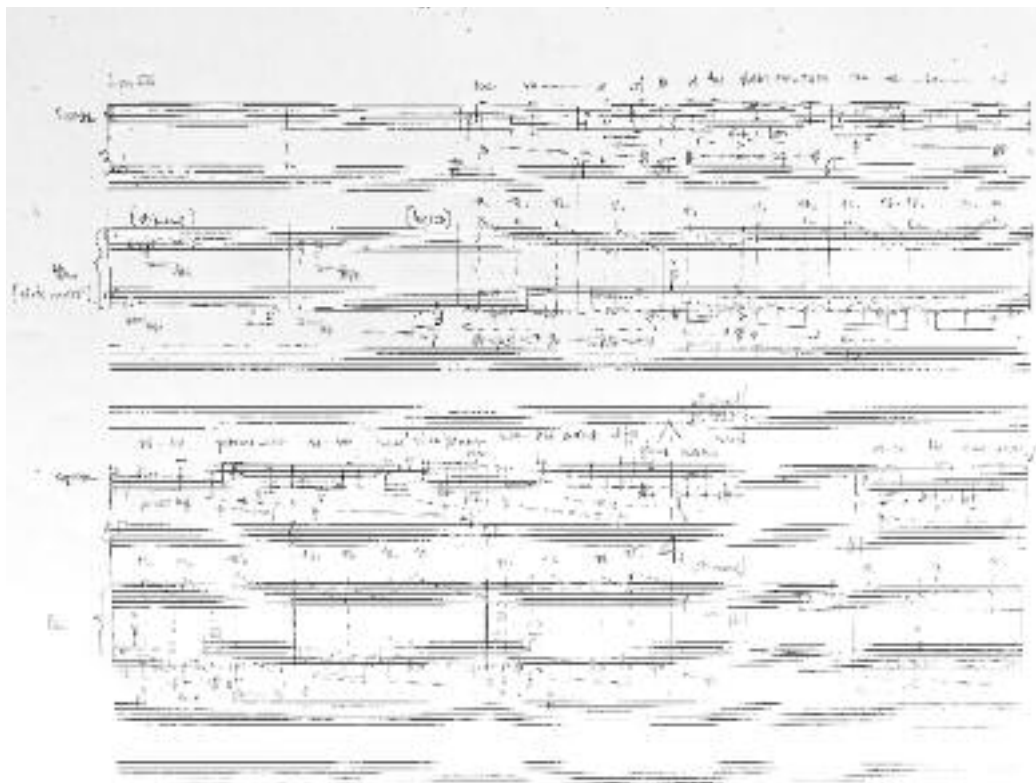
image of the composer. The evidence of a graceful work such as the **Andante in C major, K. 315**, is that the flute inspired his lyrical gift no less than any other wind instrument; perhaps it was only gentleman flautists that irked him. Although it is not known if K. 315 is connected with Dejean, it is entirely possible that it was conceived as an alternative to the weightier slow movement of the Concerto in G major, K. 313, or even as part of an incomplete third concerto.

JOSEPH HAYDN

As well as the concertos Haydn wrote for the Esterházy orchestra in the early 1760s, several symphonies of the period also make a point of providing those talented musicians with solo passages, many of which have something of the air of private jokes. These symphonies include the popular trilogy *Le Matin* (Morning), *Le Midi* (Midday) and *Le Soir* (Evening), believed to have been first performed at the Prince's palace in Vienna in May or June 1761 and thus among the very first works Haydn composed for him. The titles were Haydn's own, their use of French a nod to modish affectation. The implied pictorial element is not followed through with any great degree of consistency (most of it being contained in the sunrise and bird-music of the first movement of *Le Matin*), but the solo interventions remain a constant. The first movement of the **Symphony in C major, Hob. I:7, *Le Midi***, after a stately opening for full or-

chestra, features suave solos for two violins and cello, a combination recalling the concerto grosso tradition of the earlier part of the century, and reminding us again that the Esterházy music library contained quite a few works by composers of the Italian Baroque. The second movement is among the most striking in these early symphonies, a lugubrious operatic scene with the violin spinning wordless recitatives over a sympathetic accompaniment, then embarking on a pseudo-aria, supported by a cello and a pair of flutes making a late but telling arrival in the piece. There is also an elaborate cadenza for the violin and cello just before the end. Haydn had written no operas at this stage in his career, but this movement is a good early advertisement for his talent (and as H. C. Robbins Landon has pointed out, displays the flavour of the Elysian music from Gluck's *Orfeo ed Euridice*, a year before that work was composed). The Menuetto is conventionally polite and courtly, keeping back the fun of an extended double bass solo for the central Trio section, and the bustling Finale returns us to the concerto grosso-like texture of the first movement, this time with added flute solos.

Lindsay Kemp



Beat Furrer „spazio immergente“. Autograph 2015.

DI 31.01

17.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #16

2 x hören
Modiertes Konzert

MOJCA ERDMANN SOPRAN
MIKE SVOBODA POSAUNE
MARTINA TAUBENBERGER MODERATION

BEAT FURRER GEB. 1954

„spazio immergente“ für Sopran und Posaune
(Komponiert 2015)

(Vor-)uraufgeführt am 28. November 2015 im Rahmen der DIALOGUE „Zeit“
als Auftragswerk der Stiftung Mozarteum Salzburg

Keine Pause

ORF-Sendung: Der Sendetermin (Zeit-Ton), Ö1, wird später bekannt gegeben.

Ende um ca. 18.15 Uhr

BEAT FURRER

Die Zeit wird mitgerissen von der in einer hohlen Tiefe verschwindenden Erde und dem ganzen in die Leere stürzenden Weltall. Mit wenigen Zeilen entwarf der römische Dichter Titus Lucretius Carus in einer Versfolge seines Werkes *De Rerum Natura* im ersten Jahrhundert v. Chr. die Vision von der Apokalypse nicht nur der Erdenwelt, sondern des ganzen Kosmos. Nichts bleibt mehr bestehen denn ein verlassener Raum.

Als Beat Furrer in den Klängen einer neuen Komposition für Sopran und Posaune zu denken begann, ahnte er schon, wo er den Text für die Töne finden und wie sich die Töne für diesen Text von Lucretius abzeichnen würden. Bei der Komposition begleitete ihn das Bild von der Posaune des Jüngsten Gerichts und der Einzelstimme vom Engel der Zeiten, die sich dem Instrument gegenüberstellt. Es ist gleichsam eine paradigmatische Besetzung für eine Musik über diese in unfassbare Größe sich ausbreitende Dichtung: das singende Wesen, das die letzten Grenzen zieht, und das apokalyptische Instrument, das die Grenzen auflöst. In der Besetzung für Stimme und ein Instrument hat Furrer vor *spazio immergente* bereits in *lotófagos* für Sopran und Kontrabass, *FAMA VI* für Stimme und Kontrabassflöte, *auf tönernen füssen* für Stimme und Flöte und *Invocation VI* für Sopran und Bassflöte einen Raum zwischen Sprache und Stimme durchmessen.

In der Mitte der Komposition *spazio immergente* für Sopran und Posaune bewegen

sich die vokale und die instrumentale Stimme mit ganz langsamen, ausgedehnten Glissandi aufeinander zu, der Sopran aufwärts und die Posaune abwärts, immer weiter durch die Welten führend, wie ins Unendliche. Eine „*Harmonice mundi*“ gleichsam, denn die Glissandi sind von Furrer harmonisch konzipiert, mit Intervallen dazwischen, die eine Serie von Grundtönen als eine Art Gerüst ergeben. Die Glissandi schweben von Oberton zu Oberton und ziehen Verbindungslinien zu den Harmonietönen.

Für die Auflösung von Zeitlichkeit innerhalb von musikalischer Komposition fand Furrer eine „*Kaleidoskop-Form*“, die er in der Oper *La bianca notte* begonnen und nun in *spazio immergente* fortgesetzt hat. Kubistischen Bildern ähnlich werden in der musikalischen Komposition verschiedene Zeitschichten montiert oder auch, wie am Anfang und am Ende von *spazio immergente*, ineinander geschnitten. Verschiedene Zeitlichkeiten sind durch scharfe Schnitte getrennt. Für Furrer ergibt sich dadurch in *spazio immergente* ein notwendiger dialektischer Faktor: Das ewig Gedehte müsse mit dem Gerafften kontrastieren, damit es als ewig Gedehtes erscheine. Nur so könne auch wirklich der Hör-Eindruck entstehen, dass einem der Boden unter den Füßen weggezogen werde.

Am Anfang der Komposition besteht noch die Situation eines konkreten Dialoges. Eine allmählich aufsteigende Sequenz in der Sopranstimme mit Fragmenten von taktweise aufgesplitterten Silben findet in der Posaune mit schnellen Linien, eigentlichen Oberton-



Mojca Erdmann, Beat Furrer und Mike Svoboda bei der Uraufführung von „*spazio immergente*“ im Großen Saal der Stiftung Mozarteum, 28. November 2015.
Foto: Wolfgang Lienbacher

Glissandi, ihre Begleitung – bis hin zur Entgleitung, jenem entscheidenden Moment, wenn eben „*die Erde dem Fuß sich reißend entziehe im Sturz der Himmel*“ (Lucretius).

Auf gesungene Teile des lateinischen Textes lässt Furrer mit einem Mal einen mehr gesprochenen Teil folgen und wechselt dabei in die deutsche Sprache. Das Gesprochene ist im Sopran mit Tonhöhen und rhythmischen Rastern komponiert, überlagert von vielfach mit Dämpfern gefilterten, ‚gesprochenen‘ Tönen der Posaune. Am Anfang von Phrasen

sind nur einzelne Phoneme gesetzt, am Schluss wird das Gesprochene aber in seiner Semantik erkennbar – so wie nach zunächst einzeln züngelnden Flammen das Feuer sich schließlich im Ganzen ausbreitet. „... *dass nicht wie Flammen die Mauern des Weltalls plötzlich entflieh’n in’s unermessliche Leere* ...“ (Lucretius).

Rainer Lepuschitz

BEAT FURRER

Time is dragged by the disappearing earth in a hollow depth and the entire cosmos plunges into emptiness. In the first century B.C. the Roman poet Titus Lucretius Carus sketched in only a few lines in a verse sequence of his work *De Rerum Natura* (*Of the Nature of Things*) the vision of the Apocalypse, not only of the earthly world but of the entire cosmos. Nothing remains but an abandoned space.

When Beat Furrer began to immerse himself in the sounds of a new composition for soprano and trombone, he already had an idea where he would find the text for the notes and how the notes for this text by Lucretius would turn out to be. During the composition he was accompanied by the image of the trombone of the Last Judgement and the single voice of the angel of time which contrasts with the instrument. It was, as it were, a paradigmatic instrumentation for music over this poetry spreading out in unfathomable greatness: the singing being that draws the final borders and the apocalyptic instrument that annuls the borders. Before *spazio immergente* Furrer had already scored works for voice and instrument: in *lotófagos* for soprano and double bass; *FAMA VI* is for voice and contrabass flute, *auf tönernen Füßen* for voice and flute, and *Invocation VI* for soprano and bass flute, all outlining a space between language and voice.

In the middle of the composition *spazio immergente* for soprano and trombone, the vocal and instrumental voice move with very slow extended glissandi towards each other –



the soprano upwards and the trombone downwards, leading further and further through the worlds into infinity. A *Harmonice mundi* as it were, because the glissandi are harmonically conceived by Furrer, with intervals in between, which produce a series of ground notes as a kind of framework. The glissandi float from overtone to overtone and draw connecting lines to the harmonic sounds.

For the dissolution of temporality within a musical composition Furrer found a kaleidoscope form which he began in the opera *La bianca notte* and has now continued in *spazio immergente*. In the musical composition, various layers of time, similar to cubistic pictures, are mounted or also, as at the beginning and end of *spazio immergente*, cut into each other. Various temporalities are separated by acute cuts. In *spazio immergente* this produces for

Büste von Titus Lucretius Carus (zwischen 99 und 94 v. Chr.– zwischen 55 und 53 v. Chr.).

Furrer a necessary dialectic factor: the eternally extended has to be contrasted with the compact so that it can always appear to be eternally extended. Only in this way can the listening impression really be created of the earth being dragged away from beneath the feet.

At the beginning of the composition, the situation of a specific dialogue still exists. A gradually rising sequence in the soprano voice, with fragments of syllables split up from bar to bar finds its accompaniment in the trombone with fast lines, in actual fact overtone glissandi, going even as far as ‘derailment’ – the decisive moment when precisely “the earth falls away underfoot as the skies collapse.” (Lucretius).

Sung parts of the Latin text are followed in Furrer’s composition suddenly with a more spoken part and he thereby changes to German. What is spoken is composed in the soprano with pitches and rhythmic patterns, overlaid by filtered, often muted ‘spoken’ notes by the trombone. Only individual phonemes stand at the beginning of phrases, at the end what is spoken becomes recognizable in its semantics – in the same way that after what were initially separate tongues of fire, ultimately spread out as a conflagration. “... lest after the winged fashion of flames the walls of the world should suddenly break up and fly abroad along the mighty void...” (Lucretius).

English translation:
Elizabeth Mortimer

BEAT FURRER (GEB. 1954)
SPAZIO IMMERGENTE
Text von Titus Lucretius Carus (vermutlich zwischen 99 und 94 v. Chr. – vermutlich um 55 oder 53 v. Chr.)
„De Rerum Natura“, Liber primus 1102–1113

Ne volucris ritu flammis

ne volucris ritu flammis mœnia mundi ||
diffugiant...magnum per inane soluta
[...]

neve ruant cœli tonitralia templa superne ||
terraque se pedibus raptim subducat et
omnis || inter permixtas rerum cœlique
ruinas || corpora solventes abeat per inane
profundum, || temporis ut puncto nihil extet
reliquiarum || desertum præter spatium et
primordia cæca.

... dass nicht wie Flammen die Mauern des
Weltalls || plötzlich entflieh'n in's unermess-
liche Leere
[...]

nicht nach oben entstürzen die donnernden
Himmel || und die Erde dem Fuß sich
reißend entziehe || im Sturz der Himmel in
hohler Tiefe verschwinde, || und nichts,
kein Rest mehr bleibt – || als ein verödeter
Raum und die blinden Körper des Urstoffs.

Di 31.01
19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #17

SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA
DIRIGENT ROBIN TICCITI
MARIA JOÃO PIRES KLAVIER

ANTONÍN DVOŘÁK 1841–1904

Aus „Legenden“ op. 59
Orchesterfassung
(Komponiert 1881)

- 1. Allegretto non troppo, quasi andantino
- 2. Molto moderato
- 7. Allegretto grazioso
- 8. Un poco allegretto
- 4. Molto maestoso

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert C-Dur für Klavier und Orchester KV 467
(Datiert: Wien, 9. März 1785)

Allegro maestoso
Andante
Allegro vivace assai

Pause

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie D-Dur Hob. I:104
„Salomon“
(Komponiert 1795)

Adagio – Allegro
Andante
Menuetto. Allegro – Trio
Finale spiritoso

Ende um ca. 21.15 Uhr

ANTONÍN DVOŘÁK

Antonín Dvořák war als Komponist längst weit über die Grenzen seiner böhmischen Heimat etabliert, als er 1881 den Zyklus der *Legenden* op. 59 schrieb. Acht Jahre lag sein erster Durchbruch mit dem patriotischen Hymnus „Die Erben des weißen Berges“ hinter ihm. Auch eine darauf folgende Etappe der Neuorientierung, in der er sich von den klassischen Vorbildern seiner frühen Werke wie auch von den Einflüssen der romantischen, ‚neudeutschen Schule‘ entfernt hatte, war abgeschlossen. Als er die *Legenden* op. 59 konzipierte – zunächst als Zyklus von zehn Stücken für Klavier zu vier Händen, wenig später dann in einer Orchesterfassung – befand er sich mitten in einer Schaffensphase, die als seine „erste slawische Periode“ gilt. Mit einem Rückgriff auf die nationalen und volksmusikalischen Traditionen seiner Heimat hatte er zu einer eigenen Klangsprache gefunden. Werke wie der 1878 veröffentlichte, vierhändige Klavierzyklus der *Slawischen Tänze* op. 46 fanden in den Konzertsälen wie in den Musikalienhandlungen international viel Anklang.

Ein ähnlicher Erfolg schien also greifbar, als der Komponist 1880, noch mitten in der Arbeit an seiner 6. Symphonie, seinem Verleger Friedrich Simrock erstmals beiläufig berichtete, dass er sich „nächstens [...] mit vierhändigen Klavierstücken unter dem Titel ‚Legenden‘ beschäftigen“ werde. Am 21. Juli 1881 erschien der Zyklus von zehn kurzen, in sich abgeschlossenen Klavierstücken, schließlich im Druck. Bei den *Slawischen Tänzen*

hatte die Nachfrage nach der Klavierfassung den Verleger wie den Komponisten darin bestärkt, nachträglich eine Orchesterfassung zu veröffentlichen. Und auch von den *Legenden*, die ihrer Anlage nach als intimeres, in ernsterem Ton gehaltenes Schwesternwerk gelten könnten, erarbeitete Dvořák wenige Monate nach ihrer Erstveröffentlichung bereits eine Fassung für kleinen Orchesterapparat.

„Die Instrumentierung ist blühend, charakteristisch, von reinstem Wohllaut“, schrieb Eduard Hanslick 1882 nach der ersten Wiener Aufführung der *Legenden*. Sein Urteil fällte er nicht nur als namhafter Kritiker: Dvořák hatte Hanslick die Komposition 1881 namentlich zugeeignet. Dennoch vergaß Hanslick auch als Widmungsträger nicht auf kritische Anmerkungen: „Dvorak hat hier die schönsten Farben gewählt und gemischt, vielleicht nur zu viele Farben [...]“. Vor allem aber lobte er das Werk leidenschaftlich, hob die musikalische Erfindungskraft hervor, pries die „seelenvoll singenden Mittelsätze“ der beiden ersten Stücke, sowie das „markige, fast schroffe Thema“ der vierten *Legende* (die im vorliegenden Programm an den Schluss gestellt ist).

Die folkloristischen Elemente in der Musik hingegen wollte der Rezensent – wohl auch vor dem Hintergrund des seit 1880 immer stärker schwelenden Nationalitätenkonflikts in der Habsburgermonarchie – nicht allzu stark hervorkehren. In Wien war Dvořák als böhmischer Komponist auch mit Vorbehalten gegen den slawischen Ton seiner Werke konfrontiert. „Seine ‚Legenden‘“, betonte Hanslick vielleicht auch deshalb, „zeigen,

daß Dvorak der nationalen Anklänge nicht bedarf, um eigenthümlich Schönes zu schaffen, er spricht darin die Sprache Schumanns und Brahms’.“

Der farbenreiche Erzählton der Stücke hat, ebenso wie die Titel, die Dvořák dem Zyklus gab, immer wieder Anlass zu Spekulationen gegeben, ob dem Werk ein außermusikalisches Programm zugrunde liegen könnte. Doch anders als in symphonischen Dichtungen wie *Der Wassermann*, in denen der Komponist etwa Verse aus böhmischen Volksballaden als sprachmelodische Modelle für die instrumentale Komposition verwendete, liegen den *Legenden* keine greifbaren Geschichten zugrunde. „Was da erzählt wird“, resümierte der Widmungsträger Eduard Hanslick, „kann freilich niemand sagen; doch fühlt man, daß das Wunderbare, Märchenhafte dabei eine Hauptrolle spielt.“

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die Frage nach der Definition von Heimat hatte sich für Wolfgang Amadé Mozart exakt ein Jahrhundert vor dem Entstehungsjahr von Dvořáks *Legenden* ebenfalls gestellt – freilich in einem ganz anderen Kontext. 1781 nahm er im Zorn Abschied aus den Diensten des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo und fasste den Beschluss, sich in Wien eine Existenz als freier Komponist aufzubauen. So konfliktreich die Trennung verlief, so optimistisch sah er seine Zukunftsperspektiven als Pianist. „mein Fach ist zu beliebt

hier, als daß ich mich nicht Souteniren sollte“, schrieb er am 2. Juni 1781 seinem Vater nach Salzburg, „hier ist doch gewis das Clavierland!“

Tatsächlich sollte Mozart im folgenden Jahrzehnt in Wien 17 der insgesamt 23 voll- und eigenständigen Klavierkonzerten komponieren, die sein Werkverzeichnis umfasst. In dieser Gattung fand er als Komponist und Klaviervirtuose gleichermaßen ein ideales Forum. In Anbetracht der Resonanz, die Mozart bei den von ihm selbst veranstalteten Akademien erfuhr, sah auch sein Vater seine Einwände und Befürchtungen vorübergehend entschärft, die er 1781 gegen den riskanten Schritt des Sohnes vorgebracht hatte.

„deines Bruders Fortepiano Flügel ist wenigstens 12 mahl, seit dem hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein andres Haus getragen worden“, berichtete der Vater am 12. März 1785 an Mozarts Schwester nach St. Gilgen. Am Wiener Hoftheater hatte Mozart zwei Tage davor sein **Klavierkonzert C-Dur KV 467** aufgeführt. Als ein „neues erst gefertigtes Forte piano-Koncert“ war es auf den Anschlagzetteln angekündigt worden. Der Hinweis war nicht bloß werbende Übertreibung: Erst einen Tag vor der Uraufführung hatte Mozart das neue Konzert in sein Verzeichnis eingetragen. Der dichte Zeitplan zeugt, analog zum Vorgängerwerk, dem Klavierkonzert in d-Moll KV 466, von der Hochphase, aus der Mozart zu diesem Zeitpunkt schöpfen konnte.

Kompositorisch wirkt das im strahlenden C-Dur geschriebene Konzert wie ein „konträ-



res Zwillingswerk“ (Peter Gülke) zum vier Wochen vorher entstandenen d-Moll-Konzert. Eine Gemeinsamkeit der beiden Werke sind ihre beinahe symphonischen Dimensionen. Der dunkel grundierten Anlage des d-Moll-Konzertes stellte der Komponist mit dem Klavierkonzert in C-Dur jedoch ein Werk der festlicheren Farben gegenüber, in dem es ihm weniger um das Erzeugen von Dramatik zu gehen schien als um das Ausloten der Balance zwischen Streichern, Bläsern und Solist als konzertierende Hauptakteure. Das eigentliche Thema des eröffnenden Allegro maestoso-Satzes, konstatierte Peter Revers, sei nicht in den melodischen Haupt- und Nebenmotiven zu finden, sondern in der Themenvielfalt selbst, sowie in einem Kontrastreichtum, den Mozart sowohl mit der Instrumentation, als auch mit dem Wechselspiel von Diatonik und

Chromatik erzielt. Der Andante-Satz wiederum wirkt mit seinem ununterbrochenen, sanglichen Melodienfluss, unterlegt von Triolenbewegungen der Streicher, wie ein neuerlicher Kontrast zu dem ereignisreichen Kopfsatz. Im Finale löst Mozart die Grenzen zwischen Rondo- und Sonatensatzform zunehmend auf: Nach der Abfolge von Refrain, erstem Couplet und Refrain-Wiederholung folgt eine Durchführung statt des zweiten Couplets.

JOSEPH HAYDN

„Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt“: Mit diesen Worten, berichtete Joseph Haydns Biograph Albert Christoph Dies, habe der Komponist vor dem Antritt sei-

ner ersten Londonreise 1790 die Befürchtungen und Einwände seines jüngeren Kollegen Wolfgang Amadé Mozart zerstreut. Mozart hatte seinem väterlichen Kollegen der Überlieferung nach von dem Aufbruch abgeraten: Haydn, der sein Leben in den Diensten des Fürsten Esterházy in Eisenstadt verbracht hatte, spreche schließlich nicht einmal die englische Sprache. Doch die beiden Reisen, die der Komponist auf Betreiben des Konzertveranstalters Johann Peter Salomon nach London unternahm, sollten für ihn zu Triumphen werden: Schon seine Ankunft bei der ersten Reise „*verursachte grosses aufsehen durch die ganze stadt*“, berichtete der 58-jährige Komponist 1791 in einem Brief. „*durch 3 Tag wurde ich in allen zeitungen herumgetragen: jedermann ist begierig mich zu kennen*“. Mit dem Nationalhelden Shakespeare wurde er in zeitgenössischen Berichten auf eine Stufe gestellt. Als Haydn 1794 zu seiner zweiten Reise aufbrach, lehnte er dennoch die Einladung des britischen Königshauses ab, in England zu bleiben. Seine für Johann Peter Salomons Konzerte entstandene Symphonienreihe krönte er indes am 4. Mai 1795 mit der **Symphonie D-Dur Hob. I:104**. Bei einem Konzert im Haymarket-Theatre erlebte „*die zwölfte und letzte von den Engli-schen*“ ihre Uraufführung, wie Haydn in seinem Tagebuch vermerkte. Mit dem Werk beschloss der Komponist sein Wirken in einer Gattung, deren Entwicklung er mit insgesamt 106 Kompositionen seit 1757 kontinuierlich vorangetrieben hatte. Als Summe seines symphonischen Lebenswerkes kann die „**Salomon**“

„**Salomon**“-Symphonie nicht nur deshalb gehört werden.

Bereits die langsame Einleitung, die mit Quint- und Quartintervallen den Eröffnungssatz ankündigt, scheint auf die majestätische Aura des Werkes vorzubereiten. Auf das Entrée folgt ein Allegro, in dem Haydn mit einer Vielfalt an Gedanken über das eingängig sangliche Hauptthema spielt. Während im Andante Vorgriffe auf die Romantik mitschwingen, beginnt Haydn das Menuetto bewusst rustikal und lässt ein gewitztes Spiel mit den Hörerwartungen an den Tanzsatz folgen. Indem das Orchester die Auftakte betont, scheint es sich gegen den gewohnten Fluss eines tänzerischen Menuetts aufzulehnen. Im vierten Satz wiederum klingt eine Melodie durch, die als kroatische Volksweise bekannt ist: Ob Haydn sie als Reminiszenz an seine langjährige musikalische Umgebung einfließen ließ, oder ob umgekehrt ein genuines Haydn-Motiv aus der Symphonie heraus zum Volksgut wurde, ist nicht geklärt. In diesem Finale schließt der Komponist zudem mit blockartigen Motivsetzungen auch den Kreis zum ersten Satz. Als ein ‚opus summum‘ innerhalb Haydns Schaffen wurde die Komposition auch bei ihrer Uraufführung wahrgenommen: „*Einige der besten Kenner*“, schrieb die britische Zeitung *Morning Chronicle*, würden glauben, dass die Symphonie „*in jedem Satz an Fülle, Reichtum und Majestät all seine anderen Werke überträfe*.“

Clemens Panagl

ANTONÍN DVOŘÁK

After years of provincial obscurity, Antonín Dvořák leapt to international fame in 1878 with his first set of Slavonic Dances. Their instant popularity created an eager market for his music in Austria, Germany and, not least, England that barely flagged during his lifetime. Dvořák's champion Brahms and the critic Eduard Hanslick urged him to move from Prague to Vienna (“Your art requires a wider horizon, a German environment, a larger, non-Czech public”, wrote Hanslick). Yet despite external pressures, Dvořák – a countryman who was most at ease with his own kind – would always remain true to his Slavonic roots.

Immediately after finishing his Sixth Symphony in October 1880 Dvořák embarked on a cycle of ten pieces for piano duet titled ‘Legends’. When the composer and the publisher Simrock played them to Eduard Hanslick in the spa resort of Karlsbad, the Viennese critic was enchanted. He duly became the dedicatee of these charming, quintessentially Czech pieces – each one a miniature tone poem – and gave them a glowing review. By the end of 1881 Dvořák had arranged the ‘Legends’ for orchestra, in the process brilliantly realising the latent orchestral colours in the piano-duet originals.

Although there are no actual folk quotations, the rhythms and contours of Czech folk music are seldom far away in these pieces: say in No. 2, which opens as a gently swaying *sousedská*, Czech cousin to the Austrian

Ländler. The lilting outer sections of No. 8 have a nursery-rhyme simplicity, while the solemn, heraldic No. 4 seems to evoke a heroic episode in Czech history (though Dvořák left no clues as to the inspiration behind the ‘Legends’). In his perceptive review, Hanslick noted the “narrative and epically restrained tone which pervades this series of pieces, now softened to an enigmatic whisper, now enlivened in a colourful portrayal. What the music depicts, no-one can say for certain yet, even so, we sense that something miraculous, bewitching is at work [...] The music flows up from crystal-clear, deep waters, refreshing and invigorating...”

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The years from 1784 to 1786 were a golden period for Mozart. Confounding his father Leopold's dire warnings, he was making a handsome living in Vienna from teaching aristocratic pupils, publishing his works (mainly chamber music) and giving concerts. Showing a canny business sense, he promoted himself as composer-performer in the magnificent series of piano concertos he premiered at his own Lenten subscription concerts. Even the hard-to-please Leopold was won over by his son's prosperous, well-ordered lifestyle when he visited Wolfgang and Constanze in February and March 1785. During his stay in Vienna he heard, *inter alia*, the first, private performances of the quartets dedicated to Haydn, and the premieres of his son's two

most imposing piano concertos to date: the turbulent D minor, and the Olympian **Concerto No. 21 in C major, K. 467**, which Mozart premiered at the Imperial and Royal Burgtheater on 10 March.

Scored for a large orchestra, including trumpets and drums, the C major is one of Mozart's grandest works in his grandest key. Even by his standards, the spacious first movement has an exhilarating variety of incident, with the richly symphonic orchestral part complemented by the most luxuriant (and taxing) keyboard figuration in all Mozart's concertos. After its initially tentative entry, the piano takes control of the main theme. Mozart then unfurls a panoply of contrasted ideas, including a pensive G minor theme and a charmingly ingenuous tune – little more than a five-finger exercise – presented first by the piano and then as a piano-woodwind dialogue. All the while the initial stealthy march theme, often woven in a majestic contrapuntal fabric, is rarely out of the picture.

In the late 1960s K. 467 shot to the top of the Mozart charts after the rhapsodic Andante became the soundtrack to the mawkish Swedish film *Elvira Madigan*. The soloist spins its ravishing song, like an inspired improvisation, over gently palpitating triplets, spiced by not-so-gentle discords that must have seemed startling to Mozart's contemporaries. The rondo finale, in *contredanse* rhythm, returns us to a world of sociable gaiety. Again, despite a stream of catchy tunes, the puckish opening theme, fashioned entirely within the span of a fifth, cannot be repressed for long;

and it completely dominates the central development, with its cheeky, quick-fire exchanges between piano and woodwind. Like so many Mozart finales, this is *opera buffa* by other means.

JOSEPH HAYDN

The last of Haydn's twelve symphonies for London, **Symphony in D major, Hob. I:104**, was premiered to the usual ecstatic acclaim at the benefit concert on 4 May 1795 that brought him the colossal sum of four thousand gulden. ("Such a thing is only possible in England", he recorded in his notebook). Whether or not Haydn intended the work as his symphonic testament, its mingled grandeur, earthy vigour and argumentative power make it a glorious final summation. One possible explanation as to why this, of all Haydn's last twelve symphonies, became known as the 'London' is that the main theme of the finale reminded listeners of a London street cry to the words 'Live cod!' The ominous slow introduction of the 'Drumroll', No. 103, might have seemed an impossible act to follow. Yet No. 104's D minor opening rivals it in tension and mystery, evoking a cosmic vastness within its two-minute time frame. The Allegro resolves minor into major with a heart-easing melody. This tune returns, varied, as a 'second subject'; and there is another delightful variation, airily scored for flute and oboes, at the beginning of the recapitulation. The development is the perhaps most powerful and rigorous

in all Haydn's symphonies, worrying obsessively at a six-note fragment of the theme and building inexorably to a climax of white-hot intensity. The tranquil opening of the G major Andante is deceptive. The second half of the melody expands with an unsuspected breadth, while the ferocity of the G minor central episode eclipses even the comparable outburst in the 'Clock' Symphony, No. 101. After the varied reprise of the opening tune, the music floats towards unearthly tonal regions before slipping magically back to the home key. The final bars, as so often in Haydn's late slow movements, are suffused with a valedictory glow. The boisterous minuet trades on aggressive offbeat accents and rude dynamic contrasts. There is a typical Haydnesque joke when the laughing trill that ends the first half later breaks off for two bars of silence and then re-enters in a conspiratorial *piano*. After all this fooling Haydn begins the pastoral trio with a more subtle joke, feinting at D minor before opting for a more remote key, B flat major. While the finale's main theme, announced over a rustic drone, evoked 'Live cod!' to early London audiences, its origin has also been traced to a Croatian folk tune. Offsetting the swashbuckling energy is a yearning contrasting theme in sustained notes, of a kind unique in Haydn's finales. Near the end of the development this melody seems to become hypnotised. Then, with a breathtaking harmonic sideslip, the recapitulation takes us unawares – perhaps the subtlest transition in all Haydn, at once witty and poignant. True to form, the composer continues to mine the po-

tential of the opening folk tune, right through to an incandescent coda which Brahms was to remember in the finale of his own D major symphony, No. 2.

Richard Wigmore



Mozart. Titelblatt der Erstausgabe der Sonaten für Klavier und Violine KV 296 und KV 376–380, Wien, Artaria [1785].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

MI 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #18

RENAUD CAPUÇON VIOLINE KIT ARMSTRONG KLAVIER

Mozarts Violinsonaten IV

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate F-Dur für Klavier und Violine KV 376
(Komponiert: Wien, Sommer 1781)

Allegro
Andante
Rondeau. Allegretto grazioso

Sonate Es-Dur für Klavier und Violine KV 380
(Komponiert: Wien, Sommer 1781)

Allegro
Andante con moto
Rondeau. [Allegro] – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 379

(Komponiert: Wien, April 1781)

Adagio – Allegro

Thema. Andantino cantabile [mit fünf Variationen] –

Thema. Allegretto

Sonate A-Dur für Klavier und Violine KV 526

(Datiert: Wien, 24. August 1787)

Molto Allegro

Andante

Presto

Fortsetzung und Abschluss des in der Mozartwoche 2016
begonnenen Zyklus „Mozarts Violinsonaten“

This is the continuation and conclusion of the series
‘Mozart’s Violin Sonatas’ started in the Mozart Week 2016

ORF-Sendung: 7. Februar 2017, 10.05 Uhr, Ö1

Ende um ca. 12.50 Uhr

„... MIT EINER VIOLINE“

MOZARTS MANNHEIMER UND WIENER DUOSONATEN

Bitte beachten Sie auch den Text auf Seite 115–120

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Seit dem Bruch mit seinem Salzburger Dienstherrn Fürsterzbischof Colloredo im Juni 1781 versuchte Mozart sich als Musiker ohne Stellung in Wien zu etablieren, in der Stadt, von der er zu dieser Zeit behauptete, sie sei für sein „*Metier der beste Ort von der Welt*“. Solange sich ihm noch keine Optionen für Opern und öffentliche Konzerte eröffneten, betrat er den Weg eines Klavierlehrers und eines Komponisten von einträglichen Klavier- und Kammermusikwerken, hoffte er doch auf diese Weise, rasch die Türen einflussreicher Häuser aufzustoßen. In diesen Kontext gehört auch die Serie der sechs sogenannten „Auernhammer“-Sonaten für Klavier und Violine.

Deren im Druck an erster Stelle plazierte ist die **F-Dur-Sonate KV 376**. Ihr lebhafter, durchsichtiger und prägnanter Kopfsatz wartet mit drei Themen auf. Das sonatenähnliche Andante dreht sich im Wesentlichen um nur einen thematischen Gedanken und schafft eine fast idyllische Atmosphäre. Wie eine Synthese des Vorangegangenen wirkt das abschließende Rondeau. Neben dem „*grazioso*“-Refrainthema sind zwei Coupletgedanken zu hören, die eigene Abschnitte je charakteristisch prägen, ehe eine kurze Coda eine Art Summe zieht.

Wie in den „Kurfürstin“-Sonaten, stellt Mozart auch in dem Wiener Zyklus eine besonders gewichtige Komposition ans Ende, die **Sonate Es-Dur KV 380**. Das Nebeneinander von massiven Akkorden und einstimmigem Linienzug zur Eröffnung verrät einen beinahe theatralischen Gestus, und die Durchführung mit einem eigenen Thema mutet phasenweise wie eine Fantasie an. Der zweite Satz steht in Mozarts ‚tragischer‘ Tonart g-Moll. Das ausdrucksstarke, chromatisch durchwirkte Geschehen entwickelt sich aus nur einem Thema. Das Final-Rondo hebt an wie eines der späteren Klavierkonzerte, mit einem eingängigen, populären Thema. Das Gegengewicht dazu bildet eine c-Moll-Episode. Mit seiner feinen Balance zwischen den beiden Instrumenten steht der Satz als Musterbeispiel einer wahrhaft dialogischen Kammermusik vor Ohren.

Am 8. April 1781 berichtet Mozart seinem Vater über die bemerkenswerten Entstehungsumstände der **Sonate G-Dur KV 379**, der fünften aus der „Auernhammer“-Serie: „*da wurden 3 stücke von mir gemacht. versteht sich, Neue; [...] – 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 accompagnementstimm für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Parthie im kopf behalten habe.*“ Eröffnet wird das Werk mit einem großen Adagio-„Portal“. Es vertritt den im folgenden fehlenden langsamen Satz, denn auf das Allegro an zweiter Stelle folgt an dritter Position ein kantables Thema, das in fünf Va-

riationen verarbeitet wird, ehe es in originaler Gestalt wiederkehrt und zu einer leise verhaltenden Coda führt.

Manche Stimmen haben sich mit der Meinung vernehmen lassen, bei Mozarts **A-Dur-Sonate KV 526**, datiert auf den 24. August 1787, handele es sich um den bedeutendsten Gattungsbeitrag des Komponisten. Wie immer man zu derartigen Urteilen stehen mag, so kommt diesem inmitten der Arbeit am *Don Giovanni* entstandenen Werk mit seiner Weiträumigkeit der Anlage bei gleichzeitiger Dichte der kompositorischen Detailarbeit ein herausragender Platz zu. Der umfangreiche Kopfsatz steht ungewöhnlicherweise im schnellen 6/8-Takt und sprudelt über vor motivisch-thematischen Ideen. Das Andante in Sonatenform wird von einem fahlen unisono-Beginn her entwickelt, dessen ernste Grundstimmung dominiert. Das demgegenüber springlebendige alla breve-Finale ist eines der längsten Rondos, das Mozart in einem Kammermusikwerk geschrieben hat: Zum Refrain treten drei Couplets, wobei die nicht ganz einfach zu überschauende Gesamtanlage Elemente auch der Sonatenform aufweist – und die Nähe zu den Klavierkonzerten nicht leugnet.

Ulrich Konrad



Mozart. Titelvignette der Stimmenausgabe der Sonaten für Klavier und Violine Es-Dur KV 481 und A-Dur KV 526, Johann André, Offenbach [1799].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

MOZART'S VIOLIN SONATAS

Concerning the cycle of Mozart's Violin Sonatas please refer also to the article on pages 122–123

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Soon after arriving in Vienna in March 1781, Mozart set to work on four violin sonatas that he would publish together with two previously composed sonatas, K. 296 in C and K. 378 in B flat, as a set of six with the prestigious Vienna-based Artaria (November 1781). The opening movement of **K. 376 in F**, featuring the-

matic decoration and embellishment throughout, at times sounds improvised. And in the Andante and Allegretto grazioso finale, melody and accompaniment flow freely between violin and piano, who are *bona fide* equals.

K. 380 in E flat also has the piano in elaborative and decorative mode at the opening of the work, with the violin taking a subservient role. But the violin subsequently shares the stage with the piano, engaging in protracted thematic dialogue later in the first movement and in the Andante con moto and concluding Allegro.

K. 379 in G opens in declamatory and improvisatory fashion transitioning suavely to a melody and accompaniment texture at bar 12. Following an unusual succession of G-major Adagio and G-minor Allegro, Mozart ends with a theme and variations. As can be clearly seen in the autograph, the final, fifth variation was written down after the rest of the movement and after the first performance; memories of the premiere probably influenced his completion of the musical text. In any case performance experiences are at the heart of Mozart's sonata set. According to a (very favourable) review in Cramer's *Magazin der Musik* (1783): "the violin accompaniment is so craftily combined with the clavier part that both instruments will constantly remain prominent; so that these sonatas demand as accomplished a violinist as clavier player. But it is not possible to give a full description of this original work. Amateurs and connoisseurs must play them through themselves, and then they will find out that we have exaggerated nothing." For Maximilian Stadler it was a joy to hear Mozart perform the works: "Artaria brought the first print with him, [Josepha] Auernhammer played the F.P. [fortepiano] – Mozart accompanied on a second fortepiano that was nearby, instead of on the violin, and I was completely delighted by the playing of the master and the pupil and never again in my life heard it performed so incomparably."

Mozart entered the violin sonata **K. 526 in A** into his thematic catalogue on 24 August 1787 and brought it out in Franz Anton Hoffmeister's

monthly series of music publications later in 1787. It was to be Mozart's penultimate contribution to the genre, followed only by K. 547 in F – "for beginners" in his own words – on 10 July 1788. Equal roles for piano and violin, as explained in the *Magazin der Musik* for the earlier Viennese sonatas, are also witnessed in K. 526: virtuosic scalar runs for both piano and violin feature in the opening Molto Allegro and the Presto finale; and smooth changes from melodic to accompanimental writing for each instrument characterize the Andante.

Simon P. Keefe

MI 01.02

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #19

BENJAMIN SCHMID MOZARTS DALLA COSTA-VIOLINE ARIANE HAERING MOZARTS WALTER-FLÜGEL

Wunderkind-Sonaten

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 9

(Vollendet: Paris, Jänner 1764)

Allegro spiritoso

Andante

Menuet I – Menuet II

JOHANN NEPOMUK HUMMEL 1778–1837

Sonate F-Dur für Klavier und Violine op. 5/2

(Publiziert 1798)

Allegro con spirito

Andantino con gran' espressione

Rondo alla Polacca. Un poco moderato

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 27

(Komponiert: Den Haag, Februar 1766)

Andante poco Adagio

Allegro – Minore

Sonate A-Dur für Klavier und Violine KV 12

(Komponiert: London 1764)

Andante

Allegro

Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 301

(Komponiert: Mannheim, Februar 1778)

Allegro con spirito

Allegro

Keine Pause

Ende um ca. 16.15 Uhr

Die Sonate für Violine und Klavier gilt als klassischer Topos der Kammermusik, woran Mozarts und Beethovens Gattungsbeiträge den größten Anteil haben. Die Violinsonate im heutigen Sinn, das heißt als Ausdruck einer Partnerschaft der beiden Instrumente, oft mit mehr oder weniger Dominanz der Geige, wurde freilich schon von Johann Sebastian Bach in seinen Sonaten für Violine und Cembalo geprägt. Doch war damit die barocke, vom Tasteninstrument bestimmte Tradition nicht obsolet geworden – und so nannte der Knabe Mozart seine Stücke Sonaten für Pianoforte und Violine. Dabei blieb auch der junge Mann, dessen in Wien einsetzendes, ausgiebiges Bach-Studium allerdings bewirkte, dass sich seine späteren Violinsonaten immer mehr der frühen Romantik und der in den Vordergrund tretenden Virtuosität und Strahlkraft des Streichinstruments annäherten.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„... ich kann ihnen sagen [...] daß Gott täglich neue Wunder an diesem Kinde wirkt“, schrieb Vater Leopold am 1. Februar 1764 an eine Salzburger Freundin der Familie, Maria Theresia Hagenauer. Die so genannten „Wunderkind-Sonaten“ Wolfgangs tragen also nicht zu Unrecht diese Bezeichnung. KV 6 bis KV 9 sind erstaunliche Stücke eines Achtjährigen. Wobei der Vater es mit dem Alter nicht ganz so genau nahm, wie ein weiteres Zitat aus dem Brief beweist: „stellen sie sich den Lernenden für, den diese Sonaten in der Welt ma-

chen werden, wann am Titlbat stehet daß es das Werk eines Kindes von 7 Jahren ist“. Leopold betonte in den Briefen an die Vermieter seiner Wohnung immer wieder, dass sein Einfluss auf die Kompositionen des Buben praktisch nicht vorhanden sei. So seien stehen gebliebenen parallele Quinten „eine Probe, daß unser Wolfgangl es selbst gemacht hat: welches wie billig vielleicht nicht jeder glauben wird. genug es ist doch also.“ (An Lorenz Hagenauer am 3. Dezember 1764). Wie weit der Vater den kreativen Ehrgeiz seines genialen Kindes beratend unterstützt hat, muss Spekulation bleiben. Beweisbar ist nichts. Die Handschriften sind nicht überliefert – und könnten übrigens auch in manchen Details diktiert worden sein. Im Vergleich zu gelehrten und gekonnten ähnlichen Werken Leopolds sind die des Sohnes jedoch von einer unverkennbaren Frische und sprudelnder Phantasie geprägt. Und jene Pariser, meist aus Deutschland stammenden Meister, die formale Vorbilder lieferten, von denen Leopold, der den italienischen und „teutschen“ Geschmack dem französischen vorzog, berichtete, sind heute Fälle für die Musikarchäologie – wer kennt noch die Herren Schobert, oder Eckard, geschweige denn „Mr: Hochbrucker“?

Die Sonaten KV 8 und 9 erschienen als „Opus 2“ im März 1764 in Paris. Sie wurden der Ehrendame der Dauphine, „La Comtesse de Tessé“ (Adrienne-Catherine de Noailles, verheiratete de Tessé), gewidmet. Handschriftliche Korrekturen dürften zumindest teilweise von Leopold Mozart stammen. Die drei Sätze der **G-Dur-Sonate KV 9**, ein quirliges Allegro



Mozarts Wiener „Costa-Violine“,
Pietro Antonio Dalla Costa zugeschrieben, 1764.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Wohnhaus

spiritoso, ein besinnliches Andante und ein festliches Menuett, ergeben ein unterhaltsames Stück, in dem das Klavier dominiert, aber die Geige oft noble Akzente setzt.

Im selben Jahr entstanden in London die Sonaten KV 10–15, die sowohl als Violin- als auch als Klaviersonaten oder als Trios aufgeführt werden können. Die große Wunderkinderreise blieb künstlerisch und materiell ertragreich. Am 8. Juni 1764 berichtete Leopold wiederum Lorenz Hagenauer, „daß mein Bub [...] alles in diesem seinen 8. jährigen Alter weis, was man von einem Manne von 40. Jahren fordern kann. mit kurzem: wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben.“ Die Londoner Sonaten bedeuten einen beachtlichen, innovativen Fortschritt gegenüber

den Pariser Stücken. Wolfgangs für die Ausbildung seines Personalstils wesentliche Begegnung mit dem italienisch geprägten „Londoner Bach“, Johann Christian, schlägt sich in gesanglicher Stimmführung und feiner Eleganz nieder, was sich in der **A-Dur-Sonate KV 12** in zwei konzentrierten Sätzen, Andante und Allegro, deutlich zeigt. Die Widmungsträgerin war diesmal die englische Königin Charlotte, „Reine de la Grande Bretagne“, bei der Wolfgang und Schwester Nannerl oftmals weilen durften. Die kunstsinnige Regentin bedankte sich dafür mit der ansehnlichen Summe von 50 Guinées.

Wiederum einer Hocharistokratin, Caroline von Nassau-Weilburg, wurden die im Februar 1766 in den Niederlanden geschaffenen und veröffentlichten Sonaten KV 26–31 dediziert, zu deren 18. Geburtstag. Mozart spielte der Prinzessin von Oranien mehrmals bei Hofe vor. Die Stücke, darunter die zweisätzige **G-Dur-Sonate KV 27**, führen die Londoner Erkenntnisse mit Geist und Gusto weiter. Auch dies sind eigentlich Klaviersonaten mit einer nicht unbedingt notwendigen, aber atmosphärischen Violinstimme. Wie alle Violinsonaten Mozarts sind auch diese für Cembalo oder Hammerklavier bestimmt, wobei man in der Annahme nicht fehl gehen dürfte, dass die Vorliebe des konzertierenden Komponisten schon damals dem Pianoforte mit seinen neuen Klangmöglichkeiten galt.

Über zehn Jahre lang beschäftigte sich Mozart nicht mehr mit diesem Genre. Erst 1778 in

Paris veröffentlichte der mittlerweile Erwachsene eine Sammlung von 6 Werken als neues „Opus 1“, entstanden in Mannheim und Paris, im Jahr darauf zu Ehren der Kurfürstin Maria Elisabeth von der Pfalz bestimmt und deshalb *Kurfürstin-Sonaten* genannt. Offensichtlich betrachtete Mozart seine im Kindesalter geschriebenen Sonaten mittlerweile als nicht mehr repräsentativ und wählte ganz bewusst die Opuszahl 1. Die Autographen sind erhalten. Nähere Kommentare des Komponisten zu diesen Stücken fehlen, doch findet sich in einem Brief an den Vater vom 20. Juli 1778 ein Hinweis auf die Schwierigkeiten, ein entsprechendes Honorar für die Drucklegung zu erhalten: „... bis dato hat mir noch keiner das geben wollen, was ich davor verlangte – ich werde doch endlich nachgeben müssen, und sie um 15 louisd’or hergeben...“.

Schon der Beginn der zweisätzigen **G-Dur-Sonate KV 301** macht klar, wie sehr sich nun die Violinstimme zu einem echten Partner des Klaviers entwickelt – mit Energie, Farbenpracht und fröhlicher Spiellaune. Immerhin darf die Geige das markante Hauptthema des ersten Satzes, Allegro con spirito, vorstellen. Häufige, überraschende, kleine harmonische Veränderungen geben dem zweiten Satz, einem Menuett-ähnlichen Allegro, seinen betont spielerischen Charakter. Dazu kontrastiert ein zärtlich und nachdenklich formulierter Mittelteil. Trotz der Emanzipation der Geige stand freilich weiterhin am Titelblatt der Erstausgabe: „Six Sonates / Pour le Clavecin Ou Forté Piano / Avec Accompagnement D’un Violon“

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Mozarts Schüler Johann Nepomuk Hummel hinterließ fünf Violinsonaten, die allesamt ebenfalls noch das Klavier an erster Stelle nennen, was bis hin zu Johannes Brahms die Regel bleiben sollte. Hummels op. 5 besteht aus drei Sonaten, von denen lediglich die dritte, die eigentlich der Viola gilt, eine gewisse Bekanntheit erreichte. Ab 1793 lebte der gebürtige Pressburger Hummel nach ausgedehnten Konzertreisen als jugendlicher Klaviervirtuose in Wien. Er vervollkommnete seine Ausbildung in Harmonielehre und Kontrapunkt bei den wohl besten Lehrern seiner Zeit, Antonio Salieri und Johann Georg Albrechtsberger. Dazu kam Orgelunterricht bei Joseph Haydn, dem er zeitweilig als Sekretär behilflich war und dem er sicher manch kompositorische Anregung verdankte. Haydn empfahl ihn schließlich 1804 als Nachfolger bei den Fürsten Esterházy in Eisenstadt. In diese Jahre fällt die Komposition des op. 5, welches 1798 erstmals in Druck ging – wie üblich einer hohen Dame, einer Prinzessin von Dänemark, gewidmet. Jedenfalls steht dies auf dem Nachdruck, erschienen um 1830 bei Artaria in Wien. Da war Hummel längst allseits geachteter Hofkapellmeister in der Stadt der klassischen Musen, Weimar.

In Wien hatte sich Hummel mit Ludwig van Beethoven angefreundet, den er später sogar finanziell unterstützte. Hummels Geschäftstüchtigkeit war geradezu sprichwörtlich. Manche Zeitgenossen schalten ihn geizig, andere hoben sein großes Herz für minder



Mozarts Hammerklavier, erbaut von
Anton Gabriel Walter, um 1782.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Wohnhaus

bemittelte Kollegen hervor. Die von gegenseitiger Hochachtung getragene Freundschaft mit Beethoven hatte kaum Einfluss auf Hummels Musik – außer vielleicht den, dass er keine einzige Symphonie schrieb, aber allerlei gefällige Orchesterstücke, frühromantische Opern, viele Messen in qualitätsvoller Haydn-

Nachfolge, brillante, der eigenen Virtuosität dienende Klavierkonzerte und im besten Sinne unterhaltsame Kammermusik. Solch ein vergnügliches Stück ist auch die **Violinsonate F-Dur op. 5/2**. Sie atmet im Prinzip noch ganz den Geist Haydns und Mozarts. Doch manch unerwartete Formulierung weist deutlich ins 19. Jahrhundert. Auf ein hübsches, Haydnsches Allegro con spirito folgt ein um Ausdruck bemühtes Andantino, dessen Bezeichnung „*con espressione*“ mehr an Beethoven denken lässt als die Musik an sich. Das abschließende, effektvolle Rondo alla Polacca wirkt in seiner slawischen Rhythmik wie ein klassisch getönter Blick in eine neue Zeit.

Gottfried Franz Kasperek

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In June 1763 the Mozart family set off on its first European grand tour. Leopold's aim was to establish his son's reputation as a prodigy (he saw Wolfgang as “the miracle which God allowed to be born in Salzburg”) by displaying his skills as a keyboard player, violinist, improviser, and composer. Beyond the tour's potential for financial rewards, it would help launch Wolfgang's musical career on an auspicious footing. It also provided an unparalleled cosmopolitan educational experience for the young composer, who was able to hear first-hand the performance and compositional practices of the day in most of Europe's major cultural centres.

Early in the tour, on New Year's Day 1764, 12-year old Nannerl (whom Leopold described as “one of the most skilful pianists in Europe”) and 8-year old Wolfgang played for French King Louis XV. The **Sonata for Keyboard and Violin in G major, K. 9**, was completed the same month and published at Leopold's expense in Paris by the leading engraver Marie-Charlotte Vendôme, as part of a set of four sonatas for piano and violin. The set represents Wolfgang's first duets and his first works to be published. The nature of the father's contribution to the son's composition is unknown. The original title of these works, *Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon* (harpsichord sonatas which can be played with violin accompaniment), makes clear the violin's generally subservient role. In performances,

Wolfgang played the keyboard part, while Leopold played the violin accompaniment, as shown in the famous watercolour by Carmon-telle. (The image was made when the Mozart family arrived in Paris in 1763 and Leopold sold engraved copies of it while on tour.)

In the first movement of the Sonata in G major (K. 9), Charles Rosen identifies Mozart's use of “a recapitulation that opens with the main theme now for the first time in the tonic minor” as being a device of Neapolitan origin. Rosen is not fond of the immediate restatement of the theme in the major, and holds Leopold responsible for failing to edit it out (other scholars even suggest that Leopold *added* it). Nevertheless, the turn to the minor itself remains charming. The first theme of the last movement foreshadows Mozart's Piano Sonata in A major, K. 331.

Like the Sonata K. 9, the **Sonata in A major, K. 12**, was composed in 1764, a little later on the tour, when the Mozart family was again in London. Published by Leopold too, it features the violin in a slightly more leading and active role than in the Sonata K. 9.

Mozart composed the **Sonata in G major, K. 27**, while in The Hague in February 1766, when the family was on its return trip to Salzburg. The first movement Andante is notable for its striking use of 4-against-3 poly-rhythms.

The **Sonata in G major, K. 301**, dates from Mannheim, early in 1778. In this work of the

by-now-adult composer, the violin plays a fully leading role. The more varied melodies and flexible form evoke a variety of different characters reminiscent of Mozart's operas. The second movement's central section in the minor is particularly evocative.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

1778 also happens to be the birth year of Johann Nepomuk Hummel. Like Mozart, Hummel was the son of a professional musician, he was a child prodigy, and he was proficient on both violin and piano. When Hummel was 8, he moved in with Mozart in order to study with him. He also took part in the family's daily life and observed Mozart's professional activities. Soon, though, Mozart recommended that Hummel and his father embark on a European tour of their own. Hummel's tour started in 1788 to several German cities, before extending to Copenhagen, the Netherlands, Prague, and eventually to Scotland and England, where Hummel celebrated his greatest success. He returned to Vienna in 1793, where he continued to study, compose, and teach.

Hummel's set of three sonatas, op. 5, (the first two with violin accompaniment and the third for viola) was published by Artaria in Vienna around 1798 and dedicated to the Royal Princess of Denmark. Following conventional practice, the first movement of the **Sonata op. 5, no. 2 in F major** is in sonata form. Both the second movement, which adopts a somewhat sombre mood (*grand' espressione*) and the

third movement (*Rondo alla Polacca*) announce many elements of the piano figuration used by Chopin – a composer who was deeply influenced by Hummel – in his *Introduction and Polonaise brillante*, op. 3 (for cello and piano) of 1829.

This concert features instruments kept in the Mozart Museums, whose collections include Mozart's childhood violin, a smaller-sized instrument built around 1740 by Salzburg luthier Andreas Mayr, as well as the 'Salzburg' concert violin, an early 18th-century violin most likely built by the Klotz family of luthiers in the town of Mittenwald in the Bavarian Alps. Mozart is believed to have played this violin in concerts throughout the 1770s (he performed the solo part of his own violin concertos). In 1778 Mozart decided no longer to perform the violin publicly, although he continued to do so privately. When Mozart left Salzburg in 1781, it is believed that he left behind his Klotz violin with his sister. Nevertheless, he bought a new one in Vienna. This third violin, also held in the collection, was built in Treviso, Italy in 1764 by luthier Pietro Antonio Dalla Costa. In this concert, the keyboard parts will be performed on Mozart's own piano-forte. Built by Anton Walter around 1782 and acquired by Mozart by 1785, this piano's longer keys are covered with ebony and the shorter ones are plated with bone. The Walter piano, along with other keyboard instruments, is regularly on view in the room where this concert takes place.

Francis Kayali

MI 01.02

19.30 Großes Festspielhaus #20

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT YANNICK NÉZET-SÉGUIN ROLANDO VILLAZÓN TENOR

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

Arie (Rondo) für Tenor und Orchester

„Per pietà, non ricercate“ KV 420

(Datiert: Wien, 21. Juni 1783)

Rezitativ und Arie für Tenor und Orchester

„Misero! O sogno“ – „Aura, che intorno spiri“ KV 431

(Komponiert: vermutlich Wien, Dezember 1783)

Rezitativ und Arie für Tenor und Orchester

„Or che il dover“ – „Tali e cotanti sono“ KV 36

(Komponiert: Salzburg, Dezember 1766)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Arie für Tenor und Orchester
„Va, dal furor portata“ KV 21
(Datiert: London 1765)

Mitwirkend: Olha Galytska, Cembalo-Continuo

Pause

Symphonie g-Moll KV 550
Zweite Fassung mit Klarinetten
(Komponiert: Wien, um 1788–1791)

Molto Allegro
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegro assai

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt

SCHAEFFLER

für die großzügige Unterstützung dieses Konzertes

ORF-Sendung: Sonntag, 26. Februar 2017, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.35 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Im Sommer 1788 schrieb Mozart in rascher Folge drei Symphonien, die seine letzten und wichtigsten Beiträge zu dieser Gattung bleiben sollten: in Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551. Im Widerspruch zur früheren, romantischen Annahme, die Trias sei ohne Auftrag und nur aus innerem Antrieb entstanden sowie auch zu Mozarts Lebzeiten nicht aufgeführt worden, gibt es mittlerweile die begründete Vermutung, dass in Dresden 1789, in Frankfurt 1790 sowie vor allem bei zwei Benefizkonzerten der Tonkünstler-Societät im April 1791 in Wien eines oder mehrere der drei Stücke gespielt wurde(n): Immerhin hat der Komponist bei einer Umarbeitung der Symphonie g-Moll KV 550 Klarinettenstimmen hinzugefügt – und an den genannten Wiener Konzerten, bei denen definitiv „*Eine große Sinfonie von der Erfindung des Hrn. Mozart*“ auf dem Programm stand, wirkten die mit ihm befreundeten Klarinettenisten Johann und Anton Stadler mit. Darüberhinaus wurde der Beweis erbracht, dass die g-Moll-Symphonie in Mozarts Anwesenheit bei Baron van Swieten – wenn auch mangelhaft – aufgeführt wurde (s. Milada Jonášová, „Eine Aufführung der g-moll-Sinfonie KV 550 bei Baron van Swieten im Beisein Mozarts“, in: *Mozart Studien* 20 [2011], S. 253–268).

Eine äußere Anregung dürften Joseph Haydns sogenannte *Pariser Symphonien* Hob. I:82–84 in den gleichen Tonarten geboten haben, die im Jahr davor in Wien als Dreiergruppe im Druck erschienen waren. Betrachtet

man Mozarts letzte drei Symphonien zusammen, wirken sie 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 Gattung 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 genanntem Werk korrespondiert. Die Tonart suggeriert eine Nähe zur *Zauberflöte*, zumal Es-Dur „in das *Feyerliche der Priesterschaft*“ ginge, wie Johann Jakob Wilhelm Heinse 1795 schrieb. 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 Freimaurerrituals hervorgerufen. Sicher ist, dass das Pathos dieser Klänge nach einigen bangen Überleitungstakten in eine Allegro-Welt voll Wärme und Zuversicht führt, in ein „*Reich echter Brüderlichkeit und Menschlichkeit*“ (Attila Csampai). Der von Mozart so geliebte und seinem Vorbild Johann Christian Bach abgelassene Typus des „*singenden Allegro*“ wird hier geradezu exemplarisch vorgeführt: Im sanften 3/4-Takt entfaltet sich eine ausge dehnte, blühende Melodie als Hauptthema, erst in den Violinen, dann in Violoncelli und Kontrabässen, jeweils zärtlich umrankt von Bläserimitationen und den übrigen Streichern – in einer fast pastoral zu nennenden Ruhe, die erst mit dem folgenden Orchestertutti im

kräftigen *forte* den Energiestoß ins Festliche erlangt. Die aus der Einleitung bekannten, ab- und aufsteigenden Läufe kehren in Überleitung und dem charmant 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 sehnsüchtigen Flehens bestimmte, vermeintlich ganz friedvolle Andante con moto herein – als düsterer Kontrastteil in f-Moll. Das Menuetto greift sodann in den insistierenden Vierteln der Bläser den Gestus des Hämmerns oder Klopfens wieder auf, der aus dem Stirnsatz noch rememberlich ist, während im Trio lyrische Klarinettenöne dominieren. Esprit und Elan des überschäumenden Finales verweisen dann wieder auf das naheliegende Vorbild Haydns: 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.

Was einzelne Opernarien und -szenen anlangt, hat es Mozart auf etwa 50 Werke gebracht: Viele davon sind als Alternativen zu vorhandenen Nummern einer Oper entstanden, die der Sängerin oder dem Sänger un bequem lagen und deshalb im Hinblick auf spezielle Aufführungen ausgetauscht wurden, und der Großteil davon für Sopran, den Mozart

als das „Leitbild der menschlichen Stimme“ ansah, hervorragend dafür geeignet, sowohl Ausdruckskraft als auch „geläufige Gurgel“ zu beweisen. Ungeachtet der Stimm lage freilich hatte er immer auch die speziellen Fähigkeiten der jeweiligen Interpreten vor Ohren, für die das Werk gedacht war, und bedachte auch die Tenöre mit schönen Aufgaben, „denn ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid“.

Für eine Aufführung von Pasquale Anfossis Oper *Il curioso indiscreto* 1783 am alten Wiener Burgtheater waren Mozarts musikalische Schneiderkünste gleich mehrfach gefragt: Für seine Schwägerin Aloisia Lange in der Rolle der Clorinda schrieb er zwei Einlagearien (KV 418 und 419), die auch tatsächlich erklangen; das groß angelegte **Rondo „Per pietà, non ricercate“ KV 420** für Tenor Valentin Adamberger, den ersten Belmonte, in der Partie des Contino Ripaverde, blieb jedoch fort – anscheinend aufgrund einer Intrige, für die Mozart selbst Salieri verantwortlich machte. Gleichfalls für Adamberger entstanden **Rezitativ und Arie „Misero! O sogno“** – „*Aura, che intorno spiri*“ KV 431, zur Aufführung in Konzerten der Tonkünstler-Societät im Dezember 1783. Es handelt sich dabei um den Typus der sogenannten ‚Ombra-Szene‘ aus der Sphäre der Opera seria, die auch regelgerecht in Es-Dur komponiert ist: Dabei findet sich der Held allein an einem unterirdischen Schauplatz wieder, wo er auf die Schatten Verstorbener trifft – oder, wie hier, in einem Kerker sein Schicksal beklagt.



Mozart. Symphonie g-Moll KV 550. Autographe Partitur. Beginn des Menuettos.
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Eine Huldigung an den Fürsterzbischof Schrattenbach stellt dagegen „*Or che il dover*“ – „*Tali e cotanti sono*“ KV 36 dar, aufgeführt 1766 zur Jahresfeier seiner Konsekration – „welche *Musique* darüber der junge Mozart Wolfgang, Sohn des hiesigen vice Capelmeisters und bewundrungswürdiger Knab von 10 Jahr [...] zu jedermans Bewunderung componirt hat“, wie es dazu in den Salzburger Hofdiarien heißt. „*Va, dal furor portata*“ KV 21 schließlich ist eine von „15 Italiänische(n) Arien, theils in London, theils im Haag, Componiert“, wie Leopold Mozart ver-

merkte – und mit dem Entstehungsjahr 1765 die älteste erhaltene Vokalkomposition seines Sohnes.

Zurück zu Mozarts symphonischer Trias. Deren Mittelstück, die „große“ **g-Moll-Symphonie KV 550**, beginnt unscheinbar mit einer leisen Begleitfigur. Die geteilten Bratschen schaffen einen Hintergrund voll Unrast und gedämpfter Erregung, vor den sogleich das immer wieder sehnsüchtig ansteigende und resigniert niedersinkende Hauptthema in den Violinen tritt: schwermütige Symbolik im

Stile einer *Aria agitata*, die sich auch im Seitenthema fortsetzt. Die Durchführung dreht das Hauptthema durch die harmonische Mangel, jagt es durch den Quintenzirkel, lässt es mit erregten Achtelfiguren zwischen Bass und Diskant wechseln, bevor nach kurzer Beruhigung das Geschehen in einem schreienden letzten Tutti-Ausbruch kulminiert. Konsequenterweise erscheint in der Reprise auch das zuvor tröstliche Seitenthema in g-Moll: Am leidenschaftlich-düsteren Ausgang lässt die energische Coda keine Zweifel.

Das umfangreiche Andante, mit seinem 6/8-Takt im Charakter zwischen wiegendem Siciliano und dem ruhigen Schreiten von Tonrepetitionen, beleuchtet einige zentrale Ausdrucksgesten des ersten Satzes in freundlicherem, kantablerem Licht – doch werden auch hier dunkle Wolken, ja sogar Gewitter und Blitze hörbar. Das Menuetto ist das schroffste, widerborstigste, untänzerischste aus Mozarts Feder und vereint eigensinnige kontrapunktische Kunststücke mit expressiven Dissonanzen und erneut herber Chromatik, während das Trio mit seinen reizvollen Bläserklängen, darunter ein idyllisches Hornduett, eine Gegenwelt in lichtem G-Dur entwirft.

Ein gewisser tänzerischer Charakter lässt sich dagegen am Finale wahrnehmen – auch wenn es Furien sind, die ihn ausführen. Wieder ist es eines der für Mozart so typischen bipolaren Themen, in zwei und zwei Takten jeweils aus einer aufsteigenden Dreiklangszergliederung in Viertelnoten im *piano* der Streicher und einer erregten *forte*-Antwort in Achteln und energischen Akkorden des ganzen Or-

chesters bestehend. In einer langen Überleitung werden diese beiden Elemente erstmals gegeneinander ausgespielt, bevor das sehnüchsig anmutende Seitenthema zunächst in den Violinen, dann in den Holzbläsern erklingt. Am Beginn der Durchführung aber geschieht Unerhörtes: Das im *unisono* wiederholte Hauptthema zerfleddert, wird durch Generalpausen und verminderte Intervalle so verzerrt und zerrissen, dass sich in diesem Stocken beinahe eine Zwölftonreihe ergibt, jedenfalls die Tonalität auf verstörende Weise in Frage gestellt erscheint – ein expressiver Abgrund, in dem auch die folgenden komplexen kontrapunktischen Entwicklungen rund um den Quintenzirkel nur mehr schlecht als recht Halt geben können. In der Reprise hat längst auch das Seitenthema alle Hoffnung verloren: Das Werk endet in unerbittlicher Herbheit.

Walter Weidringer

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's final three symphonies, No. 39 in E flat, K. 543, No. 40 in G minor, K. 550, and No. 41 in C, K. 551 ('Jupiter') were composed in just six weeks in the summer of 1788 shortly after a move to Alsergrund, a suburb northwest of Vienna. He entered them into his Thematic Catalogue on 26 June, 25 July and 10 August respectively. As Mozart explained to his benefactor and fellow mason Michael Puchberg: "I have little to do in town and, as I am not exposed to so many visitors, I shall have more time for work. If I have to go to town on business, which will certainly not be very often, any fiacre will take me there for ten kreuzer." One day after completing the **Symphony in E flat, K. 543**, Mozart demonstrated to Puchberg the benefits of his new dwelling: "During the ten days since I came to live here I have done more work than in two months in my former quarters." While it is now known that K. 550 was performed at Baron van Swieten's residence, firm evidence of other performances of the symphonies during Mozart's lifetime has not yet come to light, although they are very likely to have taken place. Mozart may have composed them for a planned series of subscription concerts in late 1788, or in connection with a projected (but ultimately unrealized) trip to England.

In its combination of grandeur, intimacy and virtuosic brilliance K. 543 takes up where Mozart's previous symphony, K. 504 in D ('Prague'), leaves off. The commanding slow introduction to the first movement rivals that

of the 'Prague' in expressive and affective scope, featuring forceful chords, visceral tutti, sweeping and magisterial scales, and harmonious winds. The Andante con moto slow movement is temporarily derailed by a remarkable passage in the recapitulation that begins in B minor and then progressively drags the music back to the tonic, A flat. With serene music before and after, this passage is expressively isolated, distinct from the rest of the movement but thematically integrated into it as well. Following a sprightly minuet and trio, the finale is a study in forward propulsion, dominated from beginning to end by the near omnipresent main theme.

The **Symphony in G minor, K. 550**, shares a number of its predecessor's stylistic qualities, but is terser and grittier as well. Daring harmonic twists and turns at the beginning of the development sections of the first movement and finale, for example, rival the aforementioned passage in the Andante of K. 543: the dive from B flat to F sharp minor in the first movement and the succession of diminished chords outlined in octaves in the finale are representative of the "bizarre tonal sequences" and "striking modulations" associated with Mozart's music by the late eighteenth-century critic Johann Karl Friedrich Triest among others. The Andante is as richly expressive and the finale as darkly intense as any corresponding symphonic movements that Mozart wrote: surging forward as relentlessly as its counterpart in K. 543, the finale remains in the minor mode until the end in contrast to the finales



Mozart. Rezitativ und Arie für Tenor und Orchester „Or che il dover“ – „Tali e cotanti sono“ KV 36.
Beginn des Autographs.
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

of other celebrated Viennese minor-key instrumental works such as the String Quartet in D minor, K. 421, and the Piano Concerto in D minor, K. 466.

Mozart wrote concert arias and arias to be inserted into operas by other composers throughout his life. ‘*Va, dal furor portata*’, K. 21 (1765), was one of the earliest and can probably be attributed to the success of Metastasio’s *Ezio* in London while the Mozart family were in residence during their Grand Tour of

northern Europe. The intended recipient was Ercole Ciprandi, who had sung Massimo in *Ezio*. Ciprandi, partly upstaged by the famous castrato Giovanni Manzuoli in London, was nonetheless highly regarded: he was “possessed of much taste and feeling” according to Charles Burney, and for Elizabeth Harris possessed an “excellent tenor voice.” While the aria by Mozart has been criticized in the secondary literature for its insensitive text setting and conventionality, it offers an insight into the nine-year-old Mozart’s burgeoning

compositional talent and instinct for musical and dramatic effect, including in its integration of wind writing and vocal virtuosity. ‘*Or che il dover*’ – ‘*Tali e cotanti sono*’, K. 36 (1766), written soon after the return to Salzburg and in honour of Archbishop Sigismund von Schrattenbach, contains less brilliant virtuosity than ‘*Va, dal furor portata*’, but again demonstrates self-assured handling by such a tender-aged musician of combined vocal and orchestral material.

The arias ‘*Per pietà, non ricercate*’, K. 420 (1783) and ‘*Misero! O sogno*’ – ‘*Aura, che intorno spiri*’, K. 431 (1783), were composed for the distinguished tenor Johann Valentin Adamberger, the first Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail* (1782) and Monsieur Vogelsang in *Der Schauspieldirektor* (1786) and a good of friend of Mozart’s in the 1780s. Adamberger was said to have had a refined voice and good portamento (that is, joining pitches without unpleasant slurs and without moving through small intervals); the dramatist Tobias Gebler also identified “great artistry with a marvellous voice.” ‘*Per pietà*’ was written for insertion into Pasquale Anfossi’s opera *Il curioso indiscreto* alongside the arias ‘*Vorrei spiegarvi, oh Dio*’ K. 418 and ‘*No, che non sei capace*’, K. 419, for Aloisia Lange, but appears to have fallen victim to operatic shenanigans: with rumours circulating about Mozart’s attempts to improve Anfossi’s opera, Mozart claimed Salieri tricked Adamberger into not performing the aria. As the irritated Mozart explained: “[Adamberger] did not please at all

[in the performance], as was the only possible outcome! Now he is sorry, but too late. Because if he asked me today to give him the rondo, I wouldn’t hand it over.” ‘*Misero!*’, probably written towards the end of 1783, features a text adapted from Caterino Mazzolà’s libretto *L’isola capricciosa*. Both ‘*Per pietà*’ and ‘*Misero!*’ respond to Adamberger’s voice and vocal predilections: he is given long held notes (a known speciality) and moments to perform freely at pauses, and he is frequently accompanied by a full cohort of wind instruments colouring his warm voice.

Simon P. Keefe

„PER PIETÀ, NON RICERCATE“ KV 420

Einlagearie in die Oper *Il curioso indiscreto* (II,4) von Pasquale Anfossi (1727–1797)

Textdichter unbekannt

Il Conte

Per pietà non ricercate || La cagion del mio
tormento, || Sì crudele in me lo sento, || Che
neppur lo so spiegar.

Vo’ pensando... ma poi come? || Per uscir...
ma che mi giova || Di far questa o quella
prova, || Se non trovo in che sperar!

Ah, tra l’ire e tra gli sdegni || Della mia
funesta sorte, || Chiamo solo, oh Dio, la
morte || Che mi venga a consolar.

Il Conte

*Um Himmels willen forscht nicht || nach
der Ursache meiner Qual. || Ich fühle sie so
grausam in mir wüten, || dass auch ich sie
nicht erklären kann.*

*Ich gehe mit Gedanken um... Doch wie
denn? || Um einen Ausweg zu finden... Doch
was hilft’s mir, || diesen oder jenen Versuch
zu machen, || wenn ich nichts finde, worauf
ich hoffen könnte.*

*Ach, zwischen Zorn und Unmut || über
mein finsternes Schicksal || rufe ich, mein
Gott, nur den Tod herbei, || der kommen
möge, mich zu trösten.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

REZITATIV UND ARIE „MISERO! O SOGNO“ – „AURA, CHE INTORNO SPIRI“ KV 431

Text vermutlich von Caterino Mazzolà (1745–1806) für *L’isola capricciosa* (II,15)

Recitativo

Misero! O sogno, || O son desto? Chiuso è il
varco all’uscita. || Io dunque, oh stelle! ||
Solo in questo rinchiuso || Abitato dall’
ombre, || Luogo tacito, e mesto, || Ove non
s’ode || Nell’orror della notte || Che de’
notturni augelli || La lamentabil voce, || I
giorni miei || Dovrò qui terminar? || Aprite,
indegne, || Questa porta infernale, || Spietate,
aprite, aprite. || Alcun non m’ode, e solo, ||
Ne’ cavi sassi ascoso, || Risponde a’ mesti
accenti eco pietoso. || E dovrò qui morir? ||
Ah! negli estremi amari sospiri almen ||
Potessi, oh Dio! || Dar al caro mio ben
l’ultimo addio!

Aria

Aura, che intorno spiri, || Sull’ali a lei che
adoro, || Deh, porta i miei sospiri, || Dì che
per essa moro, || Che più non mi vedrà.

Resitativo

*Ich Armer! Träum’ ich || oder wach’ ich?
Versperrt ist der Weg zum Ausgang. || Muss
ich also hier, o ihr Sterne, || allein in dieser
abgeschiedenen, || von Schatten bewohnten
Gegend, || an diesem schweigenden und
traurigen Ort, || wo im Schrecken der
Nacht || nichts vernehmbar ist, || als die
klagende Stimme || nach Nachtvögeln, ||
meine Tage beschließen? || Öffnet, ihr Ruch-
losen, || dieses Tor zur Unterwelt, || öffnet
es, ihr Erbarmungslosen, öffnet es. || Nie-
mand hört mich, || und verborgen in den
Felsenhöhlen || antwortet meinen traurigen
Lauten nur ein mitleidiges Echo. || Muss ich
denn hier sterben? || Könnte ich doch, o
mein Gott, || wenigstens mit diesen äußerst
bitteren Seufzern || meiner teuren Geliebten
das letzte Lebewohl sagen!*

Arie

*Lufthauch, der du mich umwehst, || trag’
meine Seufzer || auf deinen Schwingen zu
ihr, die ich an bete. || Sag ihr, dass ich für
sie den Tod leide, || dass sie mich nie wie-
der sieht.*

Ho mille larve intorno, || Di varie voci il suono; || Che orribile soggiorno, || Che nuova crudeltà. || Che barbara sorte, || Che stato dolente, || Mi lagno, sospiro, || Nessuno mi sente, || Nel grave periglio || Nessuno non miro, || Non spero consiglio, || Non trovo pietà.

Ich bin von tausend Gespenstern umgeben || und ich höre den Klang verschiedener Stimmen. || welch' schauerlicher Aufenthalt, || welch' neue Qual! || welch' grausames Los, || welch' traurige Lage! || Ich klage, ich seufze, || doch niemand hört mich. || In der tiefsten Not || erschau ich niemand. || Es ist keine Hoffnung auf Trost. || Ich finde kein Mitleid.

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

REZITATIV UND ARIE „OR CHE IL DOVER“ – „TALI E COTANTI SONO“ KV 36

Textdichter unbekannt

Recitativo

Or che il dover m'astringe, || In scelte e corte rime || Grato mostrarmi a qual onor sublime, || Di cui ci ricolmaste, o prence eccelso, || Ne' miei pensieri immerso || Ricercò un buon concetto. || Rumino colla mente, Penso, ripenso, e poi non trovo niente. || Febo e le Muse in mio soccorso imploro; || Compariscono tutte a me dinanzi, || Confuse in volto e colle cetre infrante. || D'un simile scompiglio || Le chiedo la ragion, tacer le miro, || E dopo mille al più sospir' cocenti || Una così rispose: || Riverendo pastor, t'accheta, e in simil giorno || Non obbligarci

Resitativ

Jetzt, da mich die Pflicht zwingt, || in gewählten und kurzen Versen || mich der hohen Ehre dankbar zu erzeigen, || mit der Ihr uns überhäuft habt, erhabener Fürst, || suche ich in Gedanken vertieft || nach einem guten Einfall. || Ich grübele, || überlege, überdenke von neuem, und schließlich finde ich nichts. || Phöbus und die Musen erflehe ich mir zur Hilfe; || sie erscheinen alle vor mir || mit beschämlichen Mienen und mit zerbrochenen Leiern. || Ich frage nach dem Grund || solcher Verwirrung und sehe, dass sie schweigen. || Und nach tau-

a dire il nostro scorno; || Sulle rive della Salza || Ogni nostro potere, || Ogni saper fu crine || Da quella luce onde il suo prence e cinto.

Aria

Tali e cotanti sono || Di Sigismondo i merti, || Che i nostri ingegni incerti, || Non sanno qual riverendo cor.

Se la pietà si canta, || La giustizia non cede, || Ch'ogni virtù riverendo siede || In trono nel suo cor.

send oder mehr heißen Seufzern || entgegenete eine von ihnen: || Hochgeehrter Hirte, beruhige dich und zwinge uns nicht, || an solchem Tag unsere Schande zu gestehen; || an den Ufern der Salzach || wurde unsere ganze Macht, || unser ganzes Wissen zu Asche || vor jenem Licht, von dem dein Fürst umgeben ist.

Arie

So beschaffen und so zahlreich sind || die Verdienste von Sigismund, || dass unsere schwachen Geister || nichts von dem hochverehrten Herz wissen.

Wenn man die Mildtätigkeit besingt, || dann gibt die Gerechtigkeit nicht nach, || denn jede Tugend, Hochgeehrter, sitzt || auf dem Thron in deinem Herzen.

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

„VA, DAL FUROR PORTATA“ KV 21

Text von Pietro Metastasio (1698–1782) für Ezio (II,4)

Va! dal furor portata, || Palesa il tradimento;
|| Ma ti sovvenga, ingrata, || Il traditor qual'è.

Scopri la frode ordita; || Ma pensa in quel
momento || Ch'io ti donai la vita, || Che tu la
togli a me.

*Geh! lass dich von deiner Wut hinreißen ||
und bringe den Verrat ans Licht; || doch be-
denke, Undankbare, || wer der Verräter ist!*

*Decke die eingefädelten Ränke auf; || doch
bedenke in diesem Augenblick, || dass ich
dir das Leben gab, || und dass du mir das
Leben nimmst.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

DO 02.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #21

CAMERATA SALZBURG LEITUNG FRANÇOIS LELEUX OBOE ANTOINE TAMESTIT VIOLA

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie g-Moll KV 183

(Datiert: Salzburg, 5. Oktober 1773)

Allegro con brio

Andante

Menuetto – Trio

Allegro

JOHANN NEPOMUK HUMMEL 1778–1837

Potpourri (Fantasie) g-Moll für Viola und Orchester op. 94

(Komponiert 1820)

Grave – Andante – Allegro con brio – Allegro assai – Andantino – Allegro non troppo

Pause

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Introduktion, Thema und Variationen für Oboe und Orchester op. 102

(Komponiert vermutlich 1824)

Adagio

Thema. Allegretto (mit vier Variationen) – Tempo di Valse, non troppo presto – Alternativo I – Alternativo II

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie D-Dur KV 297

„Pariser Symphonie“

(Komponiert: Paris, Ende Mai/Anfang Juni 1778)

Allegro assai

Andante (6/8-Takt)

Allegro

Ende um ca. 12.45 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Im ‚Symphonien-Jahr‘ 1773 schrieb Mozart in Salzburg nicht weniger als sieben Werke dieser Gattung. Zum Abschluss, datiert mit 5. Oktober, entstand seine erste gesicherte Symphonie in einer Molltonart, die so genannte „kleine“ **g-Moll-Symphonie KV 183**. Als „klein“ wird das Stück im Gegensatz zur „großen“ g-Moll-Symphonie KV 550 von 1788 bezeichnet, aber ein kleines Werk ist es ganz und gar nicht, weder der Länge noch dem Inhalt nach. Im Gegenteil, es ist ein erstaunliches, frühes Meisterwerk, entstanden in der Epoche des „Sturm und Drang“, der himmelstürmenden literarischen Bewegung um Herder und Goethe. Phantasie und Gemüt sollten einen größeren Stellenwert in der Kunst haben als kühle Rationalität. Mozart, gerade 17 Jahre alt, preschte mit diesem Werk bis in die Romantik vor. Ob hinter dieser Explosion Klang gewordener Gefühle eine unglückliche Liebe steckt, wie mitunter vermutet wurde, muss Spekulation bleiben. Tatsache ist, dass Mozart am Puls seiner Zeit komponierte, mit dem Wissen um Carl Philipp Emanuel Bachs und Joseph Haydns Errungenschaften und mit sicherem Gespür für jene emotionale Revolution, die im Gefolge der Aufklärung ab 1750 die Künste in Europa erfasst hatte. Die oftmalige Verwendung von Synkopen, überraschenden Dissonanzen und Unisono-Passagen sowie die zugespitzte Dynamik der Textur machen das Stück zu einer der wesentlichen Symphonien der frühen Klassik. Auch die Bläserbesetzung mit zwei Oboen, vier unterschiedlich

gestimmten Hörnern und einem im Andante und im Trio des Menuetts eigens notierten Fagott ist experimentell. Wie weit das Fagott in den restlichen Sätzen noch gemeinsam mit einem Cembalo als Continuo-Instrument verwendet wurde, bleibt ebenso im Dunkel der Geschichte wie das Datum der Uraufführung.

Der „Sturm und Drang“ ist die eine Seite dieser Symphonie, die mit einem leidenschaftlichen, dramatisch akzentuierten Allegro con brio beginnt. Die andere Seite ist die von Joseph Haydn übernommene, in viersätzig Form gegossene motivische Feinarbeit. Grandios, wie Mozart hier weit in die Zukunft blickt, wie er plötzlich und durchwegs im Gegensatz zu den vorangegangenen symphonischen Werken dem Ausdruck freien Lauf lässt – und doch immer im Rahmen der klassischen Form bleibt. Momente meditativer Besinnung wechseln mit ungestüm vorwärts drängenden Passagen ab. Wie ein Zwischenspiel mutet das sehnsuchtsvolle Andante an, ehe das Menuett alle höfische Geziertheit dieses Tanzes abstreift und in dunkle Gefühlsregionen führt, kontrastiert mit lyrischen Bläserklängen im Trio. Das stürmische Finale nimmt Rhythmen und Motive des Kopfsatzes wieder auf. In unerbittlichem Moll endet das Stück.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Johann Nepomuk Hummel war Mozarts Schüler in Wien und Haydns Nachfolger in Eisenstadt, später Hofkapellmeister in Stuttgart und ab 1819 bis zu seinem Tod in Weimar, der Stadt

der deutschen Klassik. Auch über Hummel gibt es manch biographische Legenden, so über seinen angeblichen Geiz. Demgegenüber steht die Erinnerung eines nahen Freundes, des Schauspielers Eduard Genast: „Hummel war nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch verehrungswürdig, denn viele unglückliche Familien wurden durch seine großmütige Hilfe dem Elend entrissen. Dabei durfte nie sein Name genannt werden [...]. Erst nach seinem Tode fand seine Gattin in einem geheimen Fache seines Schreibtisches die Dankbriefe Beethoven's, welchen Hummel bis zu dessen Tode unterstützt hatte. Wie es gerade Hummel begegnen konnte, für geizig zu gelten, wäre unbegreiflich, wenn man nicht die Oberflächlichkeit des Urteils der Menge jeden Tag neu bestätigt fände.“

Hummel galt in seiner Zeit als einer der führenden Komponisten und Pianisten, obwohl der Beethoven-Verehrer nie eine Symphonie geschrieben hat – dafür eine Fülle von Virtuosenkonzerten, nicht nur für das Klavier. Besonders populär ist sein Trompetenkonzert geblieben. Im September 1820 widmete er einem befreundeten Bratscher ein **Potpourri (Fantasie) g-Moll für Viola und Orchester op. 94**, das lange Zeit nur in verstümmelten Versionen zugänglich war. Das Stück ist eigentlich eine komponierte Improvisation und eine Verneigung vor dem großen Meister Mozart. Hummel liebte Zitate und kunstvolle Variationen darüber zu schreiben. So spielt im ersten Teil nach gemessener Grave-Einleitung die Bratsche die Arie des Don Ottavio aus *Don Giovanni*, „Il mio tesoro“. Das Thema wird

rhapsodisch umspielt. Nach abrupten Stimmungswechseln lässt der nächste ‚Mozart-Schläger‘ nicht lange auf sich warten: „Se vuol ballare“, die erste Arie des Titelhelden aus *Le nozze di Figaro*. Die aufmüpfige Melodie wird von den Hörnern vorgestellt und vielfältig kommentiert. Anschließend zeigt sich Hummel als eigenständiger Meister der Fuge, ehe er zu Rossini und der damals populären Arie „Di tanti palpiti“ aus *Tancredi* wechselt. Doch vor dem schwungvollen Finale lugt Mozart noch schelmisch um die Ecke, mit der „Verschwörungsmusik“ aus *Figaro*.

Introduktion, Thema und Variationen für Oboe und Orchester op. 102 ist eigentlich eine Bearbeitung des *Nocturnes* op. 99 für Klavier zu vier Händen. Wahrscheinlich dachte Hummel dabei an einen Musiker der Kapelle in Weimar, wo die Uraufführung wohl auch stattfand. Wie alle Musik Hummels ist auch diese vom Geist der Wiener Klassik erfüllt, in den sich hin und wieder Klänge früherer Romantik mischen. Das feine Stück beginnt mit einer elegischen Introduktion in f-Moll. Die Oboe führt mit dem dicht gearbeiteten Orchestersatz schwermütige Zwiesprache. Nach einer an Beethoven erinnernden Überleitung stellt die Oboe das unbeschwerte, vergnügte Thema in F-Dur vor, über welches Hummel mit größter Kunstfertigkeit phantasiert, in sechs Variationen. Deren dritte, Cantabile, ist vier schwärmerische Gesangsszene, gleichsam eine von einer Orchesterstretta gekrönte Romanze. In die vierte Variation sind weitere Verwandlungen des Motivs hineinkomponiert, was ein ab-



Johann Nepomuk Hummel. Porträt nach Möller, um 1814.
Düsseldorf, Goethemuseum

wechslungsreiches Stimmungsbild ergibt. Auf einen Moment der Besinnlichkeit folgt ein lebenswürdiger Walzer mit zwei alternativen Schlüssen, deren zweiter virtuoser ist und auch einfach nach dem ersten gespielt werden kann.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die „*Pariser Symphonie*“ in D-Dur KV 297 entstand in der Stadt, deren Namen sie trägt. Mozart erhielt im Frühsommer 1778 in Paris

den Auftrag, eine Symphonie für das Concert spirituel zu schreiben. „...ich bin auch sehr wohl damit zufrieden“, schrieb er am 12. Juni dem Vater, „ob es aber gefällt, das weiß ich nicht – und die Wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran. denn, wem wird sie nicht gefallen? – Den wenigen gescheiden Franzosen die da sind, stehe ich gut dafür daß sie gefällt; den dummen – da sehe ich kein großes Unglück wenn sie ihnen nicht gefällt – ich habe aber doch Hoffnung daß die Esel auch etwas darinn finden, daß ihnen gefallen kann [...]“. In der Metropole an der Seine gab es zur Freude aller Komponisten das damals weltweit am größten besetzte Orchester. Neben rund 40 Streichern konnte Mozart in Paris nicht nur die gewohnten zwei Flöten und Oboen, sondern auch je zwei Fagotte, Hörner und Trompeten sowie erstmals ein Klarinettenpaar einsetzen. Pauken waren ebenfalls erwünscht. Dafür war das Menuett in Paris aus der Mode gekommen, also blieb die Symphonie dreisätzig. Die Proben mit dem für damalige Verhältnisse riesigen Orchester machten Mozart allerdings Sorgen: „sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 mal nacheinander herunter gehudelt, und herunter gekrazet haben.“

Trotzdem wurde die Uraufführung am 18. Juni 1778, dem Fronleichnamstag, zum Erfolg. Wie frei es im Konzertsaal zugegangen ist, schilderte Mozart: „... mitten im Ersten Allegro, war eine Passage die ich wohl wusste daß sie gefallen müste, alle Zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes applaudissement – weil ich aber wusste, wie ich

sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an – da giengs nun *Da capo*.“ Es war also üblich, nicht nur nach den einzelnen Sätzen, sondern, wie heute in Jazzsessions, sogar mittendrin Beifall zu spenden. Der Mittelsatz, ein kunstvolles Andante im 6/8tel-Takt, von Mozart in seinen ersten Skizzen als Andantino bezeichnet, gefiel weniger. Dies änderte sich bei der zweiten Aufführung, für welche Mozart eine leichtere zweite Version im 3/4tel-Takt geschrieben hatte. Doch setzte sich später die Urfassung durch, obwohl der Komponist dies nicht so eindeutig sah: „*jedes in seiner art ist recht – denn es hat jedes einen andern Caractère – das lezte gefällt mir aber noch besser [...]*.“ Mittlerweile gibt es Vermutungen, die 6/8tel-Version könnte in Wahrheit die zweite sein. Ein direkter Hörvergleich lässt dies Papieranalysen zum Trotz als unwahrscheinlich erscheinen.

Den „Szenenapplaus“ provozierte wahrscheinlich gleich das erste, energische, im *forte* aufsteigende *Unisono* mit seinen effektvoll unterlegten Paukenwirbeln. Diese von Mozart „*coup d'archet*“ (Bogeneffekt) genannte Fanfare beherrscht den ganzen Kopfsatz, lässt aber Raum für viele instrumentale Farben, überraschende Tonartenwechsel und tänzerische Impulse. Im Andante überforderten wohl vier übereinander gelegte Motive, die gemeinsam das fließende Hauptthema bilden, das Publikum. Der wirbelnde Finalsatz, ein polyphones Wunderwerk von mitreißender Wirkung, sorgte für tolle Stimmung. Lassen wir Mozart selbst erzählen: „*weil ich hörte, daß*

hier alle lezte Allegro, wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an, – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer (wie ichs erwartete) beym Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins – ich gieng also gleich für freude nach der Sinfonie ins Palais Royale – nahm ein guts gefrorenes – bat den Rosenkranz den ich versprochen hatte – und gieng nach haus.“

Gottfried Franz Kasperek

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Of Mozart's seventy-or-so symphonies or symphonic works, all but six were composed before 1781, when he left his native Salzburg to become a freelance composer, performer and teacher in Vienna. His earliest symphonies had mostly been written on his childhood travels around Europe, but by far his most prolific period came in the first half of the 1770s, when he produced over 30. It was a time during which, as a teenage composer settling down to a prospective career as a court musician, he was evidently keen to impress his skills on his artistically well-informed employer, Prince-Archbishop Colloredo of Salzburg. When disillusionment with Colloredo and his own situation set in around the middle of the decade, his symphonic output promptly slowed.

The **Symphony in G minor, K. 183**, is one of only two mature symphonies that Mozart composed in a minor key. That the other, composed 14 years later, should be the famous K. 550, also in G minor, has led to K. 183 sometimes being called the '**Little G minor**', but a more meaningful comparison might be drawn with the works of the senior composers of Mozart's youth. In the summer of 1773 he and his father undertook a ten-week visit to Vienna, where they would have heard contemporary symphonies by composers such as Gassmann, Vanhal, Ordóñez and, of course, Haydn. Significantly, all were at that time contributing to a notable trend for minor-key symphonies using an urgently expressive musical language borrowed from

the more turbulent scenes of contemporary opera and melodrama. K. 183 is one of three symphonies Mozart composed soon after returning to Salzburg which are longer and clearly more serious in intent than any he had composed before (the others being K. 200 and K. 201), but it is the only one to adopt so wholeheartedly this fashionable minor-key manner, known as *Sturm und Drang* ('storm and stress'). His handling of it at this early stage undoubtedly smacks of imitation, but even so there is a certain grace about it which is typically Mozartian, and eventually the style would be assimilated into his own as brilliantly and effortlessly as were so many others.

It is in the first and last movements of K. 183 that the *Sturm und Drang* style is most in evidence. The opening Allegro con brio features wide-ranging melodic lines and stark unison passages tempered to touching effect by plaintive renditions of the initial theme on a single oboe, while the concluding Allegro, though less urgent in tone, maintains a restless mood throughout. The Andante offers a strong contrast in the form of gentle sighs and veiled melodic pleasantries exchanged between bassoons and muted violins. Gravity returns in the Menuetto, kicked off by a bold unison phrase, but the major-key Trio, scored for winds alone, transports us momentarily to the atmosphere of balmy Salzburg summer evenings, and the easy-going serenades which must have added so much to their pleasure. Mozart's fondness for wind instruments was something he would indulge many more times in his life.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Johann Nepomuk Hummel – protégé of Mozart, respected and prolific composer, and above all one of the great pianists of his day – composed about half a dozen works in the genre known without any great pretension as ‘pot-pourri’. Taking its name from the French for a jar of miscellaneous spices and fragrances, it generally took the form of a more or less loosely assembled collection of tunes from pre-existing sources, be they dances, popular songs or operatic airs.

Hummel’s extensive **Potpourri, op. 94**, for viola and orchestra was written in 1820 for his friend Antoine Schmiedl, a chamber musician to the King of Saxony, and makes skilful use of operatic themes by Mozart (*‘Il mio tesoro’* from *Don Giovanni* and *‘Se vuol ballare’* from *Le nozze di Figaro*) and Rossini (*‘Di tanti palpiti’* from *Tancredi*), as well as a handful of other unidentified tunes.

The **Introduction, Theme and Variations for oboe and orchestra, op. 102**, dates from a few years later, but is actually an arrangement of a piece composed for piano duet in 1822. Like the Potpourri, and indeed many concertante showcases of the period, it opens portentously in the minor and indulges in a little plaintive lyricism before lightening the mood for the main body of the piece.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In March 1778 Mozart arrived in Paris in the company of his mother, armed with an ambition to achieve the kind of public success he felt his talents deserved and that his current employment in Salzburg could never offer.

He did in fact compose some fine music during his time in Paris, including the **Symphony in D major, K. 297**, that he wrote for the famous Concert spirituel series, and which has come to bear the city’s name. The work was well received, at least at its first performance on 18 June 1778, when the audience applauded their favourite moments on the spot. “I was so happy”, wrote Mozart to his family, “that as soon as the symphony was over I went off to the Palais Royal where I had a fine ice.” The symphony is indeed one in which he took unusual care to meet French taste, casting it in three movements, showing off the grand sonorities and strong ensemble playing of the large Paris orchestras in the first, opening the finale with an artful and teasing *piano*, and even writing a completely new slow movement when the Concert spirituel’s director expressed a dislike of the first attempt. Both versions survive, and with scholars unable to decide which is the original and which the replacement, it is today left to conductors to make their own choice.

Lindsay Kemp

DO 02.02

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #22

HAGEN QUARTETT

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

Erdődy-Quartette I

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Quartett G-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 76/1 – Hob. III:75
(Komponiert 1797)

Allegro con spirito
Adagio sostenuto
Menuet. Presto – Trio
Finale. Allegro ma non troppo

Quartett d-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 76/2 – Hob. III:76
„Quintenquartett“
(Komponiert 1797)

Allegro
Andante o più tosto Allegretto
Menuetto – Trio
Finale. Vivace assai

Pause

JOSEPH HAYDN

Quartett C-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 76/3 – Hob. III:77
„Kaiserquartett“
(Komponiert 1797)

Allegro
Poco Adagio. Cantabile (mit vier Variationen)
Menuetto – Trio
Finale. Presto

Ende um ca. 16.40 Uhr

JOSEPH HAYDN „ERDÖDY-QUARTETTE“ OP. 76

Joseph Haydns letzter sechsteiliger Streichquartettzyklus entstand 1797 als Auftragswerk des Grafen Joseph Erdődy de Monyorókerék (1754–1824). Der Widmungsträger war ungarischer Hofkanzler mit Sitz in Wien, Pressburg und Freistadt an der Waag (heute Hlohovec/Slowakei). Neben Haydn dedizierten ihm auch Ignaz von Mosel und Bernhard Romberg einige Werke. Fast durchwegs handelt es sich dabei um Kammermusik für Streicher. Mit ziemlicher Sicherheit kann man davon ausgehen, dass sich Graf Erdődy ein privates Streichquartettensemble leistete, zumal einige Musiker als Angestellte des Grafen dokumentarisch belegt sind. Außerdem betätigte er sich als Mäzen in der „Gesellschaft der Associierten Cavaliere“, einer Initiative von Baron Gottfried van Swieten, für die Haydn die Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* schrieb.

Dem Grafen hatte Haydn seine Streichquartette für ein bis zwei Jahre exklusiv zu überlassen. Offenbar war diese Sperrfrist zur Mitte des Jahres 1799 verstrichen, so dass Haydn die Drucklegung initiieren konnte. Dabei bediente er parallel gleich zwei Verlage: Bei seiner zweiten Englandreise hatte er nämlich 1795 den Verlegern Longman & Broderip ein für fünf Jahre geltendes Vorzugsrecht vor allen anderen Interessenten eingeräumt. Darauf konnte sich der Rechtsnachfolger Longman & Clementi berufen. In Zeiten der Revolutionskriege war der englische Musika-



Joseph Haydn. Titelblatt der „Erdődy“-Streichquartette op. 76, Wien, Artaria (1799).
London, British Library – Berlin, akg-images

lienhandel vom kontinentalen Musikgeschäft jedoch weitgehend isoliert, und so ist das Anstoßen einer zeitgleichen Ausgabe beim Wiener Verlag Artaria sehr verständlich, zumal nur das Wiener Titelblatt die Widmung an den Grafen Erdődy enthält, der die Publikation ausdrücklich begrüßte. Beide Ausgaben erschienen in zwei Heften mit je drei Quartetten. Haydn bemühte sich sehr darum, seinen Verpflichtungen gegenüber den Engländern nachzukommen. Deshalb erschien das erste Heft in London fünf Wochen früher als in Wien im Juni 1799. Artaria setzte sich beim zweiten Heft, das er im Dezember 1799 ganze

fünf Monate vor Longman & Clementi vorlegte, offensichtlich über Haydns Wunsch hinweg.

In der Folge sollte die Serie zur beliebtesten innerhalb des Streichquartettkosmos von Haydn avancieren. Hoboken listet insgesamt 22 zeitnah entstandene vollständige oder Teilausgaben auf, was die höchste Zahl von Ausgaben unter allen Quartett-Opera Haydns darstellt. Die Begeisterung der Musikwelt spiegelt sich auch in den Aussagen der Zeitgenossen. Schon im Juni 1797 berichtet der schwedische Diplomat Fredrik Samuel Silverstolpe an seine Eltern aus Wien von einem Besuch bei Haydn: „Bei dieser Gelegenheit spielte er mir auf dem Clavier vor, Violinquartette, die ein Graf Erdödi [...] bestellt hat. [...] Diese sind mehr als meisterhaft und voll neuer Gedanken.“ In London hatte der Musikhistoriker Charles Burney die Gelegenheit, die Quartette zu hören. Brieflich gratulierte er Haydn im August 1799 voller Freude und lobte an ihnen Erfindungsreichtum, Esprit und neuartige Eindrücke („full of invention, fire and good taste, and new effects“). Insgesamt seien sie kaum einem überlegenen und routinierten Genie, sondern eher einem hoch kultivierten, aber noch völlig unverbrauchten Talenten zuzuschreiben. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* sah in ihnen einen neuen „Beweis von der unerschöpflichen und unversiegbaren Quelle der Laune und des Witzes ihres berühmten Verfassers, und ganz seiner werth. Recensent wüsste keines darunter als vorzüglich auszuheben, denn sie sind alle schön und originell.“ Ein besonderes Augenmerk richtete man aber doch

auf das dritte Quartett des Heftes, in C-Dur mit dem Variationssatz über Haydns Kaiserhymne. Auch Charles Burney zeigte sich davon besonders berührt. Die allgemeine Popularität dieses Liedes mag das ihre zu der außerordentlichen Beliebtheit des Opus 76 beigetragen haben.

Dabei zeigen sich die *Erdödy-Quartette* insgesamt alles andere als massenorientiert. Weder herrscht eine prägnante Themenbildung vor, noch zeichnen sie sich durch exponierte Virtuosität aus. Die symphonischen Züge der unmittelbar vorausgehenden *Apponyi-Quartette* aus dem Jahr 1793, die Haydn für den Londoner Konzertsaal bestimmte, integriert der Komponist in ein eher nach innen gewendetes Geschehen. Dieses beschreibt Ludwig Finscher als intellektuelle Auseinandersetzung des Komponisten mit der durch ihn entstandenen Tradition. Formal lassen sich diverse Rückgriffe auf frühere Lösungen feststellen, etwa die Anlage des ersten Satzes als Variationensatz im fünften und sechsten Quartett als Erinnerung an frühere Werke aus op. 9 und op. 17.

Gleichzeitig ist der Sechsteiler äußerst innovativ mit einer expliziten Steigerung des Komplexitätsgrades angelegt. Haydn stellt die ‚einfachere‘ Dreiergruppe an den Anfang, und schließt mit den komplexen Quartetten in D-Dur und Es-Dur. Bei der ersten Dreiergruppe verfolgt Haydn sehr konsequent das Prinzip der finalen Steigerung verbunden mit einer für ihn typischen Bewegung vom Dunklen ins Helle. So beginnen die Finalsätze in Moll, bevor sich das Dur überraschend Bahn



„Haydn-Quartett“. Gemälde von Julius Schmid (1854–1935).
Berlin, akg-images

bricht. Besonders ungewöhnlich ist der Einsatz des Finales mit der Mollvariante der Haupttonart in den beiden Dur-Werken. Insgesamt sprengt Haydn die Grenzen des etablierten harmonischen Systems – vor allem in dem Largo. Cantabile e mesto in Fis-Dur aus dem D-Dur-Quartett und der Fantasia in H-Dur im Es-Dur-Quartett. Überhaupt nehmen die langsamen Sätze mit ihrer weihevollen und zuweilen wehmütigen Tiefgründigkeit eine buchstäblich zentrale Stellung in der Satzfolge ein: Die Kopfsätze führen auf sie hin, während Menuett und Finalsatz für den spannenden Ausgleich sorgen.

Die Eröffnung der Serie markiert Haydn im **Streichquartett G-Dur Hob. III:75** mit einer kurzen Einleitung von drei Akkorden, bevor das Hauptthema im Violoncello solistisch einsetzt und sich in der Viola fortsetzt. Durchsichtige, kontrapunktische Passagen wechseln mit orchestralen Unisonostellen. Das Adagio sostenuto ist wohl Haydns Antwort auf das Andante aus Mozarts letztem Streichquartett KV 590. Eine weihevolle Chormelodie geht in einen Dialog von Violoncello und der ersten Violine über, die die Unterhaltung mit einer Kadenz in den höchsten Lagen abschließt. Das Modell wird dreimal wiederholt.

Das wilde Presto-Menuett stellt eher ein Scherzo im Sinne Beethovens dar. Kontrastiert wird es im Trio mit einer reizenden Serenade. Das stürmische Finale beginnt in g-Moll. Die Rückkehr zum Dur erfolgt unerwartet mit dem Repriseneinsatz. Das Thema erscheint dabei vollständig gezähmt. Beim Einsatz der Coda spielt Haydn mit den Hörerwartungen: Statt des erwarteten Schlussakkords folgt nach einer Generalpause eine Variante des Themas im *piano* mit rasantem *forte*-Abschluss. Haydn wiederholt diesen Abschnitt mit Beginn im *pianissimo*, bevor der Satz *fortissimo* endet.

Selten trifft der Fall ein, dass ein einziges Intervall Melodik und Struktur eines Satzes so bestimmt, wie die Quinte im Kopfsatz des **Streichquartetts d-Moll Hob. III: 76**. Das Thema besteht aus zwei aufeinander folgenden Quinten a – d – e – a. Es ist in allen Stimmen präsent und wird vielfach gewendet mit allem satztechnischen Raffinement. Ludwig Finscher spricht von einer „*Apotheose der thematischen Arbeit*“. Als Ausgleich zum kontrapunktischen Ernst des Allegro lässt Haydn das dreiteilige Andante o più tosto Allegretto mit variativen Zügen folgen, wobei sich der Mittelteil in harmonisch entlegene Sphären verirrt, bevor das Thema virtuos ausgeziert wiederkehrt. Das archaische Menuett legt Haydn als stampfenden Kanon im Einklang an, während er im Trio mit der Erweiterung des Tonraums bei auskomponiertem Crescendo spielt. Ein ausgelassener Ton gleichsam „*alla zingara*“ herrscht im Finale vor, das mit einer unerwarteten Wendung des Themas nach Dur endet.

Die Uraufführung des als „*Kaiserquartetts*“ bekannten Werkes in **C-Dur Hob. III:77** erfolgte am 28. September 1797 in Eisenstadt anlässlich des Besuches von Erzherzog Joseph von Österreich, Palatin von Ungarn, womit eigentlich die Exklusivrechte des Auftraggebers unterlaufen wurden. Wie eine barocke Ouvertüre wirkt das Allegro mit seinem punktierten Kontrapunkt. Orchestrale Momente stellen sich bei dichtem Streichertremolo in den Mittelstimmen ein. In der Durchführung fällt eine volkstänzerische Passage mit markantem Bordunkanon in den Unterstimmen auf. Beim zentralen Variationensatz Poco Adagio – Cantabile über Haydns Hymne „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“ wandert die streng beibehaltene Melodie in den einzelnen Variationen durch alle Stimmen. So spannt Haydn einen weiten Bogen zur harmonisch reichen letzten ‚Strophe‘. Verglichen mit dem Scherzo aus op. 76/1 und dem bizarren Kanon aus op. 76/2 wirkt das Menuetto weitaus konventioneller. Hingegen ist das Trio in a-Moll mit kurzer Aufhellung nach Dur beispielhaft für Haydns tonale Experimente mit Terzbeziehungen. Wildheit und Pathos wechseln ruhelos im c-Moll-Finale. Besonnenen Ausgleich schafft erst spät der Wechsel in die Durtonart.

Tobias Apelt

JOSEPH HAYDN, 'ERDÖDY-QUARTETS' OP. 76

When Haydn returned to Austria in 1795 after the second of his two triumphant visits to London, it was to a life of reduced responsibilities at the Esterházy court. The generous musical expenditure of Prince Nikolaus I, which had done so much to help Haydn develop as a composer, had ended with the accession of Prince Anton in 1790, and his successor Nikolaus II was even less interested in music – all that was required of Haydn now was an annual mass for the name day of the Prince's long-suffering wife. The great summer palace at Eszterháza was little used, and Haydn spent most of his time either at his own house in the Viennese suburbs or working at the Esterházy's ancestral castle in the quiet nearby town of Eisenstadt. Yet with his position of eminence as Europe's leading composer both secure and widely acknowledged, he showed no sign of moving toward artistic retirement or complacency; over the next eight years he produced not only the six name-day masses, but also his two great oratorios *The Creation* and *The Seasons*, and eight completed string quartets of the highest quality.

The first six of these quartets were composed to a commission from Count Joseph Erdődy, a music-loving aristocrat who employed his own string quartet at his residences in Pressburg (now Bratislava) and Freistadt an der Waag (now Hlohovec). The custom at the time was for the commissioner of a work to retain ownership of it for a year or so, after which time the composer was free

to publish; Erdődy's commission came in 1796, the quartets were probably completed by the autumn of 1797 and finally published in 1799, in Vienna and in London, as Haydn's op. 76.

While the music of op. 76 has the lightly-borne intellectual command of thematic concentration, contrapuntal resource and flexible phrase structure that we expect from Haydn, and while there is a sense of unwearying innovation as he explores the shafts of light opened up by a new complex of key relationships, they also offer the warm and amiable embrace of humanity that is the fruit of long experience and creative generosity. The English music historian Charles Burney certainly felt the specialness of these quartets: after hearing them in London he wrote to the composer that he “never received more pleasure from instrumental music: they are full of invention, fire and good taste, and new effects, and seem the production, not of a sublime genius who has written so much so well already, but one of highly-cultivated talents, who had expended none of his fire before.”

JOSEPH HAYDN

Three brusque chords begin the **Quartet in G major, op. 76/1, Hob: III:75**, the kind of opening that had characterised the ‘public’ manner of the op. 71 and 74 quartets, but the continuation is very different, with the cello introducing a jaunty theme taken up by the other instruments in quasi-fugal succession. The rest of the movement is a brilliant working of this

simple material into an impressive variety of contrapuntal and non-contrapuntal textures. The slow movement is straightforward in structure – four statements of a brooding, hymn-like theme separated by contrasted digressions which, while essentially tuneless, breathe an air of Schubertian sadness. The Menuetto that follows has a similar sense of modernity, for it is effectively a fast-paced scherzo – all fizzing contrasts and quicksilver rhythmic games, with a tottering folk-dance for a central Trio – of the type the young Beethoven had recently sent into the world in his op. 1 piano trios. The finale brings a surprise – driving G minor triplet figures conjuring a febrile atmosphere from which we are not released until late on when, after a pause, the major mode is restored and the work freed of care.

Haydn's **Quartet in D minor, op. 76/2, Hob. III:76**, is the tautest work in the set, both in the sense of its melodic material – the falling interval of a fifth is a pervasive feature and indeed has given the work its nickname – and in its use of a key-centre of D for all four movements. The dark-hued opening Allegro is dominated by the fifth figure to an extraordinary degree, its persistent clamouring presence at one stage almost brimming over with overlapping versions of itself. The slow movement also features falling fifths, though the tiptoeing major-key melody that opens it disguises the fact by filling in the gaps. The peaceful mood, however, is a real contrast, and the variations that later greet the return of the opening theme serve only to confirm the air

of self-satisfaction. That stability is rudely shattered, however, by the Menuetto, which pits upper strings against lower in a stark two-part canon, and unsettles the ear in a rustic central Trio with unpredictable dynamic and minor-major shifts. The Quartet ends with a playful Hungarian-flavoured finale.

Haydn's **Quartet in C major, op. 76/3, Hob. III:77**, gains its nickname of 'Emperor' because of its slow second movement, an emotional set of variations on the patriotic tune '*Gott, erhalte Franz den Kaiser*' which Haydn had written a few months earlier, and which became the national anthem of Austria (and later Germany). Haydn's treatment of it is simple and reverent: statement followed by four tender variations in which each of the instruments in turn sings the melody. Haydn may well have conceived this movement first, and indeed the Quartet's muscly opening Allegro, its length notwithstanding, has something of the feel of a preparatory intrada, closely and resourcefully built as it is on a five-note motif G(ott) E(rhalte) F(ranz) D(en) C/K(aiser). The Menuetto is likewise closely wrought from its first notes, but offers a sparer-textured Trio relying on telling minor-major shifts for effect. For the Finale, as in op. 76/1, Haydn turns unexpectedly to the minor and the driving momentum of fast triplets framing appearances of a plaintive main theme. And also as in no. 1, the release back into the major mode is withheld until near the end of the piece.

Lindsay Kemp

DO 02.02

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #23

ROBERT LEVIN MOZARTS WALTER-FLÜGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate G-Dur für Klavier KV 283

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro

Andante

Presto

Sonate C-Dur für Klavier KV 309

(Komponiert: Mannheim, Oktober–November 1777)

Allegro con spirito

Andante un poco adagio

Rondeau. Allegretto grazioso

Sonate F-Dur für Klavier KV 332

(Komponiert: Wien [oder Salzburg], 1783)

Allegro

Adagio

Allegro assai

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate B-Dur für Klavier KV 570

(Datiert: Wien, Februar 1789)

Allegro
Adagio
Allegretto

Sonate D-Dur für Klavier KV 284

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro
Rondeau en Polonaise. Andante
Thema. [Andante] (mit 12 Variationen)

Ende um ca. 17.05 Uhr

In der Vorrede zu seinen *Sonaten mit veränderten Reprisen* (Wq 50), schreibt Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788): „Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde giebt sich alle mögliche Mühe, ein Stück, so wie es gesetzt ist, rein und den Regeln des guten Vortrags gemäß herauszubringen; sollte man ihm wol den Beyfall versagen können? Ein anderer, oft aus Noth gedrungen, ersetzt durch seine Kühnheit im Verändern, das, was ihm am Ausdruck der vorgeschriebenen Noten fehlet; nichts destoweniger erhebt ihn das Publicum vor jenem. Man will bey nahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks, und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt. Bloß dieses Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Cadenz begleitet ist, preßt oft den meisten Zuhörern das Bravo aus. Was entsteht nicht daher für ein Mißbrauch dieser zwey wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Gedult, beym erstenmahle die vorgeschriebenen Noten zu spielen; das zu lange Ausbleiben des Bravo wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältniß der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten. Gesetzt aber, der Ausführer hat alle nöthige Eigenschaften, ein Stück so, wie es seyn soll, zu verändern: ist er auch allezeit dazu aufgelegt? Ereignen

sich nicht bey unbekannten Sachen deswegen neue Schwierigkeiten? Ist nicht die Hauptabsicht beym Verändern diese: daß der Ausführer sich und zugleich dem Stücke Ehre mache? Muß er nicht folglich beym zweytenmahle wenigstens eben so gute Gedanken vorbringen? Jedoch dieser Schwierigkeiten und des Mißbrauchs ohngeachtet, behalten die guten Veränderungen allezeit ihren Werth. Ich beziehe mich übrigens auf das, was ich am Ende des ersten Theils meines Versuchs hiervon angeführet habe.

Bey Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderer Verrichtungen nicht mehr Gedult und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen bey der Leichtigkeit zugleich auf eine bequeme Art das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne daß sie nöthig haben, solche entweder selbst zu erfinden, oder sich von andern vorschreiben zu lassen, und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich alles, was zum guten Vortrage gehöret, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfals auch bey einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freyheit spielen könnn.

Ich freue mich, meines Wissens der erste zu seyn, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstgeflissenheit hieraus erkennt! Berlin, im Monat Julius 1759. C. P. E. Bach.“

Die Relevanz dieser sechs Sonaten zum Vortrag der Klaviersonaten der nächsten Generation ist kaum anerkannt worden. Haydns Klaviersonaten sind eindeutig von Carl Philipp Emanuel Bachs Behandlung des Klaviers abgeleitet. Dazu äußerte sich Haydn, „wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke“, und sowohl Mozart als Beethoven haben Zeugnisse dieses wichtigen Einflusses abgelegt. Laut Johann Friedrich Rochlitz hatte Mozart in Leipzig zu Carl Philipp Emanuel Bach gesagt, „Er ist der Vater; wir sind die Bub’n. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt.“

Carl Philipp Emanuel Bachs *Sonaten mit veränderten Reprisen* bieten uns konkrete Indizien, was von einer Wiederholung erwartet wurde: statt Wiederholungszeichen schreibt Bach die zu wiederholenden Takte aus. Dadurch wird nicht repetiert, sondern ‚weiterkomponiert‘. Hierbei beschränkt sich Bach nicht auf Verzierung – die Zusammenstellung von sogenannten „unwillkürlichen Manieren“ (Verzierungen, die durch konventionelle Symbole wie Triller, Pralltriller, Morde, Doppelschläge usw. aufgefördert werden) bzw. „willkürliche Manieren“ (frei gestaltete Melodik) – sondern schließt Änderungen, die das ganze Gefüge und nicht nur die Diskantstimme betreffen, damit ein. Dies sollte uns nicht wundern: Bachs Vater hat in den von ihm aufgeführten „*Agréments de la même Sarabande*“ der zweiten (a-Moll) und dritten (g-Moll) *Englischen Suiten* diesen Unterschied klargestellt: bei der a-Moll-Suite wird nur die

Verzierung der Oberstimme notiert, bei der g-Moll hingegen alles. Der Beitrag Carl Philipp Emanuel Bachs macht deutlich, dass die Wendung in den „*empfindsamen Stil*“ und danach in die Wiener Klassik von dieser Vorstellung des Weiterkomponierens geprägt war.

Damit ist es eindeutig, dass der Vortrag einer Haydn- oder Mozart-Sonate (und dazu wohl auch der frühen Beethoven-Sonaten), der sich auf wortwörtliche Repetition der zu wiederholenden Teile beschränkt, oder sich lediglich mit einigen kleinen Verzierungen begnügt, die stilistischen Erwartungen nicht erfüllt. Carl Philipp Emanuel Bachs *Sonaten mit veränderten Reprisen* sind als Schablonen zu verstehen: er will damit keinen festen Text für die Wiederholungen vorschreiben, sondern Beispiele anbieten, wie bei den jeweiligen Wiederholungen umzugehen sei. Wie immer zu seiner und zu Mozarts Zeit sind die Begriffe „*Kenner*“ und „*Liebhaber*“ (man vergleiche Carl Philipp Emanuel Bachs „*Sonaten für Kenner und Liebhaber*“) von höchstem Belang: die Kenner sind imstande, die Wiederholungen aus dem Stegreif zu improvisieren, die Liebhaber dagegen brauchen einen fertigen Text. Der Vergleich des Autographs mit den Erstdrucken der Klaviersonaten KV 284, 332 und 457 deutet unmissverständlich auf diesen Unterschied hin: beim 2. Satz der Klaviersonate c-Moll KV 457 schreibt Mozart nicht nur zwei verschiedene Auszierungen des wiederkehrenden Hauptthemas aus, sondern auch einen Eingang und anderen im Autograph fehlenden Inhalt vor.



Mozart. Sonate c-Moll für Klavier KV 457. Autograph. Zusatzblatt mit verschiedenen ausgeschriebenen Verzierungsvarianten des wiederkehrenden Hauptthemas.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

Darauf bezog sich Donald Francis Tovey, ein großer Musikschriftsteller des 20. Jahrhunderts, der sich zur Frage der Textgestaltung des langsamen Satzes von Mozarts Klavierkonzert A-Dur KV 488 folgendermaßen geäußert hat: „*I hold myself to be a purist in not limiting myself to the printed text.*“ („Ich halte mich für einen Puristen, insofern ich mich nicht an den gedruckten Text beschränke.“) In der Tat: die vermeintliche pietistische Wiedergabe des Notentextes ist

nachweislich eine Fälschung – was im Fall von KV 488 durch die Identifizierung von Barbara Ployer als Schreiberin (und Erfinderin) einer üppigen handschriftlichen Verzierung jenes Satzes bewiesen wurde. Dabei geht es mit allem Nachdruck nicht um die musikalische (qualitative) stilistische Treue ihrer Auszierung, sondern um den quantitativen Beleg: eine Schülerin von Mozart hätte nicht 64-stel notiert, wo ihr Lehrer Mozart Viertel und Achtel gespielt hätte.

So wird es also in meinen Aufführungen der Mozart-Sonaten geschehen: die Wiederholungen werden frei gestaltet, dabei werden Einzelheiten der Melodik, der Begleitung und bei gegebenem Anlass auch Details der Harmonik verändert, vielleicht sogar kleine Einschübe. Es geht dabei nicht um Respektlosigkeit, sondern um Wiederbelebung einer dokumentierten Tradition.

Im zweiten Programm wird eine Ergänzung des Sonatensatzes g-Moll KV 312 (1790/91) aus meiner Feder angeboten. Das Fragment, das Köchel in Zusammenhang mit den Klaviersonaten C-Dur (KV 309), a-Moll (KV 310) bzw. D-Dur (KV 311) angeführt hatte, wird seit der Herausgabe der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1778 auf 1790/91 verlegt – ein eklatantes Menetekel der Gefahren einer stilistischen Subjektivität.

Das Autograph bricht nach der ersten Note von Takte 106 (in beiden Händen) kurz vor der annähernden Reprise ab; eine bislang nicht identifizierte Hand hat das Stück weitergeführt mit 1) einer 4-taktigen Überleitung in die Reprise (T. 106–109); 2) der Übertragung der Takte 1–21 aus der Exposition (= Takte 110–130) durch den Vermerk „*da Capo*“; 3) einer Umschreibung der Takte 22–36 (= Takte 131–145), die die Modulation der Exposition zur Paralleltonart B-Dur durch eine Führung ersetzt, die in die Haupttonart g-Moll einmündet. Mit dieser Ankunft in die Tonika bricht der Beitrag des Ergänzers ab; der Rest des Satzes, der ab Takte 146 eine mechanische Transposition aus der Paralleltonart der Ex-

position in die Haupttonart bildet, ist nur durch den Erstdruck (1805, *Magasin de l'imprimerie chimique*) belegt. Nur die zwei *pp*-Akkorde am Schluss sind neu komponiert.

Diese traditionelle Fassung ist zwar brauchbar, sie beinhaltet jedoch Details, die Mozarts Gepflogenheiten nicht angemessen sind: die Überleitung zur Reprise ist zu kurzatmig, die Steigerung der harmonischen Anspannung kommt nicht zustande. Den neukomponierten Takte 131–145 fehlt eine konsequente melodische Führung; in der Coda ist die übertragene Wendung in die 2. Stufe (a-Moll in g-Moll) stilwidrig; die 2. Stufe wird in Dur, jedoch nicht in Moll verwendet. Diese Details haben mich veranlasst, eine überarbeitete Fassung des Satzes anzubieten, die den mozartischen Normen angepasst wird, dazu kommt eine Ausdehnung der Coda-Takte, die Mozarts Praxis entspricht.

Robert D. Levin

Haydn's piano sonatas are clearly influenced by Carl Philipp Emanuel Bach's treatment of the piano. Haydn himself admitted that he owed much to Emanuel Bach, and both Mozart and Beethoven also documented how influential he was. Carl Philipp Emanuel Bach's sonatas with varied reprises provide us with specific indications as to what was expected of a repetition: instead of repeat signs Bach writes out the bars to be repeated. It is not so much a matter of repetition but of further composition. Bach does not limit himself to embellishments which are required by conventional symbols such as trills, inverted mordents, mordents, turns, or freely shaped melodies, but includes changes that affect the entire structure and not only the descant part. We should not be surprised by this: Bach's father clarified this differentiation in the *Agréments de la même Sarabande* in the Second and Third English Suites which he performed. In the Second Suite in A minor only the embellishment of the upper part is written down, on the other hand, in the Third Suite in G minor everything is written down. In the foreword to his sonatas Carl Philipp Emanuel Bach makes it clear that the phrase 'in sensitive style' and later in the Viennese Classical period, was understood as this idea of taking the composition further.

Thus it is obvious that a performance of a Haydn or Mozart sonata (and also the early Beethoven sonatas) that restricts itself to the literal repetition of the parts to be repeated, or makes do with a few minor embellishments, does not meet stylistic expectations.

Carl Philipp Emanuel Bach's sonatas with changed reprises are to be understood as patterns: he does not want to prescribe a specific notation for the repetitions, but offers examples how the relevant repetitions can be treated. As always in his time and in the time of Mozart, the terms 'connoisseur' and 'music-lover' are extremely important. Connoisseurs are able to improvise the repetitions off the cuff, whereas the music-lovers need the notes to be completed for them. If the autograph manuscript is compared with the first printed editions of the Piano Sonatas, K. 284, K. 332 and K. 457, this difference becomes unmistakably clear. In the second movement of the Piano Sonata in C minor, K. 457, Mozart writes not only two different embellishments of the recurring main theme, but also writes down a lead-in and other content lacking in the autograph manuscript.

Documentary evidence shows that the alleged meticulously accurate reproduction of the notated text is erroneous, which was proven in the case of K. 488 by identifying Barbara Ployer as the writer (and inventor) of a rich hand-written embellishment in the slow movement. It must be emphatically stated that it is not a matter of the qualitative stylistic fidelity of her embellishment but the quantitative evidence: a student of Mozart's would not have written down hemi-demi-semiquavers where her teacher Mozart played quavers and semiquavers.

And this is how it will be in my performances of the Mozart sonatas: the repetitions will be played freely, whereby details of the

melody, the accompaniment, and where relevant, details of the harmony will be changed, and there may also be some little inserted passages. It is not a question of disrespect but the revival of a documented tradition.

In the second concert programme I will perform a completion I have made of the sonata movement in G minor, K. 312 (1790/91). The fragment that Köchel listed in connection with the piano sonatas in C major (K. 309), A minor (K. 310) or D major (K. 311) has been moved since the publication of the sixth edition of the Köchel Catalogue from 1778 to (1790/91) – a blatant alarm signal of the dangers of stylistic subjectivity.

The traditional version is indeed usable but it contains details incompatible with the customs of Mozart's time: the transition to the reprise is too short-winded, there is no increase in harmonic tension. A consistent melodic thread is lacking in the newly composed bars 131 to 145 – this and other details prompted me to offer a revised version of the movement which is adjusted to the norms of Mozart. Moreover there is an extension of the coda bars that corresponds to Mozart's practice.

English summary of the German original:
Elizabeth Mortimer

FR 03.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #25

Salomons Reise

BACH CONSORT WIEN

DIRIGENT RUBÉN DUBROVSKY

CHRISTIANE KARG NANCY STORACE SOPRAN

MICHAEL SCHADE VALENTIN ADAMBERGER TENOR

MANUEL WALSER FRANCESCO BENUCCI BARITON

FLORIAN TEICHTMEISTER JOHANN P. SALOMON REZITATION

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus **Symphonie Es-Dur KV 16**

(Komponiert: London, vermutlich August/September 1764)

1. Molto allegro

3. Presto

„Ave verum corpus“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 618

(Datiert: Baden bei Wien, 17. Juni 1791)

Bearbeitung für Streicher und Bläser von Rubén Dubrovsky

Aus **„Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni“ KV 527**

Arie Nr. 10a des Don Ottavio „Dalla sua pace“ KV 540a

(Datiert: Wien, 24. April 1788)

Aus **„Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti“ KV 588**

Arie Nr. 15 des Guglielmo „Rivolgete a lui lo sguardo“ KV 584

(Datiert: [Wien,] im Dezember [1788])

Johann Peter Salomon. Kolorierte Radierung nach Thomas Hardy, 1792.
Berlin, akg-images – Erich Lessing

SALOMONS REISE

Er ist nicht mehr da. – Wann kommt er wieder?
– Gar nicht. – Wie? Er kommt nicht mehr?
– Mozart ist gestorben.

Salomon kann es nicht fassen. Sein erster Weg in Wien führt zu Mozart, um ihn zur Reise nach London abzuholen. Vor einem Jahr war er noch hier bei ihm, um ihn nach Joseph Haydn ebenfalls in die britische Metropole einzuladen. Salomon war sich so sicher, dass Mozart einschlagen würde mit seiner Musik, wie es Haydn in dem nun zurückliegenden Jahr getan hatte. Mozart hätte seine Symphonien mitbringen können, seine Klavierkonzerte, aber auch Opern. Wie hätten die Londoner Musikfeinspitze gestaunt über die große, dreisätzige **D-Dur-Symphonie**, die schon beim Prager Publikum vor mehreren Jahren so viel Anklang gefunden hatte. Wie hätten die aufsteigenden und pulsierenden Klangwellen die Londoner Säle mit neuen Harmonien und Klängen überschwemmt!

Aber auch seine allererste, kleine **Es-Dur-Symphonie** hätte Mozart nach London mitnehmen sollen. Salomon wundert sich immer wieder über dieses Werk, das Mozart bei seinem ersten und nunmehr einzigen Londonaufenthalt vor mehr als einem Vierteljahrhundert komponierte. Geheimnisvolle Boten scheinen durch das Werk zu schreiten, in dessen Mittelsatz der achtjährige Komponist schon erstmals jenes aus vier Tönen bestehende Thema aufbrachte, das er dann später zur Grundlage des fugierten Finales seiner letzten großen C-Dur-Symphonie machte. Ein



Mysterium. Wie so vieles in der Musik dieser musikalischen Gottheit. Salomon beschließt, Mozarts letzter Symphonie den Namen „Jupiter“ zu geben.

Die Witwe Constanze ist untröstlich. Ein Frieselfieber sei es gewesen, das Wolfgang hinweggerafft habe. Dabei schwamm er gerade auf einer Erfolgswelle. Die *Zauberflöte* auf der Wieden unterhielt die Wiener aufs Beste. Doch dann sei er, der Wolfgang, eines Tages zu Hause im Bett geblieben, weil er so schwach und schlecht beisammen gewesen sei. Am 5. Dezember, um ein Uhr nachts, sei der Tod gekommen.

Johann Peter Salomon ist bestürzt. Nach seiner Zeit als Hofmusiker in Berlin widmet er sich seit nunmehr zehn Jahren in London als Geiger auf seiner Stradivari, als Orchesterleiter und als Konzertveranstalter vielen Werken der führenden Komponisten, von Mannheimer Meistern über Carl Philipp Ema-

Francesco Benucci, der erste Figaro- und Guglielmo-Darsteller sowie der erste Wiener Leporello.
Stich von Friedrich John nach (Stephan?) Dorfmeister.
Berlin, akg-images



nuel Bach und Muzio Clementi bis zu Joseph Haydn, vor allem aber auch immer Wolfgang Amadé Mozart. Sogar nach Dublin hatte er Werke des Salzburgers mitgenommen und ihn damit auch in Irland populär gemacht. Vor einem Jahr bot er bei seinem Besuch in Wien Mozart ein aussichtsreiches Engagement in London an. Das hätte eine Lebensstellung werden können für den in Wien nicht restlos anerkannten Musiker.

An einem *Requiem* habe Mozart noch bis zuletzt komponiert, erfährt Salomon. Auch ein anderes Kirchenmusikwerk sei entstanden, vor einem halben Jahr zu Fronleichnam für den Kirchenchor in Baden, „*Ave verum corpus*“ – eine ganz schlicht gehaltene Motette mit Begleitung von Streichern und Orgel, aber von einer unglaublichen Ausdruckskraft und melodischen Schönheit. Eine neue Art Kirchenmusik, wie auch das *Requiem*, mit einem konzentrierten vierstimmigen Vokalsatz als dominierendem Element, dem alle Melodik und Periodik untergeordnet ist.

Salomon wird darüber unterrichtet, dass in wenigen Tagen in Prag eine Trauerfeier für den dort so beliebten Komponisten stattfinden werde. Er ändert seine Pläne und beschließt, über Prag nach England zurück zu reisen. Bei der Feier in Prag ist Salomon einer von Tausenden Trauernden. Alle haben wohl wieder die unheimlichen, dunklen Klänge des *Don Giovanni* in den Ohren, das Tod verheißende d-Moll. Die Böhmen haben dieses Drama per musica bei der Uraufführung 1787 bis in die letzten Töne der Höllenfahrt verstanden, während die Wiener bei den anschlie-

ßenden Aufführungen in der Kaiserstadt von Mozarts Musik zu den Abenteuern und Taten des Wüstlings ziemlich schockiert waren. Dabei hatte Mozart sogar noch neue Arien dazu komponiert, auch eine für den Ehrenmann Don Ottavio, den ritterlichen Begleiter Donna Annas. „*Dalla sua pace*“ singt der Tenor, voller Mitgefühl für die Dame, die ihren Vater und womöglich auch ihre Ehre verloren hat. Er setzt ihre Seufzer in seiner Arie fort, stimmt dabei aber auch etwas gezwungen ein vermeintlich tröstliches G-Dur an, das dennoch immer wieder von klagenden Halbtönen durchzogen ist. Dann wieder große Intervallsprünge, wenn es um die Vorstellung vom Sterben geht: „*Quel che incresce morte mi dà*“ – „*Seh ich sie leiden, sterb' ich vor Pein*“. Auch Salomon seufzt tief. Der Schöpfer dieser unsterblichen Musik ist nicht mehr. Aber seine Musik bleibt. Die hat er allen Menschen hinterlassen.

Salomon sieht unter den Trauergästen den italienischen Bassbariton Francesco Benucci. Er verkörperte in der Wiener Aufführung von *Don Giovanni* den Leporello. Salomon nähert sich dem von Mailand und Venedig nach Wien gekommenen Sänger, wo er in Opern von Salieri, Cimarosa, Sarti, Paisiello und Galuppi auftrat, ehe er im Mai 1786 mit der Titelpartie in der Uraufführung von *Le nozze di Figaro* zu Mozart kam. Nun trauert der erste Figaro schmerzlich um den Schöpfer der zündenden Buffo-Opern, doch als ihm die Wiener Aufführungen von *Così fan tutte* wieder in den Sinn kommen, muss er über die Arie „*Rivolgete a lui lo sguardo*“ des Guglielmo innerlich auch schmunzeln. Da hat der Textdichter Da Ponte vielleicht doch zu dick aufgetragen, als er die beiden Liebhaber Guglielmo und Ferrando als die unwiderstehlichsten Männer „von Wien bis Kanada“ gegenüber den Damen rühmen lässt. Mozart komponierte dazu zwar eine prahlerisch stolze und dennoch auch ironisch blitzende Arie mit einer prachtvollen Stretta, tauschte sie aber im letzten Moment für die Uraufführung noch durch eine etwas knappere, aber nicht minder buffoneske Arie aus. Was war das doch für ein Genie, der innerhalb weniger Stunden solch perfekte und brillante Arien komponieren konnte. Nicht selten hatte Benucci von Mozart noch tintennasse Noten in die Hände bekommen.

Benucci befindet sich in Begleitung einer schwarz verschleierten Dame. „Madame Storace“, lüftet er die Identität. Johann Peter Salomon macht eine tiefe Verbeugung. Er weiß,



wie sehr Mozart diese englische Sopranistin mit italienischen Wurzeln als Sängerin verehrt, ja geliebt hat, so wie er alle großartigen Interpreten seiner Musik liebte. Mozart trug die Storace in ihren Arien der Susanna in *Le nozze di Figaro* auf Händen, ließ sie in „*Deh vieni non tardar*“ im Siciliano-Rhythmus und über Pizzicati gleichsam durch ihr Liebesgeständnis schweben, das natürlich Figaro galt und nicht, wie dieser dachte, dem Grafen. Der umgarnt Susanna in dem Duettino „*Crudel! Perchè finora*“ verführerisch, sie ist zwar nicht unbeeindruckt und geht ein wenig darauf ein, doch in der Musik hört man gleichzeitig, dass sie auf die Leidenschaft auch mit elegantem Rückzug reagiert.

Als Salomon bei der bewegenden Trauerfeier noch auf einen weiteren von Mozarts geschätzten Sängern trifft, den Tenor Valentin

Anna Selina (Nancy) Storace. Kolorierte Radierung von Bettelini. Berlin, akg-images – De Agostini Picture Library

Adamberger, kommt ihm der Gedanke: Auch wenn Mozart tot ist, so lebt er nicht zuletzt in diesen Sänger weiter, die sich seiner Musik mit soviel Hingabe widmen. Warum nicht sie an Stelle des Meisters nach London einladen, damit sie dort Mozart in all seiner Kunst lebendig erscheinen lassen. Nancy Storace war in ihrer Geburtsstadt ohnedies schon eine Zeitlang wieder auf der Opernbühne erfolgreich. Als sie 1787 in Wien eine Abschiedsakademie gab, sang sie auch Mozarts Rondo „*Non temer, amato bene*“, damals wohl noch vom Komponisten selbst am obligaten Hammerklavier begleitet. Es kommt regelrecht zu einem konzertanten Duett zwischen Gesangsstimme und Klavier, das in der Arie wie in einem Mozartischen Klavierkonzert im Orchester gehörig mitmischte. Mit der grandiosen Konzertarie griff Mozart noch einmal das Geschehen seiner Münchner Oper *Idomeneo* auf. Der Sopran schlüpft in die Männerrolle des Idamante, der seine eifersüchtige Geliebte Ilia überzeugt, dass sie in der Prinzessin Elettra keine Nebenbuhlerin habe.

Eine Arie wie diese würde auch in den von Salomon veranstalteten und geleiteten Londoner Konzerten großen Eindruck machen, ebenso die 1783 von Mozart in Adambergers tenorale Kehle geschriebene Beschwörungsszene „*Aura, che intorno spiri*“, in der die Geister der Unterwelt angefleht werden, doch die Geliebte aus dem Schattenreich zurück auf die Erde kommen zu lassen. Die Herrscher des Totenreichs werden gar nicht anders können, als sich von Mozarts Meisterwerk erweichen zu lassen, von dem inbrün-

tigen Gesang und den weihvollen Tönen der Holzbläser.

Den bayrischen Tenor Johann Valentin Adamberger kannte Mozart seit der Münchner *Idomeneo*-Uraufführung. 1781 hat der Komponist die Rolle des Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail* laut einem Brief „ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben“. Der Tenor stieg dann in Wien zum bestbezahlten Sänger seiner Zeit auf.

Salomon sieht die drei in Prag mittrauernden Gesangsstars schon vor sich, wie sie dann in London zum Terzett vereint die köstliche Szene „*Mandina amabile*“ singen werden, diesen von Mozart 1785 als Einlage zu einer Oper von Francesco Bianchi komponierten Vorboten zu *Le nozze di Figaro*. Figaro heißt hier Pippo, dessen Geliebter Mandina von einem Grafen Avancen gemacht werden. In der ewigen Menschenkomödie ist Mozart in seinem Element.

Rainer Lepuschitz

SALOMON'S JOURNEY

Salomon is in a state of disbelief. His first aim in Vienna is to find Mozart and depart with him for London. Salomon was absolutely convinced that Mozart and his music would take audiences in the British capital by storm, just as Haydn had done in the previous year. The intention was for Mozart to take his symphonies with him, his piano concertos and also operas. Salomon never ceased to be amazed by the Symphony in E flat major (K.16), which Mozart had composed 25 years earlier during his first and only visit to London. Mysterious messengers appear to stride through the work in whose middle movement the eight-year-old Mozart first introduced the theme consisting of four notes which later formed the basis of the final fugue in his last symphony in C major – a mystery, like so much in the music of this musical divinity. Salomon resolved to give Mozart's final symphony the name 'Jupiter'.

Mozart's widow was inconsolable – her husband had died of a shivery fever at a time when he was enjoying great success in Vienna with his opera *The Magic Flute*, performed in the Freihaus Theater auf der Wieden. One day he stayed in bed because he felt so weak and poorly. Death came to him on 5 December 1791 at 1 a.m.

Johann Peter Salomon was shattered. After his time as court musician in Berlin he had spent the previous ten years in London playing his Stradivari violin, conducting and organizing concerts of works by composers



such as Carl Philipp Emanuel Bach, Muzio Clementi, Joseph Haydn, and in particular Wolfgang Amadé Mozart. He had even taken works by the Salzburg-born composer to Dublin and made him popular in Ireland. In the previous year, while in Vienna, Salomon had offered Mozart a promising appointment in London. It could have been a lifelong appointment for the composer whose genius was only grudgingly recognized in Vienna. On this visit to Vienna, in 1791, Salomon learned that a memorial service was to be held in Prague for the composer who was so popular there. Salomon changed his plans and decided to travel back to England via Prague. At the ceremony in Prague Salomon was one of thousands of mourners. They probably all had the unearthly dark sounds of *Don Giovanni*

in their ears, in the death-bringing key of D minor. At its premiere in 1787 the people of Prague understood this *dramma per musica* right until the final note of the descent to Hell, whereas the Viennese, at the following performances in the imperial city were rather shocked by how Mozart's music described the adventurous deeds of the libertine.

Among the mourners in Prague Salomon saw the Italian bass baritone Francesco Benucci, who, in the performance of *Don Giovanni* in Vienna, sang the role of Leporello. In May 1786 he had sung the title role in the premiere of *Le nozze di Figaro*, and now the first Figaro was mourning the loss of the creator of such sparkling buffo operas. Benucci remembered how, for the performances in Vienna of *Così fan tutte* Mozart had at the very last minute composed a more concise aria for Guglielmo, and was still full of admiration for the genius who was able to compose such perfect and brilliant arias within a few hours. On more than one occasion Benucci had received sheets of music on which the ink was still wet.

Benucci was accompanied at the memorial service by a lady veiled in black. It was Nancy Storace, the English singer with Italian roots, highly revered, indeed loved by Mozart. And during the moving memorial service, when Salomon met another singer highly admired by Mozart, the tenor Valentin Adamberger, he had the idea of inviting him and the other singers to London. Mozart was no longer in this world, but he lived on in these singers, he thought, and planned to organize concerts with them as soloists performing Mozart arias.

He could already envisage the three stars singing together the charming scene *Mandina amabile*, composed by Mozart in 1785 as an interlude aria for an opera by Francesco Bianchi – a kind of forerunner of *The Marriage of Figaro* with similarly entangled love relationships. Perfect for Mozart, who was in his element in the eternal human comedy.

English summary of the original German text:
Elizabeth Mortimer

ARIE DES DON OTTAVIO „DALLA SUA PACE“ KV 540A
NR. 10A AUS „IL DISSOLUTO PUNITO OSSIA IL DON GIOVANNI“ KV 527
Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Dalla sua pace || La mia dipende, || Quel
che a lei piace || Vita mi rende, || Quel che
le incresce || Morte mi dà.

S'ella sospira, || Sospiro anch'io; || È mia
quell'ira, || Quel pianto è mio; || E non ho
bene, || S'ella non l'ha.

*Von ihrem Frieden || hängt meiner ab, ||
was ihr gefällt, || gibt mir das Leben, || was
ihr Schmerzen macht, || gibt mir den Tod.*

*Wenn sie seufzt, || seufze auch ich; || dieser
Zorn ist mein, || mein sind diese Tränen; ||
und ich habe kein Gut, || wenn sie es nicht
hat.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

ARIE DES GUGLIELMO „RIVOLGETE A LUI LO SGUARDO“ KV 584
NR. 15 (URSPRÜNGLICHE FASSUNG) AUS „COSÌ FAN TUTTE OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI“ KV 588
Text von Lorenzo Da Ponte

(a Fiordiligi)
Rivolgete a lui lo sguardo || E vedrete come
sta: || Tutto dice „io gelo ... io ardo ... || Idol
mio, pietà“.

(a Dorabella)
E voi, cara, un sol momento || Il bel ciglio a
me volgete, || E nel mio ritroverete || Quel
che il labbro dir non sa.

Un Orlando innamorato || Non è niente in
mio confronto; || Un Medoro il sen piagato ||
Verso lui per nulla io conto: || Son di foco i
miei sospiri, || Son di bronzo i suoi desiri:

Se si parla poi di merto, || Certo io sono, ed
egli è certo || Che gli uguali non si trovano ||
Da Vienna al Canada.

Siam due Cresi per ricchezza, || Due Narcisi
per bellezza, || In amor i Marcantoni || Verso
noi sarian buffoni,

*(zu Fiordiligi)
Werfen Sie nur einen Blick auf ihn, || und
Sie wissen, wie es um ihn steht. || Alles an
ihm sagt: „Ich erstarre zu Eis, ich
verbrenne, || mein Abgott, Erbarmen!“*

*(zu Dorabella)
Und Sie, meine Teure, richten Sie nur einen
Augenblick || Ihr schönes Auge auf mich, ||
und Sie werden in dem meinen lesen, || was
der Mund nicht sagen kann.*

*Ein verliebter Roland || ist nichts gegen
mich; || ein Medoro, die Brust voller
Wunden, || gilt mir ein Nichts gegen ihn. ||
Von Feuer sind meine Seufzer, || aus Erz
ist sein Verlangen.*

*Wenn nun von Vorzügen die Rede ist, || so
bin ich so sicher wie er, || dass nichts Eben-
bürtiges zu finden ist || von Wien bis Kanada.*

*Wir sind zwei Krösusse an Reichtum, ||
zwei Narzisse an Schönheit. || In der Liebe
sind die Mark Antons || gegen uns die rei-
nen Hanswürste.*

Siam più forti di un Ciclopo, || Letterati al
par di Esopo, || Se balliamo un Pich ne cede, ||
Si gentil, e snello è il piede.

Se cantiam col trillo solo || Facciam torto
all'usignuolo; || E qualch'altro capitale ||
Abbiam poi che alcun non sa.
(Le ragazze partono con collera.)
Bella bella! Tengon sodo: || Se ne vanno
ed io ne godo; || Eroine di costanza, ||
Specchi son di fedeltà.

*Wir sind stärker als Zyklopen, || so belesen
wie Äsop. || Wenn wir tanzen, verblasst
Le Picq, || so anmutig und flink ist unser Fuß.*

*Wenn wir bloß einen Triller singen, ||
beschämen wir die Nachtigall; || und dann
haben wir noch ein anderes Kapital, ||
von dem niemand etwas weiß. (Die Mäd-
chen gehen zornig ab.) Wunderbar, sie blei-
ben standhaft, || sie laufen weg, und ich bin
froh! || Sie sind Heroinen der Beständigkeit,
|| Ebenbilder der Treue.*

REZITATIV UND ARIE DER SUSANNA "GIUNSE ALFIN IL MOMENTO" – „DEH VIENI NON TARDAR“
NR. 28 AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492

Text von Lorenzo Da Ponte

Recitativo

Giunse alfin il momento che godrò senz'
affanno in braccio all'idol mio. Timide cure,
uscite dal mio petto, a turbar non venite il
mio diletto! Oh come par che all'amoroso
foco l'amenità del loco, la terra e il ciel
risponda, come la notte i furti miei seconda!

Aria

Deh vieni non tardar, oh gioia bella, || Vieni
ove amore per goder t'appella, || Finchè non
splende in ciel notturna face, || Finchè l'aria
è ancor bruna e il mondo tace. || Qui

Resitativ

*Endlich kam der Augenblick, dass ich ohne
Kummer im Arm meines Geliebten
glücklich sein kann. Ängstliche Sorgen,
verlasst meine Brust, kommt nicht, meine
Freude zu stören. O es scheint, dass dem
Liebesfeuer die Anmut des Ortes, die Erde
und der Himmel entsprechen, dass die
Nacht meine Heimlichkeiten unterstützt!*

Arie

*Ach komme, säume nicht, o schönes Glück,
|| Komm, wohin die Liebe dich zum Genuss
ruft, || Solange am Himmel die nächtliche
Fackel nicht leuchtet, || Solange es noch*

mormora il ruscel, qui scherza l'aura, || Che
col dolce sus[s]urro il cor ristora, || Qui
ridono i fioretti e l'erba è fresca, || Ai piaceri
d'amor qui tutto adescia. || Vieni ben mio, tra
queste piante ascose, || Ti vo' la fronte
incoronar di rose.

*dunkel ist und die Welt schweigt. || Hier
murmelt der Bach, hier scherzen die Lüfte, ||
Die mit süßem Flüstern das Herz erfrischen,
|| Hier lachen die Blumen, und das Gras ist
frisch, || Alles lockt zu Liebesfreuden. ||
Komm, mein Leben, in diesen verborgenen
Sträuchern || Will ich dir die Stirn mit
Rosen umkränzen.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

DUETTINO „CRUDEL! PERCHÈ FINORA“ IL CONTE UND SUSANNA
NR. 17 AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492

Text von Lorenzo Da Ponte

IL CONTE

Crudel! perché finora || Farmi languir così?

DER GRAF

*Grausame! Weshalb bis jetzt ||
mich so schwächen lassen?*

SUSANNA

Signor, la donna ognora || Tempo ha di dir di sì.

SUSANNA

Herr, die Frau hat immer || Zeit, ja zu sagen.

IL CONTE

Dunque in giardin verrai?

DER GRAF

Du kommst also in den Garten?

SUSANNA

Se piace a voi, verrò.

SUSANNA

Wenn es Euch gefällt, komme ich.

IL CONTE

E non mi mancherai?

DER GRAF

Und du hältst dein Versprechen?

SUSANNA

No non vi mancherò.

SUSANNA

Ja, ich halte es.

IL CONTE

Mi sento dal contento || Pieno di gioia
il cor.

SUSANNA

Scusatemi! se mento, || Voi che intendete
amor.

DER GRAF

*Ich fühle vor Zufriedenheit || mein Herz von
Freude voll.*

SUSANNA

*Verzeiht mir, wenn ich lüge, || Ihr, der Ihr
Euch auf die Liebe versteht.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

REZITATIV UND ARIE FÜR TENOR UND ORCHESTER

„MISERO! O SOGNO“ – „AURA, CHE INTORNO SPIRI“ KV 431

Text vermutlich von Caterino Mazzola (1745–1806) für *L'isola capricciosa* (II,15)

Recitativo

Misero! O sogno, o son desto? Chiuso è il
varco all'uscita. Io dunque, oh stelle! Solo in
questo rinchiuso abitato dall'ombre, luogo
tacito, e mesto, ove non s'ode nell'orror
della notte che de' notturni augelli la
lamentabil voce, i giorni miei dovrò qui
terminar? Aprite, indegne, questa porta
infernale, spietate, aprite, aprite. Alcun non
m'ode, e solo, ne' cavi sassi ascoso, risponde
a' mesti accenti eco pietoso. E dovrò qui
morir? Ah! negli estremi amari sospiri
almen potessi, oh Dio! dar al caro mio ben
l'ultimo addio!

Resitativ

*Ich Armer! Träum' ich oder wach' ich?
Versperrt ist der Weg zum Ausgang. Muss
ich also hier, o ihr Sterne, allein in dieser
abgeschiedenen, von Schatten bewohnten
Gegend, an diesem schweigenden und
traurigen Ort, wo im Schrecken der Nacht
nichts vernehmbar ist, als die klagende
Stimme nach Nachtvögeln, meine Tage
beschließen? Öffnet, ihr Ruchlosen, dieses
Tor zur Unterwelt, öffnet es, ihr Erbar-
mungslosen, öffnet es. Niemand hört mich,
und verborgen in den Felsenhöhlen antwor-
tet meinen traurigen Lauten nur ein mitlei-
diges Echo. Muss ich denn hier
sterben? Könnte ich doch, o mein Gott,
wenigstens mit diesen äußerst bitteren
Seufzern meiner teuren Geliebten das letzte
Lebewohl sagen!*

Aria

Aura, che intorno spiri, || Sull'ali a lei che
adoro, || Deh, porta i miei sospiri, || Dì che
per essa moro, || Che più non mi vedrà.

Ho mille larve intorno, || Di varie voci il
suono; || Che orribile soggiorno, || Che
nuova crudeltà. || Che barbara sorte, || Che
stato dolente, || Mi lagno, sospiro, || Nessuno
mi sente, || Nel grave periglio || Nessuno non
miro, || Non spero consiglio, || Non trovo
pietà.

Arie

*Luftthauch, der du mich umwehst, || Trag'
meine Seufzer || Auf deinen Schwingen zu
ihr, die ich anbete. || Sag ihr, dass ich für sie
den Tod leide, || Dass sie mich nie wieder
sieht.*

*Ich bin von tausend Gespenstern umgeben
|| Und ich höre den Klang verschiedener
Stimmen. || Welch' schauerlicher Aufent-
halt, || Welch' neue Qual! || Welch' grausa-
mes Los, || Welch' traurige Lage! || Ich
klage, ich seufze, || Doch niemand hört
mich. || In der tiefsten Not || Erschaue ich
niemand. || Es ist keine Hoffnung auf Trost.
|| Ich finde kein Mitleid.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

TERZETT FÜR SOPRAN (CONSTANZE), TENOR (MOZART) UND BASS (JACQUIN)
„LIEBES MANDEL, WO IST’S BANDEL?“ KV 441

Text von Mozart im Wiener Dialekt

SOPRAN	SOPRAN, TENOR
Liebes Mandel, wo ist’s Bandel?	Marsch! Weg!
TENOR	BASS
Drin im Zimmer glänzt’s mit Schimmer.	Ei pfui! Ei pfui! Ich bin so a gutherzig’s Dingerl, könnt’s mi umwinden um a Fingerl!
SOPRAN	SOPRAN, TENOR
Zind’ du mir!	Itzt geh! Itzt geh!
TENOR	BASS
Ja, ja, ja, ja! Ich bin schon hier, ich bin schon da.	A nôt, a nôt! Schaut’s, ich wett, ich kann euch diena denn ich bin a geborner Wiena, ha ha ha ha ha ha!
BASS	SOPRAN, TENOR
Ei was Teufel tun die suchen, ein Stück Brodel? od’r ein’ Kuchen?	Unser Landsmann, unser Landsmann? Ja, dem muss ma nichts verhehlen, sondern alles klar erzählen.
TENOR	BASS
Hast es schon?	Ja, das glaub ich! Nu! Lasst einmal hören! Lasst hören! Nu so lasst hören! Ei verflucht, lasst einmal hören, od’r ihr könnt’s euch alle zwei zum Teufel scheren!
SOPRAN	SOPRAN, TENOR
Nein, geh weg!	Nur Geduld! Nur Geduld, strenger Herre! Wir suchen’s schöne Bandel.
TENOR	
Nu nu nu nu nu nu nu, nu!	
BASS	
Das ist zu keck! Liebe Leute, darf ich’s wagen, was ihr sucht, euch zu befragen?	

BASS
S’Bandel? Hm! Nu, da hab ich’s ja in mein
Handel.

SOPRAN, TENOR
Lieber Jung!

BASS
Halt’s die Zung!

SOPRAN, TENOR
Aus Dankbarkeit || wird ich dich lieben
allezeit, lieber Jung!

ARIE FÜR BASS UND ORCHESTER
„MENTRE TI LASCIO, O FIGLIA“ KV 513

Text von Duca Sant’Angioli-Morbilli (Daten unbekannt) für die Oper *La disfatta di Dario* (II,9)
von Giovanni Paisiello (1740–1816)

Mentre ti lascio, o figlia, || In sen mi trema
il core. || Ahi, che partenza amara! || Provo
nel mio dolore || Le smanie, ed il terror.

Parto ... Tu piangi? O Dio! || Ti chieggio un
sol momento. || O Dio, che fier tormento! ||
Ah mi si spezza il cor.

BASS
I hab nicht Zeit, es ist schon spat, || i muss
noch weit, halt’s die Zung!

ALLE
Welche Wonne, edle Sonne, || z’leb’n in
wahrer amicita, || und das schöne Bandel
hamera, || ja! Wir haben’s, wir haben’s ja!

*Da ich dich lasse, o meine Tochter, || bebt
mein Herz in der Brust. || Ach, welch
bitterer Abschied! || Ich spüre in meinem
Schmerz || den Wahnsinn und das Grauen.*

*Ich gehe ... Du weinst? O Gott, || ich fordere
von dir nur noch einen Augenblick. || O
Gott, welch furchtbare Qual! || Ach mein
Herz wird zerrissen!*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE FÜR TENOR UND ORCHESTER
„MÜSST ICH AUCH DURCH TAUSEND DRACHEN“ KV 435

Textdichter unbekannt

Müßt ich auch durch tausend Drachen, || die
mit aufgesperrtem Rachen || Lischen Tag
und Nacht bewachen, || eine blut'ge Bahn
mir machen. || Drohte mir mit Schwert und
Speer || auch ein ganzes Ritterheer, || stritt
ich ihnen Lischen ab, || oder sank' ins frühe
Grab. || Will man Güter, Blut und Leben, ||
für mein Lischen, ich will's geben. || Lüstet's
euch nach meinem Gut, || oder fordert ihr
mein Blut, || hier ist Gut, ist Leben, hier! ||
Doch mein Lischen lasset mir! || Müsst ich
auch durch tausend Drachen.

REZITATIV UND RONDO DES IDAMANTE FÜR TENOR (HIER SOPRAN) MIT OBLIGATER VIOLINE UND
ORCHESTER „VENGA LA MORTE“ – „NON TEMER, AMATO BENE“ KV 490, NR. 10B AUS „IDOMENEO“ KV 366

Text von Giambattista Varesco (1735–1805)

Recitativo

Venga la morte, intrepido l'attendo. Ma,
ch'io possa struggermi ad altra face, ad
altr'oggetto donar gli affetti miei, come
tentarlo? Ah, di dolor morrei!

Rondo

Non temer, amato bene, || Per te sempre il
cor sarà. || Più non reggo a tante pene, ||
L'alma mia mancando va. || Tu sospiri? o
duol funesto! || Pensa almen, che istante è
questo! || Non mi posso, oh Dio! spiegar.

Resitativ

*Der Tod möge kommen, ich erwarte ihn
unerschrocken. Doch dass ich an einer
anderen Fackel schmelzen könnte, dass ich
meine Liebesgefühle einem anderen Wesen
schenken könnte; wie sollt ich das versu-
chen? Ach, ich würde vor Schmerz sterben.*

Rondo

*Fürchte dich nicht, geliebtes Wesen, || Dies
Herz wird immer für dich da sein. || Ich
kann nicht mehr vor so großen Schmerzen
bestehen. || Es stockt mein Herz. || Du seufzest?
Ach verhängnisvoller Schmerz! || Bedenke
wenigstens, welch ein Augenblick dies ist! ||
Ach Gott, ich kann es nicht erklären.*

Stelle barbare, stelle spietate! || Perché mai
tanto rigor? || Alme belle, che vedete || Le
mie pene in tal momento, || Dite voi, s'egual
tormento || Può soffrir un fido cor?

*Grausame Sterne, erbarmungslose Sterne! ||
Weshalb nur solche Härte? || Ihr schönen
Wesen, die ihr || Meine Schmerzen in die-
sem Augenblick anschaut, || Sagt doch, ob
ein treues Herz || Eine solche Qual ertragen
kann?*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

TERZETT FÜR SOPRAN, TENOR, BASS UND ORCHESTER „MANDINA AMABILE“ KV 480

Textdichter unbekannt. Einlage in die Oper *La villanella rapita* (I,12) von Francesco Bianchi (1752–1810)

TENORE (IL CONTE)

Mandina amabile, questo danaro, || prendilo,
tientelo, tutto per te.

TENOR (DER GRAF)

*Liebenswerte Mandina, dies Geld || nimm's,
behalt's, es ist alles für dich.*

SOPRAN (MANDINA)

Oh come siete grazioso e caro! || Quante
monete! Tutto per me?

SOPRAN (MANDINA)

*Ach wie seid Ihr reizend und lebenswürdig!
|| Wieviel Geld! Ist das alles für mich?*

TENORE

La mano porgimi || D'amore in pegno.

TENOR

Gib mir die Hand || als Pfand der Liebe.

SOPRANO

Ecco, servitevi, || Ve la consegno.

SOPRAN

Hier, nehmt sie Euch, || ich geb' sie Euch.

SOPRANO, TENORE

Oh che contento || In cor mi sento! || Più
dolce giubilo || Per me non v'è.

TENOR, SOPRAN

*O welche Zufriedenheit || fühle ich in meinem
Herzen! || Für mich gibt es || keine größere
Freude.*

BASSO (PIPPO)

Eccellenza, seguitate, || Io già so che voi lo fate
|| Per bontà, per amicizia. || Qui non c'entra
la malizia, || Oh non c'entra, Signor, no.

TENORE

Resta pur colla tua sposa, || Io vi lascia e me
ne vo.

SOPRANO

Pippo ha in capo qualche cosa, || Vorria
fingere e non può.

BASSO

Ho un sospetto maledetto || E cavarmelo
non so;

SOPRANO

Sono astratti, paion matti. || Cosa s'abbiano
non so;

TENORE

Vado e torno, e come il giorno || Finir dee,
sol io lo so.

BASS (PIPPO)

*Exzellenz, fährt fort. || Ich weiß schon, dass
Ihr es || aus Güte und Freundschaft tut. ||
Da ist keine List im Spiel, || o nein, sie
kommt nicht ins Spiel, mein Herr.*

TENOR

*Bleib nur da mit deiner Braut. || Ich ver-
lasse euch und geh' meiner Wege.*

SOPRAN

*Pippo hat irgend etwas im Kopf. || Er
möchte sich verstellen und kann es nicht.*

BASS

*Ich habe einen verfluchten Verdacht || und
kann ihn nicht verbergen.*

SOPRAN

*Sie sind zerstreut wie dumme Pfauen || und
ich weiß nicht, was sie haben.*

TENOR

*Ich gehe und komme wieder, und wie der
Tag || ausgehen muss, weiß nur ich.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

FR 03.02

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #26

HAGEN QUARTETT

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

Erdódy-Quartette II

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Quartett B-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 76/4 – Hob. III:78
„Sonnenaufgang“
(Komponiert 1797)

Allegro con spirito
Adagio
Menuet. Allegro – Trio
Finale. Allegro ma non troppo

Quartett D-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 76/5 – Hob. III:79
(Komponiert 1797)

Allegro
Largo cantabile e mesto
Menuetto – Trio
Finale. Presto

Pause

JOSEPH HAYDN

Quartett Es-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 76/6 – Hob. III:80
(Komponiert 1797)

Allegretto
Fantasia. Adagio
Menuetto – Alternativo
Finale. Allegro spiritoso

Ende um ca. 16.40 Uhr

JOSEPH HAYDN „ERDÖDY-QUARTETTE“ OP. 76

Bitte beachten Sie auch den Text auf Seite 215–217

Im Kopfsatz des „*Sonnenaufgang*“-Quartetts **B-Dur Hob. III:78** kombiniert Haydn ausge dehnte lyrische Gedanken mit virtuosen Figurationen und entfaltet so ein ganz neues poetisches Formideal. Dabei ist die aufsteigende Linie der ersten Violine im Hauptsatz verwandt mit der absteigenden Bewegung des Violoncellos im Seitensatz. Völlig entrückt scheint das weihevoll Adagio, das einen achttaktigen Choral variierend zelebriert. Eine absteigende Tonleiter im Bass bildet die Basis des kecken Menuetts, das einen kleinen Sonatensatz mit motivischer Verarbeitung darstellt. Das Trio wird durch seinen tonalen Bruch in der Melodie charakterisiert: Dem Vordersatz in B-Dur folgt ein Nachsatz in äolischem b-Moll, was starke Assoziationen zur Volksmusik des Balkans hervorruft. Besondere Schlusswirkung erzielt Haydn im Finalrondo durch eine kalkulierte Beschleunigung des Geschehens. In einer umfangreichen Coda steigert sich das Grundtempo Allegro ma non troppo erst auf „*più allegro*“, dann auf „*più presto*“. Hinzu kommt eine äußerst kontrollierte dynamische Entwicklung, an deren Ende ein rasantes *fortissimo-unisono* steht.

Ein Hybrid aus Variationen, Sonatensatz und einfachem Dreiteiler eröffnet das **Streichquartett D-Dur Hob. III:79** mit einem Sici liano-Thema, das sich in der brillanten Stretta in dialogisierende, absteigende Tonleitern auflöst. Melancholie bestimmt den zweiten Satz. Monothematisch angelegt, ragt es aus Haydns

Quartettsschaffen in seiner Qualität auch wegen der ausgefallenen Tonart Fis-Dur heraus. Metrische Verwirrung stiftet der Komponist im Menuett: Ein Motiv aus zwei Achteln und einer Viertelnote verselbständigt sich so sehr, dass zwischenzeitlich der Eindruck einer Folge von 2/4-Takten entsteht. Im düsteren Trio kreist das Cello in Achtelgängen umher. Mit einem Tusch beginnt das durchkomponierte Sonatensatz-Finale. Gegenstand ist ein sich drehendes Motiv, das mal über, mal unter einer leeren Quinte in den Mittelstimmen erscheint und das Werk ausgelassen zum Abschluss bringt.

Den intellektuellen Höhepunkt des Opus erreicht Haydn mit dem **Streichquartett Es-Dur Hob. III: 80**. Er spielt hier einerseits mit traditionellen Satzmodellen, indem er im Allegretto Prinzipien von Variation, Kontrapunkt und Fugato kombiniert. Andererseits weist die Fantasia mit ihrer auskomponierten Suche nach einem tonalen Zentrum weit voraus auf den späten Beethoven, der sich übrigens schon im Presto-Menuetto in Scherzo-Manner ankündigt. Dagegen mutet das mit „*Alternativo*“ bezeichnete Trio wie eine feierliche Kontrapunktübung über die Es-Dur-Tonleiter an. Aus ihren Bausteinen besteht auch das Staccato-Thema des Finales. Haydns Esprit tritt mit rhythmischen Verschiebungen zutage, die sich durch unregelmäßig einsetzende Begleitakkorde ergeben. Am Ende der Durchführung ist die Verwirrung so groß, dass der Repriseneintritt überdeutlich mit einem *forzato* gekennzeichnet ist.

Tobias Apelt

JOSEPH HAYDN 'ERDÖDY'-QUARTETS OP. 76

Concerning the cycle of Haydn's 'Erdödy-Quartets' please refer also to the article on page 219

The **Quartet in B flat major, op. 76/4, Hob. III:78**, has acquired the nickname of 'Sunrise' because of its opening, in which the first violin hoists a broad curving melody over long held chords from the other instruments. The second movement is almost like an anticipation of late Beethoven in its deeply felt meditation on varied statements of a slow-drawn five-note motif connected by passages of gently prompting filigree, and the Menuetto has the character of a swiftly moving country dance, to which the extraordinary central Trio seems to bring a blast of cold Balkan air. There is a dance feel to the Finale, too, this time more clearly celebratory as it accelerates to a whirling finish.

The **Quartet in D major, op. 76/5, Hob. III:79**, opens with an unusual movement featuring a song-like melody in lilting Siciliana style whose treatment defies adequate description – part-variation, part-sonata and part-rondo. Its avoidance of full sonata form leaves that option for the slow movement which follows, marked '*cantabile e mesto*' ('sad and in a singing style') and one of the most profound Haydn ever wrote. The key of F sharp major is a rare one for the period, seeming to take us to a different, ethereal world in its unconventional relationship to the Quartet's overall home key, and by the way it draws from the string instruments a particular veiled tone,

but the exploratory nature of the music is enhanced by visits to further remote keys in the central development section. After this comes a warming Menuetto framing a ruffling breeze of a Trio, and a skittish, rather rustic Finale whose sense of fun runs to announcing at the start how it will end!

The most experimental quartet of the set is the **E flat major, op. 76/6, Hob. III:80**, a thrilling example of just how questing Haydn's imagination still was in his sixties. The first movement is a set of variations on a strangely halting theme; as in the variation movement in op. 76/3, the tune is passed around the instruments largely unaltered with the decorations coming in the other parts, though this time the movement ends in a fugue. The second movement, entitled 'Fantasia', is even more original, but also very beautiful. Haydn starts it with a handsome slow theme in B major (very distant from E flat!), which he then takes on a restless journey through at least seven other keys. Furthermore, when it arrives back in B we are still only halfway through, and Haydn spends the rest of the movement treating his theme to graceful contrapuntal development. A Menuetto in Beethovenian scherzo style follows, the outer sections full of agile leaps and the central Trio ingeniously made almost entirely from ascending and descending scales, and the Finale is a light-footed but taut sonata form whose jokey motivic interplay seems to reference both of these thematic elements.

Lindsay Kemp

SA 04.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28

IL GIARDINO ARMONICO DIRIGENT GIOVANNI ANTONINI ANNA PROHASKA SOPRAN

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie D-Dur Hob. I:6
„Le Matin“
(Komponiert 1761)

Adagio – Allegro
Adagio – Andante
Menuetto – Trio
Finale. Allegro

Kantate für Sopran und Orchester „Berenice, che fai?“ Hob. XXIVa:10
(Komponiert 1795)

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus „Le nozze di Figaro“ KV 492
Rezitativ und Arie Nr. 28 der Susanna „Giunse alfin il momento“ –
„Deh vieni non tardar“
(Datiert: Wien, 29. April 1786)

Aus „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384
Arie Nr. 6 der Konstanze „Ach ich liebte, war so glücklich“
(Vollendet: Wien, Ende Mai 1782)

JOSEPH HAYDN

Symphonie A-Dur Hob. I:64
„Tempora mutantur“
(Komponiert um 1775)

Allegro con spirito
Largo
Menuetto – Trio
Finale. Presto

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus „Lucio Silla“ KV 135
Rezitativ und Arie Nr. 22 der Giunia „Sposo... mia vita...“ –
„Fra i pensier più funesti di morte“
(Komponiert: Salzburg und Mailand, Herbst 1772)

JOSEPH HAYDN

Der Kreislauf der Natur war im 18. Jahrhundert ein beliebtes Thema auch in der Musik: Einschlägige Partituren von Antonio Vivaldi fanden sich in der Esterházy'schen Bibliothek, von einer 1755 im Schlosstheater Laxenburg herausgebrachten Serie von vier Balletten nach den vier Tageszeiten (ebenfalls französisch betitelt und inklusive *La Nuit*) aus der Feder seines Kollegen Josef Starzer wird der damals in Wien lebende Haydn zumindest Kenntnis erlangt haben – und mit dem Oratorium *Die Jahreszeiten* sollte er schließlich sein letztes Werk monumentalen Zuschnitts schaffen. Schon vier Jahrzehnte zuvor war aber eine merkwürdige Trilogie „charakteristischer“ Symphonien entstanden, die seinen einzigen nominellen Zyklus innerhalb der Gattung bildet: *Le Matin*, *Le Midi* und *Le Soir* (Hob. I:6–8). Genau mit diesen Werken dürfte er 1761 seinen Dienst beim Fürsten Paul Anton Esterházy angetreten haben, und wenn man den widersprüchlichen Bericht des Haydn-Biographen Albert Christoph Dies richtig deutet, der offenbar fälschlich von vier Quartetten statt drei Symphonien spricht, hat der Fürst das Sujet auch selbst angeregt. Fraglich ist allerdings, wie sehr diese Stücke tatsächlich musikalische Deskriptionen von Naturereignissen enthalten könnten: Abgesehen von dem Sonnenaufgang in der Einleitung von der **Symphonie D-Dur Hob. I:6, „Le Matin“**, (eine einfachere, aber wirkungsvolle Vorstufe etwa zur entsprechenden Stelle in der *Schöpfung*) und vielleicht Vogelrufen im Allegro sowie der

Sturmmusik im Finale von *Le Soir* lassen sich kaum schlüssige Zuordnungen treffen, obwohl manche Passagen merkwürdig genug klingen: Möglicherweise ist eine literarische Vorlage verloren gegangen. Sicher ist, dass Haydns Ausführung darüber hinaus die Funktion einer doppelten Visitenkarte nahelegt, die sowohl ihn selbst als auch die mit ihm neu aufgenommenen Musiker ausweisen sollte: Das erklärte jedenfalls die selbst für seine Verhältnisse ungewöhnlich originellen und abwechslungsreichen Details sowie die teilweise solistische Instrumentierung: Vor allem die Flöte, aber auch die Oboen und ebenso kurz wie markant das Horn treten im Stirnsatz hervor; Violine und Violoncello konzertieren im zweiten Satz und im Finale, wo neben der Flöte zudem noch die Hörner mit brillantem Schmetterern herausstechen; im humoristischen Trio des Menuetts gründen Violone (Kontrabass), Fagott, Violoncello und Bratsche in humoristischen Tiefen. Am merkwürdigsten aber ist der den Streichern vorbehaltene langsame Satz, im Mittelteil ein Andante im Dreivierteltakt, in dem gravitästisches Schreiten von triolischen Umspielungen der Soloinstrumente begleitet wird. Einleitung und Schluss verarbeiten dagegen im Adagio (Viervierteltakt) ein anderes Material: Da kulminiert in der Oberstimme ein ruhiger G-Dur-Anstieg in chromatischer Harmonisierung von d' aufwärts in einem überraschenden b', wobei das Ganze von der Solovioline sogleich mit insistierenden Tonrepetitionen korrigiert wird und nun zum h' führt – die Parodie einer Singstunde, wie Hermann Kretzschmar vermutet hat? Wirklich überzeu-

gend wirkt diese Deutung nicht. Am Ende wird der Anstieg in einen Abstieg bis zur Tonika überführt und kontrapunktisch sekundiert.

Bei Haydns letztem Benefizkonzert am 4. Mai 1795 im Londoner Haymarket Theatre erklang, u. a. neben den Symphonien Nr. 100 und 104, auch eine Gesangsszene, die er speziell für diesen Anlass und die legendenumrankte Sängerin Brigida (Brigitta) Banti (geb. Giorgi) komponiert hatte. Wann und wo genau wurde sie geboren? War sie die Tochter eines venezianischen Gondoliere oder eines lombardischen Straßenmusikers? War sie persönlich wirklich so vulgär, wie etwa Lorenzo Da Ponte berichtet? Konnte sie tatsächlich keine Noten lesen, sondern vermochte alle Partien nur nach dem Gehör zu lernen? Waren ihre Lungen übergroß entwickelt, wie bei der Obduktion nach ihrem frühen Tod 1806 (mit rund 50 Jahren) ermittelt worden sein soll? – Sicher ist, dass Banti auf den Opernbühnen ganz Europas gefeiert wurde und damals auf dem Höhepunkt ihrer Karriere stand. Der Text zu dieser *Scena di Berenice* Hob. XXIVa:10 stammt aus Metastasios Opernlibretto *Antigono* (1743), das Parallelen zu *Don Carlos* aufweist und komplett u. a. von Johann Adolph Hasse sowie Josef Mysliveček vertont wurde. In der von Haydn komponierten Szene erfährt Berenice von der Absicht ihres verzweiferten Geliebten Demetrio, sich zu töten, und beklagt das ihr unabwendbar scheinende Schicksal. Formal handelt es sich um eine Doppelarie mit langsamem (Largo, E-Dur) und abschließendem raschem Teil (Allegro, f-Moll),



eingeleitet und verbunden durch Accompagnato-Rezitative. Das ungewöhnliche Halbtonverhältnis der Haupttonarten (durch eine überraschende Modulation im zweiten Rezitativ möglich gemacht) unterstreicht den Inhalt: Berenice sieht den Schatten Demetrios vor ihrem geistigen Auge in Richtung Unterwelt gehen und fleht ihn im E-Dur-Teil an, sie nicht im Diesseits zurückzulassen. Im furiosen f-Moll-Teil wünscht sie ihren eigenen Tod. Die plastische Ausdeutung des Wortes und der Stimmungen verbindet Haydn auf meisterliche Weise mit abgerundeter Formgebung in klaren, verdeutlichenden Orchesterfarben.

Brigida Giorgi Banti (um 1756–1806).
Kupferstich von Sardi nach Diagama.
Berlin, akg-images – De Agostini Picture Library

Die Singstimme wird, den extremen Gefühlsausbrüchen gemäß, auch extrem gefordert: von lyrischer Kantabilität über funkelnde Koloraturgirlanden bis hin zu dramatischen Ausbrüchen, und das bei einem großen Tonumfang zwischen satter Tiefe und explosiver, bis hinauf zum hohen C reichender Höhe.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die so genannte „*Rosenarie*“ „*Giunse alfin il momento*“ – „*Deh vieni non tardar*“ der Susanna aus dem letzten Akt von Mozarts *Le nozze di Figaro* zählt zu seinen berühmtesten Sopranarien: Zum sanft wiegenden, vielfach pizzicato ausgeführten Siciliano-Rhythmus der Streicher und einem klangvollen solistischen Bläsertrio aus Flöte, Oboe und Fagott sehnt darin das Dienstmädchen einen Moment paradiesisch-ungetrübter Liebe und Schönheit mit ihrem frischgebackenen Ehemann Figaro herbei. Die in London als Tochter eines italienischen Kontrabassisten und einer Engländerin geborene Sopranistin Nancy Storace wurde schon als Kind ein Gesangsstar, trat seit ihrem 14. Lebensjahr an italienischen Opernhäusern auf und kam mit 23 Jahren nach Wien, wo sie zu einer der beliebtesten Buffa-Interpretinnen avancierte und der Bühne auch nach einer kurzen, unglücklich verlaufenen Ehe treu blieb. Sie wusste den Librettisten Lorenzo Da Ponte wie auch den Komponisten zu inspirieren und hat sich als Uraufführungsinterpretin tief in die Musikgeschichte eingeschrieben.

Das gilt nicht minder für die im damaligen Wiener Vorort Lichtental geborene Caterina Cavalieri in der Partie der Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail*. Die heute erklingende Arie „*Ach ich liebte, war so glücklich*“ habe er „*ein wenig der geläufigen gurgel der Mad: ^{selle} Cavallieri aufgeopfert*“, schrieb Mozart – freilich nicht ohne an anderem Ort Schwächen des Textes zu beklagen: „*kummer ruht in meinem schoos*“, dichtet Johann Gottlieb Stephanie da nämlich, wodurch des Komponisten Sprachgefühl zu Recht verletzt war, „*denn der kummer – kann nicht ruhen*“. Ein kurzes Adagio geht in ein Allegro über (beides in B-Dur), wobei die zwei Teile nicht nur durch pochende Sechzehntel- bzw. Achtelrepetitionen der Streicher motivisch verbunden sind. Ausdrucksvolle Vorhalte und chromatische Wendungen machen Konstanzes Seelenqualen deutlich, die sich in Koloraturen bis hinauf zum hohen D manifestieren. Die letzte der vier Gesangsnummern des heutigen Programms schlägt einen Bogen zurück zur ersten, findet sich doch die Giunia aus Mozarts *Lucio Silla* in der pathosgetränkten c-Moll-Arie „*Fra i pensier più funesti di morte*“ nebst einleitendem Accompagnato in einer ähnlichen Situation wie Haydns Berenice, darf aber dem Vorzug des gemeinsamen Todes mit dem Geliebten ins Auge sehen (doch begnadigt ja zum glücklichen Finale der Tyrann Lucio Silla seine Feinde und dankt ab). Vom noch nicht 17-jährigen Mozart für Mailand komponiert, weist die Oper gerade in dieser Partie auf dramatische Frauenrollen wie etwa Elettra in *Idomeneo* und Donna Anna

in *Don Giovanni* voraus. Die gefeierte Primadonna Anna de Amicis, so berichtete Leopold Mozart seiner Frau, sei denn auch „mit ihren 3 Arien, die sie bis dermahlen hat, ganz ausserordent: zu frieden“ gewesen: „der Wolfß: hat ihr ihre Haupt=Arie mit solchen Passagen gemacht, die neu und ganz besonder und erstaunlich schwer sind; sie singt solche, daß man erstaunen muß“.

JOSEPH HAYDN

„Sinfonia in A. / *tempora mutantur etc.*“: So war auf einem vor etwa 50 Jahren entdeckten Umschlag zu lesen, der ein aus Haydns Umkreis stammendes Stimmenkonvolut seiner **Symphonie A-Dur Hob. I:64** enthielt. Das Zitat bezieht sich auf ein lateinisches Epigramm des elisabethanischen Schriftstellers John Owen: „*Tempora mutantur, nos et mutamur in illis. Quomodo? Fit semper tempore peior homo*“ (Die Zeiten ändern sich, und wir ändern uns in ihnen. Wieso? Der Mensch wird schlechter, wie die Zeiten schlechter werden). Ob das freilich auf einen authentischen Beinamen, einen außermusikalischen Bezug oder ähnliches schließen lässt und worin dieser genau bestehen könnte, ja ob der Umschlag ursprünglich überhaupt für diese Symphonie gedacht war, muss offen bleiben.

Sicher ist, dass Haydn vor allem in den Ecksätzen vielfach in Mollgebenden ausweicht und auf das strahlende A-Dur auch manchen Schatten fallen lässt: Schon im Stirnsatz setzt er der diatonischen Verbindlichkeit des zwei-

teiligen Hauptthemas die Verunsicherung und das farbliche Wechselspiel chromatischer Hell-Dunkel-Effekte entgegen, und verfolgt ganz ähnliche Strategien auch im Finale, das durch sein aus zwei sechstaktigen Perioden gebautes Rondothema überrascht. Wenn es jedoch in dem Werk eine musikalische Entsprechung des „*Tempora mutantur*“ gibt, dann ist diese wohl im Largo zu finden: Alle paar Takte ist da nämlich plötzlich alles anders. Die trotz gedämpfter Zartheit breit strömenden Kantilenen reißen immer wieder ab, die so schön begonnenen Phrasen kommen ins Stocken, erstarren in Generalpausen, sogar einzelne Töne bleiben in der Luft hängen. Das etwas konventionelle Menuetto ist nach diesen fast surreal anmutenden Störungen dringend nötig, um wieder das Gefühl für sicheren Boden unter den Füßen zu vermitteln.

Walter Weidringer

JOSEPH HAYDN

In the early 1750s Haydn was eking out a hand-to-mouth existence teaching and playing in street serenades in Vienna. Over the next few years, though, his fortunes rose dramatically; and around 1758 he was engaged as Kapellmeister at the court of Count Morzin, for whom he wrote his first symphonies. His big break came in May 1761 when he signed a contract with Prince Paul Anton Esterházy, initiating an association with the Hungarian family that was to last all his life.

Among Haydn's first works for the Esterházy court were the three 'times of day' symphonies, Nos. 6–8, which he composed in response to Vivaldi's *Four Seasons*, one of Prince Paul Anton's favourite works. With their pictorial touches and their concerto grosso-like solos for every instrument, down to the lowly violone (a precursor of the double bass), these colourful symphonies were sure to delight both the Prince and the players in the excellent Esterházy orchestra, led by virtuoso violinist Luigi Tomasini.

While Haydn's trilogy is not a scene-by-scene chronicle à la Vivaldi, it does open with a sunrise and close with an evening storm, modest precursors of the sunrise and storm in *The Creation* and *The Seasons*. As in *The Creation*, the sunrise in **Symphony Hob. I:6 in D major, 'Le Matin'**, is evoked in a slow crescendo and an ascending scale, beginning with unaccompanied first violins. Then the Allegro gets underway with a chirruping tune for the flute-as-lark. There is a witty touch at

the end of the development, where a solo horn prematurely tootles the opening of the flute theme – a gambit that Beethoven was to use in an epic context in the 'Eroica' Symphony. The slow movement begins with a send-up of a music lesson (the solo violin showing his incompetent 'pupils' how to play a simple rising scale), continues with a *galant* duet for violin and cello, and ends with a solemn peroration that could have come straight from a Corelli concerto grosso. The trio of the minuet is a mock-lugubrious solo for bassoon, while the finale's development features a scintillating toccata-style episode for solo violin: another glance back to the Italian Baroque, and a tribute to Tomasini's prowess.

The climax of Haydn's two glittering London sojourns was a benefit concert on 4 May 1795 that featured premieres of two major new works: Symphony No. 104, 'the twelfth and last of the English', as he wrote in his notebook; and the **Scena di Berenice, Hob. XXIVa:10**, composed for the prima donna Brigida Giorgi Banti, reputedly the daughter of a Venetian gondolier, and famed as much for her dissolute lifestyle as for the sweetness and agility of her voice. The text for this beautiful *scena* comes from Metastasio's opera libretto *Antigono* ('*Antigonus*'), first set by Johann Hasse in 1743. The Egyptian Princess Berenice loves Prince Demetrius of Macedonia, but is betrothed to his father, King Antigonus. Demetrius vows to commit suicide to escape his position as his father's rival, causing Berenice to become half-crazed with grief. In the opening recita-

tive her tottering reason is mirrored by strange, disorienting shifts of key. The recitative then elides into a gentle aria in which Berenice entreats her lover not to cross Lethe without her. After another remote modulation, she vents her despair and death-longing in a violent F minor aria, coloured, for the first time in the work, by clarinets.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The librettist Lorenzo Da Ponte wrote that *Le nozze di Figaro* offered “a new kind of spectacle...to a public of such assured taste and refined understanding.” With uncharacteristic modesty he also noted that “as far as I can judge it, the music seems to me to be miraculously beautiful.” Posterity has endorsed both verdicts. After *Figaro*’s premiere in Vienna’s Burgtheater on 1 May 1786, *opera buffa* was never quite the same again. In this funniest, most humane and most poignant of musical comedies, Mozart brilliantly fleshes out the principal characters in arias that play on eighteenth-century operatic stereotypes. For Susanna’s aria, ‘*Deh vieni, non tardar*’ in Act Four, sung apparently to the Count but in reality to Figaro, Mozart draws on the convention of the pastoral serenade, and transfigures it with music of caressing tenderness, all the more potent for the irony of the situation. The ravishing commentaries for solo flute, oboe and bassoon have many parallels in Mozart’s piano concertos, above all in the serenading Allegretto of the Concerto in F major, K. 459.

“The victory of youth in all its freshness” was Carl Maria von Weber’s verdict on Mozart’s harem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, the work in which the twenty-six-year-old composer announced himself to the Viennese public on 16 July 1782. Audiences relished not only Mozart’s music but also the glittering cast that the impresario Stephanie had assembled. Caterina Cavalieri, who took the role of the opera’s heroine Konstanze, was by all accounts a cipher as an actress. She did, though, possess a soprano voice of dazzling range and flexibility, which Mozart duly exploited in her arias. He even admitted to his father that he had tailored Konstanze’s Act One aria, ‘*Ach ich liebte, war so glücklich*’ to Cavalieri’s ‘agile throat’. The text is a lament for lost happiness. Mozart’s aria begins elegiacally, but soon goes against the sense of the words in a display of coloratura fireworks: a foretaste here of the heroic defiance Konstanze will reveal in her famous Act Two aria, ‘*Martern aller Arten*’.

Mozart’s second *opera seria* for Milan, *Lucio Silla*, which he wrote at the age of sixteen, was only a mixed success on its premiere on 26 December 1772. His father Leopold reported home that “the singers on the first night were in such a state of nerves at having to perform before such an imposing audience.” The famous Neapolitan prima donna Anna de Amicis, as the heroine Giunia, went into a sulk after the star castrato received more applause than she did. But the second night was a triumph, and from then on the

opera ran and ran, netting a total of twenty-six performances. The plot hinges on the Roman dictator Lucio Silla’s lust for Giunia, whose fiancé Cecilio he has conveniently banished. All ends harmoniously, thanks to a last-minute *volte-face* in which the ruthless dictator morphs improbably into a paragon of Enlightenment clemency. In deference to Milanese taste, *Lucio Silla* is opera at its most imposingly *seria*, powered by a series of gargantuan arias calculated to display the singers’ virtuosity. Yet the suffering heroine, especially, inspired Mozart to his most powerful operatic music to date, not least in the sombre, Gluckian *scena* ‘*Sposo... mia vita*’ – ‘*Fra i pensier più funesti di morte*’, in which she wrongly imagines Cecilio to be dead, and prepares for her own death.

JOSEPH HAYDN

In the autumn of 1768 Haydn’s employer Prince Nikolaus Esterházy celebrated the completion of his 400-seat opera house at his country palace of Eszterháza. He had already assembled a permanent opera troupe, and from 1769 he engaged a company of actors each summer to perform repertoire ranging from William Shakespeare to contemporary farces. During the following decade the Prince’s passion for all things theatrical reached insatiable levels, with performances of operas or plays on most evenings of a ‘summer’ season that could last for nine or ten months.

Not surprisingly, several of Haydn’s symphonies from the early-mid 1770s, most famously ‘*Il Distratto*’, No. 60, have theatrical connections. Although there is no firm evidence, we might guess that the extraordinarily eccentric Largo of **Symphony Hob. I:64 in A major**, composed around 1773, started life as incidental music to a play. It begins with a promise of an eloquent hymn-like melody on muted strings but expectations are soon derailed. After the theme fails to reach a rounded close, a series of fragmentary phrases are left hanging in the air. Even the normal rules of musical grammar are subverted in music of mysterious, brooding power.

The symphony’s first movement and rondo finale also have a distinctly wayward streak. In the opening Allegro con spirito, the second-subject group contains a strangely haunting theme, played by first violins and violas in octaves, that hovers between C major and E minor. After a zestful minuet and trio, the Presto finale is a capricious rondo that contrasts quizical lyricism with vehement *Sturm und Drang* episodes. The symphony’s enigmatic nickname ‘*Tempora mutantur*’, probably inspired by the Largo, refers to an epigram by the Elizabethan Welsh poet John Owen, later translated as “The times are Chang’d, and in them Chang’d are we; How? Man, as Times grow worse, grows worse, we see.”

Richard Wigmore

JOSEPH HAYDN

KANTATE „BERENICE, CHE FAI?“ HOB. XXIVA:10

Text von Pietro Metastasio (1698–1782) für *Antigono*

Recitativo. Allegro

Berenice, che fai? Muore il tuo bene, stupida, e tu non corri! Oh Dio! vacilla l'incerto passo; un gelido mi scuote insolito tremor tutte le vene, e a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove son? Dove son? Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragione? Veggo Demetrio; il veggo che in atto di ferir... Fermati! Fermati! Vivi! D'Antigono io sarò. Del core ad onta volo a giurargli fè: dirò, che l'amo; dirò... Misera me, s'oscura il giorno, balena il ciel! L'hanno irritato i miei meditati spergiuri. Ahimè! Lasciate ch'io soccorra il mio ben, barbari Dei! Voi m'impedite e intanto forse un colpo improvviso... Ah, sarete contenti; eccolo ucciso. Aspetta, anima bella! Ombre compagna a Lete andrem. Se non potei salvarti potrò fedel... Ma tu mi guardi, e parti? Non partir!

Aria. Largo

Non partir, bell'idol mio; || Per quell'onda ||
All'altra sponda || Voglio anch'io passar con te!

Resitativ

Berenice, was tust du? Dein Geliebter stirbt, und du, Törichte, gehst nicht hin! O Gott! Mein unsicherer Schritt strauchelt; ein eisiger, ungewohnter Schauer rast durch meine Venen, mein Fuß vermag kaum, seine Last zu tragen. Wo bin ich? Wo bin ich? Welch wirrer Schwarm düsterer Gedanken umnachtet meinen Verstand? Ich sehe Demetrius; ich sehe ihn, bereit, sich zu durchbohren... Halt ein! Halt ein! Lebe! Ich will mich Antigonus hingeben. Zur Schmach meines Herzens eile ich, ihm Treue zu schwören: Ich werde ihm sagen, dass ich ihn liebe; ich werde ihm sagen... Wehe mir, der Himmel verdunkelt sich, es blitzt! Meine wohlüberlegten Lügen haben ihn erzürnt. Weh! Lasst mich meinem Geliebten beistehen, grausame Götter! Ihr verwehrt es, indessen mag ein unerwarteter Schlag... Ach, gebt euch zufrieden; er ist tot. Warte, teure Seele! Gemeinsam, als Schatteten, wollen wir zum Lethe schreiten. Wenn ich dich nicht retten konnte, kann ich treu... Doch du blickst mich an und gehst? Verlass mich nicht!

Arie

Verlass mich nicht, mein Geliebter; || Über diese Fluten || Zum anderen Ufer || Will ich mit dir hinübergehen!

Recitativo

Me infelice! Che fingo? Che ragiono? Dove rapita sono dal torrente crudel dei miei martiri? Misera Berenice, ah, tu deliri!

Allegro

Perché, se tanti siete, || Che delirar mi fate, ||
Perché non m'uccidete, || Affanni del mio cor? || Crescete, Oh Dio, crescete, || Finché mi porga aita || Con togliermi di vita ||
L'eccesso del dolor.

Resitativ

Ich Unglückliche! Was sage ich? Was denke ich? Wo führt mich der grausame Fluss meiner Leiden hin? Arme Berenice, ach, du phantasierst!

Allegro

Warum, da ihr so zahlreich seid, || Die mir den Verstand raubt, || Warum tötet ihr mich nicht? || Qualen meines Herzens? || Lasst wachsen, o Gott, lasst wachsen || Das Übermaß meines Leidens || Bis es mir Linderung schafft, || Indem es mir das Leben raubt.

(Übersetzung: Gery Bramall)

REZITATIV UND ARIE DER SUSANNA „GIUNSE ALFIN IL MOMENTO“ – „DEH VIENI NON TARDAR“
NR. 28 AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492

Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Recitativo

Giunse alfin il momento che godrò senz’
affanno in braccio all’idol mio. Timide cure,
uscite dal mio petto, a turbar non venite il
mio diletto! Oh come par che all’amoroso
foco l’amenità del loco, la terra e il ciel
risponda, come la notte i furti miei seconda!

Aria

Deh vieni non tardar, oh gioia bella, || Vieni
ove amore per goder t’appella, || Finchè non
splende in ciel notturna face, || Finchè l’aria
è ancor bruna e il mondo tace. || Qui
mormora il ruscel, qui scherza l’aura, || Che
col dolce sus[s]urro il cor ristaura, || Qui
ridono i fioretti e l’erba è fresca, || Ai piaceri
d’amor qui tutto adescà. || Vieni ben mio, tra
queste piante ascose, || Ti vo’ la fronte
incoronar di rose.

Resitativo

*Endlich kam der Augenblick, dass ich ohne
Kummer im Arm meines Geliebten glück-
lich sein kann. Ängstliche Sorgen, verlässt
meine Brust, kommt nicht, meine Freude zu
stören. O es scheint, dass dem Liebesfeuer
die Anmut des Ortes, die Erde und der
Himmel entsprechen, dass die Nacht meine
Heimlichkeiten unterstützt!*

Arie

*Ach komme, säume nicht, o schönes Glück,
|| Komm, wohin die Liebe dich zum Genuss
ruft, || Solange am Himmel die nächtliche
Fackel nicht leuchtet, || Solange es noch
dunkel ist und die Welt schweigt. || Hier
murmelt der Bach, hier scherzen die Lüfte,
|| Die mit süßem Flüstern das Herz erfri-
schen, || Hier lachen die Blumen, und das
Gras ist frisch, || Alles lockt zu Liebesfreu-
den. || Komm, mein Leben, in diesen verbor-
genen Sträuchern || Will ich dir die Stirn
mit Rosen umkränzen.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

ARIE DER KONSTANZE „ACH ICH LIEBTE, WAR SO GLÜCKLICH“
NR. 6 AUS „DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“ KV 384

Text von Johann Gottlieb Stephanie der Jüngere (1741–1800) nach Christoph Friedrich Bretzner (1748–1807)

Ach ich liebte, war so glücklich, || Kannte
nicht der Liebe Schmerz; || Schwur ihm
Treue, dem Geliebten, || Gab dahin mein
ganzes Herz! || Doch wie schnell schwand

meine Freude. || Trennung war mein banges
Los; || Und nun schwimmt mein Aug in Trä-
nen, || Kummer ruht in meinem Schoß.

RECITATIVO ACCOMPAGNATO UND ARIE DER GIUNIA „SPOSO... MIA VITA“ –
„FRA I PENSIER PIÙ FUNESTI“ NR. 22 AUS „LUCIO SILLA“ KV 135

Text von Giovanni de Gamerra (1742–1803)

Recitativo

Sposo... mia vita... Ah dove... dove vai? Non
ti seguo? E chi ritiene i passi miei? Chi mi
sa dir?... Ma intorno altro, ah! lassa, non
vedo che silenzio ed orror! L’istesso cielo
più non m’ascolta e m’abbandona. Ah forse,
forse l’amato bene già dalle rotte vene versa
l’anima e l’ sangue... Ah pria ch’ei mora su
quella spoglia esangue spirar vogl’io... Che
tardo? Disperata a che resto? Odo o mi
sembra udir di fioca voce languido suon ch’a
sé mi chiama? Ah sposo, se i tronchi sensi
estremi de’ labbri suoi son questi, corro,
volo a cader dove cadesti.

Resitativo

*Mein Bräutigam, mein Leben, ach, wohin,
wohin gehst du? Ich folge nicht? Und wer
hält meinen Schritt zurück? Wer kann mir
sagen? Nichts ist um mich als Schreck und
Stille hier. Der Himmel selbst hört mich
nicht mehr, hat mich verlassen. Vielleicht
entflieht die Seele meines Liebsten schon,
fließt das Blut aus offenen Adern und ver-
strömt sein Leben. Eh’ er stirbt, will ich
mein Leben aushauchen auf der bleichen
Hülle. Was zögere ich? Warum bleib ich
noch hier, verzweifelt? Ich höre – oder
scheint es mir nur so? – den matten Klang
der schwachen Stimme, die mich zu sich
ruft. Ach, Liebster! Wenn dies die letzten
Seufzer deiner Lippen sind, so laufe ich
und fliege, dort zu fallen, wo du fiellst.*

Aria

Fra i pensier più funesti di morte || Veder
parmi l'esangue consorte || Che con gelida
mano m'addita || La fumante sanguigna
ferita || E mi dice: „che tardi a morir?“

Già vacillo, già manco, già moro || E l'estinto
mio sposo, che adoro, || Ombra fida m'af-
fretto a seguir.

Arie

*In den düstersten Gedanken an den Tod ||
Glaub ich den Gefährten schon entseelt zu
sehen, || Wie er mit eisiger Hand auf seine
Wunde weist, || Rauchend noch vom Blut, und
zu mir sagt: || „Was zögerst du zu sterben?“*

*Ich wanke schon, verlösche, sterbe, || Und
eilig folge ich dem Schatten || Des angebete-
ten, dahingeschiedenen Bräutigam.*

(Deutsche Übersetzung: Traude Freudlsperger)

SA 04.02

15.00 Große Universitätsaula #29

ÖNM . ÖSTERREICHISCHES ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN

JOHANNES MARIA STAUD GEB. 1974

„Sydenham Music“ für Flöte, Viola und Harfe

(Komponiert 2007)

von großer Zartheit (mit unheimlichem Unterton) – entfesselt (von ungestümer Wildheit) –
quirlig und unausgeglichen – zart und mysteriös – von großer Zartheit (mit entrücktem Unterton)

ELLIOTT CARTER 1908–2012

„Three Poems of Robert Frost“ für Singstimme und Klavier

(Komponiert 1942)

1. Dust of Snow – 2. The Rose Family – 3. The Line-Gang

ARVO PÄRT GEB. 1935

„Spiegel im Spiegel“ Fassung für Violoncello und Harfe

(Komponiert 1978)

ELLIOTT CARTER

Aus „Poems of Louis Zukofsky“ für Klarinette und Sopran

(Komponiert 2008)

1. Tall and Singularly Dark – 2. Alba (1952) – 3. Finally a Valentine – 7. Strange – 8. Daisy

HENRI DUTILLEUX 1916–2013

„Sonatine“ für Flöte und Klavier
(Komponiert 1943)

Allegretto
Andante
Animé

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Adagio aus der Sonate F-Dur für Klavier KV 280
(Komponiert: München, Anfang 1775)

ARVO PÄRT

„Mozart-Adagio“ für Violine, Violoncello und Klavier
(Komponiert 1992/2005)

JOHANNES MARIA STAUD

„Lagrein“ für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier
(Komponiert 2008)

von größter Ruhe und Zartheit – entfesselt – nachlauschend –
von zarter Entrücktheit – Coda: alla chitarra

Keine Pause

ORF-Sendung: Freitag, 10. Februar 2017, 19.30 Uhr, Ö1 (Ausschnitte)
Sendetermin (Zeit-Ton), Ö1, wird später bekannt gegeben

Ende um ca. 16.15 Uhr



Camille Pissarro (1830–1903). The Avenue, Sydenham. Ölbild, 1871.
London, National Gallery – Berlin, akg-images

JOHANNES MARIA STAUD

„The Avenue, Sydenham“ ist ein Gemälde des französischen Malers Camille Pissarro betitelt, der 1870 vor dem Deutsch-Französischen Krieg nach England floh und in der Gegend um den Crystal Palace in Sydenham wohnte. „Das Bild zeigt eine leicht bevölkerte Szene an der Lawrie Park Avenue“, beschreibt Staud Pissarros in der Londoner National Gallery ausgestellt Gemälde, „es vermittelt die Atmosphäre eines Frühlingsmorgens mit sprießenden Eichenbäumen vor einem zart-blauen, leicht bewölkten Himmel“. 1915 – Deutsche und Franzosen bekämpften sich wieder in einem Krieg – komponierte Debussy die Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe, die er selbst als „wirklich melancholisch“ bezeichnete. „Ich weiß nicht, ob man lachen oder weinen soll. Vielleicht beides gleichzeitig.“

Staud erkennt sowohl in Pissarros Sydenham-Bild als auch in der Debussy-Sonate eine „Doppeldeutigkeit zwischen Fragilität und Helligkeit, Präzision und verschwommenen Linien, zwischen Melancholie und Optimismus, pastoralem Interesse und rationalem Denken“. Der österreichische Komponist, der mehrere Jahre in Sydenham lebte und oft auf dem Weg in den Crystal Palace Park den Spuren Pissarros folgte, wählte für seine **Sydenham Music** die für ihn „sarteste aller Besetzungen“, jene von Debussys Sonaten-Trio. Auch Staud komponierte eine Musik in luzider Transparenz. Flöte, Bratsche und Harfe tauschen sich zunächst zart besaitet mit nuancierten Tonfolgen aus und geben präzise Spielarten wie Pizzicati, Glissandi und Repetitionen aneinander weiter, die zu hellen wie dunklen Farbmixturen verschmelzen. Die mikrotonale Stimmung der Harfe – mehrere

Elliott Carter
Foto: Pascal Perich



Saiten müssen jeweils um einen Viertelton herabgestimmt werden – überträgt sich auf die anderen Instrumente. Es entsteht ein schimmerndes Klangbild aus einzeln nicht mehr wahrnehmbaren Tonpunkten und Motivlinien. Die zauberhafte Stimmung, in der ein Hauch Impressionismus nachhallt, wird von dynamischen Aufwallungen gestört.

„Mitteltiefe, intensive, kirschrote Farbe mit rubinrotem Schimmer. Reiches, fruchtiges, würziges Aroma mit Geruchsnoten von Leder, Teer und Kakao, aber auch floralen Nuancen (Veilchen). Voller, ziemlich milder Geschmack mit ‚erdigem‘ Nachhall und spürbarem Gerbstoff.“ Auch in **Lagrein** geht es um Farben, Noten, Nuancen und Nachhall. Hier wirkten allerdings keine Gemälde oder Musikstücke inspirierend, sondern eine Weinbeschreibung aus einer Gegend südlich von Bozen. Die Vertonung der roten Weinsorte ‚Lagrein‘ rief bei Staud die von Messiaen empfundene, synästhetische Verbindung von Farben und Klängen wach. Für Staud ging es dabei auch um das Schmecken von Tönen und den Klang von Gerüchen.

Staud wählte die Besetzung von Messiaens *Quatuor pour la fin du temps*: Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier. Die Kombination ergibt zu Beginn von **Lagrein** einen gläsernen Klang. Wie in einer Skala von Aggregatzuständen verläuft die Musik von ruhig fließender zu allmählich wärmerer und pulsierender Musik, die sich dann „allmählich wellenartig zusammenballend“ steigert und dionysisch zu einem extrem virtuosen Teil beschleunigt –

ehe plötzlich alle Instrumente akustisch ‚erstarren‘ und alle Spieler „wie eine Gruppe ‚gefrorener‘ Standbilder verbleiben“ (Anweisung in der Partitur). Dem zuvor Entfesselten wird lange nachgelauscht, die drei Spieler der Melodieinstrumente sind immer noch erstarrt, nur der Pianist „regt sich“. Er spielt eine Art Serenade „alla chitarra“, deren letzter Ton die Erstarrung der drei anderen Musiker löst, dafür den Pianisten wieder zum Standbild macht.

ELLIOTT CARTER

Elliott Carter war sein Leben lang ein begeisterter Leser amerikanischer Lyrik, was sich über viele Jahrzehnte hinweg immer wieder in Kompositionen von Liedern niederschlug. 1942 vertonte er *Three Poems of Robert Frost*, der in seinen oft metaphorischen, zum Teil kritischen und satirischen, dann wieder emotionalen und heroischen Gedichten meist die Heimat zum Thema hatte. Carter reagierte darauf in seinen Vertonungen mit der für ihn typischen Genauigkeit des Ausdrucks. In „**Dust of Snow**“ zieht er eine erhebende und auch

Avo Pärt
Foto: UE Universal Edition / Eric Marinitsch



sentimentale Linie durch das Lied. In „**The Rose Family**“ pendelt Carter so wie der Dichter zwischen feiner Ironie und ehrlicher Gefühlstiefe. Die akkordische Motorik der Begleitung des selbstbewussten Gesangs in „**The Line-Gang**“ unterstreicht Frosts 1916 verfasste Hymne auf die Wunder der neuen Technologie. Die drei Lieder entstanden noch in der Tradition der damals von Komponisten wie Aaron Copland, William Schuman und Walter Piston geprägten US-amerikanischen Musik.

Seine mit 90 Jahren komponierte Oper nannte Elliott Carter *What Next*, im Alter von 100 Jahren vertonte er das Gedicht *Strange / To reach that age, / remember / a tide / And full / for a time / be young*. Die Klarinette spielt einen schrillen Ton voraus, die Stimme singt eine Quint tiefer das Wort „*Strange*“ und kommt mit einem Bogen zum Wort „*age*“. Carter konnte es sich nicht verkneifen, auf dem Buchstaben „a“ von „*age*“ ein kurzes Gelächter über das Alter zu komponieren. Mit dem Wort „*remember*“ weitet sich der Gesang durch das Intervall der aufsteigenden Quint ins Offene, wo die Hoffnung wohnt: Mit der Erinnerung kehrt das Gefühl des Jungseins zurück. Das Lied ist in dem neunteiligen Zyklus *Poems of Louis Zukofsky* für Klarinette und Sopran enthalten. Carter bewunderte die Gedichte des New Yorker Lyrikers Louis Zukofsky (1904–1978), der zur Bewegung der „objektivistischen Dichter“ zählte. 2008 wählte er neun kurze Gedichte Zukofskys aus und komponierte Lieder von der Dunkelheit, dem Schlaf, der Morgenröte, dem Regen, von Runen,

der Menschheitsgeschichte und von der Musik, Sinnbilder für die Vergänglichkeit des Lebens und die Ewigkeit.

Sieben der neun Gedichte hat Carter knapp, aber gleichzeitig in größter Intensität der musikalischen Phrasen in der Beziehung zum Wort vertont. Präzis folgt er in den vokalen Linien der Syllabik. Die Vokale der Sprache gehen in die wortlosen, kantablen Phrasen der Klarinette über und ebenso aus dem instrumentalen Klang hervor. Die Bögen der Gesangs- und Instrumentalstimme greifen ineinander oder umkreisen sich. Zwischendurch scheint die Klarinette auch Kommentare zum Gesungenen abzugeben, sie ist jedenfalls immer eng mit der Poesie der Worte vertraut. In den beiden rahmenden Liedern holte Carter aber weiter aus und schuf bildstarke Vertonungen in größeren Wellen.

ARVO PÄRT

Als in seinem Heimatland Estland während der sowjetischen Herrschaft der Atheismus Staatsdoktrin war, entwickelte Arvo Pärt im Verborgenen aus der Beschäftigung mit der

Henri Dutilleux in seiner Wohnung in Paris. Foto, 2008.
Paris, Marion Kalter – Berlin, akg-images

ersten abendländischen Mehrstimmigkeit, dem Organum in der Gregorianik, mit der Polyphonie Ockeghems und Machauts sowie mit Wurzeln russisch-orthodoxer liturgischer Musik eine Tonsprache, die auf der reinen Kraft des Dreiklangs und den vielstimmigen Schwingungen eines einzelnen Tones aufbaut. Aus der Verbindung der Horizontale der Tonleiter und der Vertikale des Dreiklangs entstand der „*Tintinnabuli*“-Stil, so benannt nach dem lateinischen Wortstamm für „*klingen*“ und „*Glocke*“. **Spiegel im Spiegel** ist „*Tintinnabuli*“ in seiner reinsten Form: Bewegungen der Melodiestimme innerhalb der Tonleiter und langsam arpeggierte Dreiklänge in der Akkordstimme schwingen ineinander. Mit der Öffnung des Kerns einer einzigen Tonart (F-Dur) und eines Zentraltons (a) eröffnet Pärt den musikalischen Raum. Das Akkordinstrument (in der heute aufgeführten Fassung eine Harfe) setzt in der Hinführung zum Zentralton a mit dem in Einzeltöne aufgeteilten Dreiklang c–f–a an und behält die Form der aufsteigenden Arpeggio-Dreiklänge das ganze Stück hindurch bei. Die Harmonik jedes Dreiklangs wechselt aber in der Ausrichtung an den jeweiligen Ton des Melodieinstruments (heute ein Violoncello), das sich abwechselnd von unten und oben auf den Zentralton a zu bewegt oder nach oben und unten von ihm weg. Es entsteht also ein Kreuz (X) aus den vier verschiedenen Tonskalenrichtungen des Melodieinstruments, das seine Skalen von Mal zu Mal um einen Ton in jeder der vier Richtungen erweitert. Diese vier Tonleiterbewegungen sind doppelt um den Zen-

tralon gespiegelt: Spiegel im Spiegel. Das Akkordinstrument umspannt mit regelmäßig gesetzten Zusatztönen den Raum. Diese Töne klingen wie Glockenschläge. Auch in ihnen spiegelt sich die Melodiestimme. Die Verbindung der Töne ergibt Harmonie ohne Ende. Die Musik strahlt Innigkeit und Frieden aus.

WOLFGANG AMADEUS MOZART – ARVO PÄRT

Das **Mozart-Adagio** für Violine, Violoncello und Klavier komponierte Arvo Pärt für das Kalichstein-Laredo-Robinson Trio als Auftragswerk des Helsinki Festivals. Das Werk entstand zum Gedenken an einen der führenden Geiger Russlands, Oleg Kagan, mit dem Pärt befreundet war. Kagans spezielle Affinität zu Mozarts Musik würdigte Pärt durch die Transkription eines bewegenden Klaviersonaten-Satzes des jungen Mozart, dem **Adagio f-Moll** aus KV 280, einem langsamen, von Seufzern erfüllten Tanz (Siciliano).

Pärt bewahrte das Mozart-Original und fügte ihm eine kurze Einleitung, ein Zwischenspiel, eine Coda und einen fortdauernden ‚Kommentar‘ hinzu. Der Rahmenteil besteht aus einfachem Material: Violoncello und Violine spielen einzelne, getrennte Noten in einem Duett mit den Intervallen von Sekund und Terz. Die Grundharmonien des **Mozart-Adagios** steigen schrittweise an. In den Pausen zwischen diesen Akkorden herrscht zunächst Stille und fügt sich dann organisch das Mozart-Original ein. Für den ‚Kommentar‘ verwendete Pärt Mozarts bevorzugtes Intervall dieses



Sonatensatzes, die Sekund, und färbte seine Textur mit diesem dissonanten Klang ein. Mit der Dissonanz, einem musikalischen Symbol des Schmerzes, drückt Pärt den Verlust des Freundes aus. In der Musik Mozarts und Pärts entstehen melodische und harmonische Überlagerungen von großer Klarheit und Reinheit.

HENRI DUTILLEUX

Dutilleux nahm zu seinen Frühwerken, die vor dem offiziellen Opus 1 entstanden sind, eine kritische Distanz ein. Die „**Sonatine**“ für Flöte und Klavier etwa klinge noch gar nicht nach seiner Musik, wehrte er sich gegen Plattenaufnahmen und Aufführungen des Werkes, konnte diese aber nicht verhindern, weil sich die Flötisten das kleine Juwel nicht entgehen ließen. Während des Zweiten Weltkrieges hatte Dutilleux im von den Deutschen okkupierten Paris ein Auftrag des Direktors des Conservatoires, Claude Delvincourt, erreicht, einige Werke für Blasinstrumente (Flöte,

Oboe, Fagott, Posaune) zu komponieren. Später wurden sie als „*Pages de Jeunesse*“ („*Seiten aus der Jugend*“) publiziert.

Über der „*Sonatine*“ für Flöte und Klavier liegt anfangs etwas Bedrückung. Doch Klavier und Flöte spielen sich bald frei, wenngleich mit einer ernsten, aber doch ruhig fließenden Melodik, in die Figuren eingeflochten sind. Dutilleux versetzt die Melodieführung der beiden Instrumente meist kanonisch. Plötzlich steigen Töne des Klaviers in die Dürsterkeit hinab und bereiten eine Kadenz der Flöte vor, die sich aber verwegen aus der bedrohlich klingenden Situation befreit und „*mit Phantasie*“ technisch anspruchsvolle Spielarten vorführt. Im folgenden, sehr kurzen Mittelsatz geht die getragene Melodik von leiser Traurigkeit in Leidenschaft über. In das Perpetuum mobile des Finales baute Dutilleux für die Flöte kantable und figurale Zwischenspiele ein, ehe beide Instrumente mit zunächst langsamen Schritten und dann immer schneller werdend einen Kehraus tanzen.

Rainer Lepuschitz



Johannes Maria Staud Foto: Karsten Witt

JOHANNES MARIA STAUD

Johannes Maria Staud lived for two and a half years in Sydenham (London). In 1871, as Staud describes, French painter Camille Pissaro painted “a scene on Lawrie Park Avenue that is little changed today, even if there are no horse-drawn carriages anymore. It conveys the atmosphere of an early spring day, with oak trees coming into leaf against a soft blue sky.” Staud connects this atmosphere with that of Debussy’s Sonata for flute, alto, and harp. For Staud, the Pissaro painting and Debussy’s Sonata share an “ambiguity between fragility and brightness, precision and blurred lines, melancholy and optimism, pastoral interest and a rational mind. If one believes in synaesthesia [in this case, the idea that a work of visual art can be faithfully translated into music] (I am not sure if I do), Pissaro’s canvas would surely sound like Debussy’s sonata (and vice versa).” In his *Sydenham Music* (2007), Staud explains, “I chose

this most tender instrumentation and tried to write a thoroughly quiet and fragile piece. As it happens, I could not completely do justice to this intention, as a stirring sonority disturbing the apparent idyll forced itself finally and suddenly to the surface.”

Commissioned in 2008 by Alois Lageder wineries and Swarovski crystals, Johannes Maria Staud composed his quartet *Lagrein* so that it would conform to the following description of a Lagrein wine, a red wine grape variety from South Tyrol, in northern Italy: “Medium garnet colour with ruby hints. Rich, quite pronounced, spicy aroma with a chocolate character, floral impressions (violets), red fruits and prunes. Soft, smooth taste, full bodied with hints of leather and tar. Firm, dry, and somewhat earthy finish.” Staud explains his compositional process as follows: “This synaesthetic approach was my driving force while composing the piece. The tasting of sonorities; the description of light reflexes in sound; the translation of a soft, smooth taste, full bodied with hints of leather and tar into musical textures and structures – all of this fascinated me during my work on the piece.”

ELLIOTT CARTER

Elliott Carter composed his *Three Poems of Robert Frost* in 1942. These works belong to Carter’s neo-classical period where he was distilling the influence of Nadia Boulanger as well as the hallmarks of Aaron Copland’s

American style. Although Carter moved to a modernist style with his cello sonata (1948) he returned to this early work in 1975, arranging it for chamber orchestra. The energetic rhythmic language in the first section of *Dust of Snow* recall both Stravinsky and Copland. *The Rose Family* sets Frost’s humorous reply to Gertrude Stein’s “Rose is a rose is a rose” to a waltz-like ostinato rhythm in quintuple metre. *The Line-Gang* depicts a team of workers installing a telephone line (as is revealed in the final verse of Frost’s poem). Carter’s setting makes multiple uses of word-painting, in particular with the guitar, aligning the music with Frost’s bemused outlook on technological progress.

Around Elliott Carter’s hundredth birthday, as the composer continued to compose prolifically, he started setting modernist poets such as Louis Zukofsky, Ezra Pound, and William Carlos Williams. Carter’s *Poems of Louis Zukofsky* for clarinet and soprano, were completed in 2008. Louis Zukofsky (1904–1978) was an American poet. Born in New York of Jewish parents, influenced by Ezra Pound, he was a founding member of the Objectivist movement. The composer writes: “As an admirer of Louis Zukofsky’s poetry, I have often thought of setting it to music. This was encouraged by recently finding out that Ezra Pound was very impressed by it. So I chose nine short poems and set them for voice and clarinet, the last of which refers to his son Paul, the eminent violinist.” (In 1974, Carter had composed a duo for Paul Zukofsky.)

ARVO PÄRT

Arvo Pärt composed *Spiegel im Spiegel* (*Mirror in the Mirror*) in 1978. It illustrates the composer’s *tintinnabuli* technique, which Paul Hillier describes as consisting of a melodic voice that “moves mostly by step around a central pitch (often but not always the tonic), and the *tintinnabuli* voice [which] sounds the notes of the tonic triad. The relationship between these two voices follows a predetermined scheme (which varies in detail from work to work) and is never haphazard.” Each of the melodic voice’s slow phrases ends on the third scale degree. For Jürgen Köchel, the piece’s “architectonic configuration ... like a meditation chapel, stimulates reflection, prayer or the desire for redemption.”

WOLFGANG AMADEUS MOZART – ARVO PÄRT

Mozart composed his *Sonata in F major, K. 280*, early in 1775 while he was in Munich for performances of his opera *La finta giardiniera*. Arvo Pärt based his *Mozart-Adagio* (1992) on the second movement of this sonata, which opens with the characteristic rhythm of a Siciliana. Pärt’s publisher writes that this piece “is neither an arrangement nor a collage. Pärt’s approach to the original work is ... cautious and respectful. Aspects of Mozart’s composition and Pärt’s *tintinnabuli* style are in balance so that there emerges a spiritual encounter between the 18th and 20th centuries.”

HENRI DUTILLEUX

Composed in 1943, Henri Dutilleux's *Sonatine for flute and piano* was a commission by the director of the Paris Conservatoire, Claude Delvincourt. Dutilleux explains that Delvincourt "had a double aim: to make young composers explore instrumental technique (you can't write any old thing for young players) and, at the same time, to force instrumental students to work on new scores, which Delvincourt wanted to be full of traps and technical difficulties. This is how I came to write, one after the other, pieces for bassoon, flute, oboe, and trombone; the flute piece is the *Sonatine* for flute and piano, which has been recorded many times abroad, although I have never wanted it to be recorded in France because it doesn't yet sound really like my music. But I haven't put any embargo on that." Regardless of the traps and difficulties, the work exudes melodic freshness and playfulness as well as the interest in colour that typifies French sound in the early 20th century.

Francis Kayali

ELLIOTT CARTER

THREE POEMS OF ROBERT FROST (1874–1963)

1. DUST OF SNOW

The way a crow || Shook down on me || The
dust of snow || From a hemlock tree || Has
given my heart || A change of mood || And
saved some part || Of a day I had rued.

2. THE ROSE FAMILY

The rose is a rose, || And was always a rose. || I suppose. || The dear only knows || What
But the theory now goes || That the apple's a || will next prove a rose. || You, of course, are a
rose, || And the pear is, and so's || The plum, || rose – || But were always a rose.

3. THE LINE-GANG

Here come the line-gang pioneering by, || when they were a thought || But in no hush
They throw a forest down less cut than || they string it: they go past || With shouts afar
broken. || They plant dead trees for living, || to pull the cable taught, || To hold it hard
and the dead || They string together with a || until they make it fast, || To ease away – they
living thread. || They string an instrument || have it. With a laugh, || An oath of towns
against the sky || Wherein words whether || that set the wild at naught || They bring the
beaten out or spoken || Will run as hushed as || telephone and telegraph.

1. TALL AND SINGULARLY DARK

Tall and singularly dark you pass among the
breakers. || Companionship as of another
world bordering on this; || To the intelligence
fastened by the senses you are lost || In a
world of sunlight where nothing is amiss: ||
For nothing but the sun is there and peace
vital with the sun, || The heaviest changes
shift through no feature more than a smile, ||

Currents spread and are gone, and as the
high waves appear, || you dive, in the
calming are as lost awhile. || How in that
while intelligence escapes from sense || And
fear with hurled human might darkens upon
bliss! || Till as again you stand above the
waters || Fear turns to sleep as one who
dreamt of falling an abyss!

2. ALBA (1952)

In sleep where all that’s past goes on || A
dawn loves more than sleep. || Clear as

leaves of spring || Loves no less, wintering, ||
Greener than summer goes || A sleep
gainsays the dawn.

3. FINALLY A VALENTINE

There is a heart has no complaint || better
apart than faint || so the faintest part of it ||

has no complaint a part.

7. STRANGE

Strange || To reach that age remember a tide

|| And full for a time be young.

8. DAISY

Bellis perennis daisy of history *ing lace*
waterformed a hid pineyed thrumeyed bre-
honrule eve adam adam eve meadows birth
hymn drupestudded strawberry oversell

springfreeze whipperwill storm pieddaisy
rays vogue greenerin discs may not excel
white doubleray largess sailsgolddiscs
heritage *fort at Montauk*.

ROBERT LEVIN MOZARTS WALTER-FLÜGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate C-Dur für Klavier KV 545
(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

Allegro
Andante
Rondo. [Allegretto]

Fantasie c-Moll für Klavier KV 475
(Datiert: Wien, 20. Mai 1785)

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

Sonate c-Moll für Klavier KV 457
(Datiert: Wien, 14. Oktober 1784)

Allegro
Adagio
Molto Allegro

Pause

SA 04.02

19.00 / 21.00 / 23.00 Republic #31

Mozart Jazz Night

THOMAS ENHCO KLAVIER

VASSILENA SERAFIMOVA VIBRAPHON

LESZEK MOŹDŹER KLAVIER

DIMITRI NAÏDITCH TRIO

DIMITRI NAÏDITCH KLAVIER, GILLES NATUREL BASS,
ARTHUR ALLARD DRUM-SET

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate Es-Dur für Klavier KV 282

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Adagio

Menuetto I – Menuetto II

Allegro

Sonatensatz g-Moll für Klavier (Fragment) KV 312

(Komponiert: vermutlich Wien, 1790/91)

Allegro

Ergänzt von Robert Levin

Sonate B-Dur für Klavier KV 333

(Komponiert: Linz, Ende 1783)

Allegro

Andante cantabile

Allegretto grazioso

Einführungstext siehe Seite 223 – 226

English notes: page 227 – 228

FREIE IMPROVISATIONEN

ÜBER (MUSIKALISCHE) THEMEN VON MOZART

SET 1

19.00 bis 20.15 Uhr

Thomas Enhco Klavier

Vassilena Serafimova Vibraphon

SET 2

21.00 bis 22.15 Uhr

Leszek MoŹdŹer Klavier

SET 3

23.00 bis 00.15 Uhr

Dimitri Naïditch Trio

Ende um ca. 16.55 Uhr

Ende um ca. 0.15 Uhr



Projekt eines Gartens für Schloss Eszterháza. Ölbild von Albert Christoph Dies (1755–1822).
Esterházy Privatstiftung

SA 04.02

19.30 Großes Festspielhaus #32

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT ÁDÁM FISCHER STEVEN ISSERLIS VIOLONCELLO

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie Es-Dur Hob. I:103
„Mit dem Paukenwirbel“
(Komponiert 1795)

Adagio – Allegro con spirito
Andante più tosto Allegretto
Menuet – Trio
Finale. Allegro con spirito

Konzert D-Dur für Violoncello und Orchester Hob. VIIIb:2
(Komponiert 1783)

Allegro moderato
Adagio
Rondo. Allegro

Kadenzen von Steven Isserlis

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie C-Dur KV 551
„Jupiter-Symphonie“

(Datiert: Wien, 10. August 1788)

Allegro vivace

Andante Cantabile

Menuetto. Allegretto – Trio

Molto Allegro

Ende um ca. 21.30 Uhr



Joseph Haydn. Konzert D-Dur für Violoncello und Orchester Hob. VIIb:2. Autograph. Beginn des ersten Satzes.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musikabteilung

JOSEPH HAYDN

Ihren (nicht authentischen) Beinamen „**Mit dem Paukenwirbel**“ verdankt die vorletzte der zwölf „Londoner“ Symphonien Haydns, die bei ihrer Uraufführung am 2. März 1795 im Londoner King’s Theatre enthusiastisch aufgenommene **Symphonie Es-Dur Hob. I:103** dem prononciert solistischen Einsatz der Pauke im ersten Takt. Der 1939 in die USA emigrierte und in Salzburg verstorbene deutsche Journalist und Schriftsteller Heinrich

Eduard Jacob hat in seiner Biographie des berühmten Musikers darauf hingewiesen, dass Haydn der erste Komponist war, welcher der Pauke ganz neue, verblüffende Wirkungen abzugewinnen verstand: „*Bekanntlich ist die Pauke kein grobes, sondern im Gegenteil ein sehr empfindlich-nervöses Instrument*“. Anders als in der *Missa in tempore belli* C-Dur Hob. XXII:9 (1796), in der die leisen Paukenschläge im *Agnus Dei* an die Bedrohung durch Napoleon Bonapartes Richtung Wien vorrückendes Heer gemahnen, setzt Haydn in der

Symphonie Es-Dur Hob. I:103 auf die Effekte von gespannter Erwartung und Überraschung. Doch der Paukenwirbel, mit dem die thematisch geformte langsame Einleitung der Symphonie eröffnet wird, besitzt keineswegs nur die Bedeutung einer Anfangspointe. Vielmehr schafft Haydn durch die ungewöhnliche Wiederkehr des Paukensolos und das wörtliche Aufgreifen der ersten beiden Abschnitte der Adagio-Introduktion unmittelbar vor der Coda des Kopfsatzes eine tief greifende Verklammerung und Anbindung der Eröffnung an den gesamten Satz. „*The Introduction excited the deepest attention*“, hieß es in der Uraufführungskritik des *Morning Chronicle* vom 3. März 1795. Dass der düster-getragene *piano*-Beginn der ersten thematischen Phrase dieser Einleitung im Bass (Fagott, Violoncello und Kontrabass anstelle der hier erwarteten Violinen) unüberhörbare Assoziationen an die gregorianische Choralmelodie des *Dies iræ* aus der Totenmesse weckt, ist wohl mehr als bloßer Zufall, und die Tatsache, dass auf den Paukenwirbel nicht das seit dem Barock übliche, triumphale Orchestertutti folgt, ein Vexierspiel mit den Erwartungen der zeitgenössischen Hörer. Die Bezeichnung „*Intrada*“, mit der Haydn das Paukensolo – eine ganztaktige Note mit Fermate – auch bei der Wiederholung überschrieb, verweist auf den alten musikalischen Topos eines (meist kurzen) instrumentalen Stückes, das bei der Eröffnung von Festlichkeiten den Ein- oder Aufzug hochgestellter Persönlichkeiten begleitete. Wie dieses Paukensolo auszuführen ist, geht aus der Partitur nicht hervor, Angaben zur Lautstärke wie auch zum

Zeitmaß fehlen. Die Gestaltungsmöglichkeiten reichen vom einfachen Paukenwirbel in verschiedenen dynamischen Varianten (meist in Form eines An- und Abschwellens) bis zum rhythmisch ausgestalteten, achttaktigen Paukensignal im Sinne der von Haydn notierten Bezeichnung „*Intrada*“.

Der zweite Satz der Symphonie (Andante più tosto Allegretto), dessen Höhepunkt ein heiteres Violinsolo bildet, ist nach dem Prinzip der Doppelvariationen aufgebaut. Die beiden verwandten, tonal zwischen c-Moll und C-Dur wechselnden Themen basieren auf Volksliedern, die in der Gegend von Sopron (Ödenburg), also in unmittelbarer Nähe von Schloss Eszterháza, gesungen wurden. Das exotisch anmutende Kolorit (Zigeunertonleiter im ersten und lydische Quart im zweiten Thema) dieses eingängigen, von starken Gegensätzen geprägten Satzes zieht noch heute die Zuhörer in ihren Bann: „*Denn diese Synthese von einem Volkslied und einem gedämpft hinstelzenden Marsch, mit ihrer sich selbst aufhebenden Plumpheit, ist von so fremdartiger Harmonik und neuer Instrumentierung durchtränkt, daß sie wie spätromantische oder neuromantische Musik klingt*“ (Jacob). Eine kontrastreiche motivisch-thematische Arbeit verbirgt sich im dritten Satz unter dem volkstümlichen Deckmantel des von einem höfisch-barocken, stereotypen Tanzsatz bereits weit entfernten Menuets, in dem Haydn ein raffiniertes metrisches Verwirrspiel betreibt. Sind die Stolpersteine, die dieses Menuet untanzbar machen, als dezenter musikalischer Hinweis darauf zu

verstehen, dass die Position des Adels wenige Jahre nach dem Sturm auf die Bastille (14. Juli 1789) bedrohlich ins Wanken geraten war? Das kammermusikalische, mit neuartigen Klangfarben aufwartende Trio trägt ländlerartige Züge. Das monothematisch angelegte, durch einen viertaktigen Hornruf gegliederte Finale (Allegro con spirito) der *Paukenwirbel-Symphonie*, eine der ingenösesten Formfindungen Haydns, nimmt unter den Schlusssätzen der *Londoner Symphonien* eine Sonderstellung ein. Es lässt sich keinem bestimmten ‚Schema‘ zuordnen, ist weder Rondo noch Sonaten- oder Variationensatz, sondern der Versuch, auf drei verschiedenen Wegen zum Ziel zu gelangen. Von den beiden Varianten für die Gestaltung des Schlusses wählte Haydn letztlich die zweite, sicher auch deshalb, weil hier nochmals die Pauke als steigendes Klangelement zum Einsatz kommt und so den Kreis der Symphonie schließt.

Von Joseph Haydns insgesamt fünf im Hoboken-Verzeichnis angeführten Violoncellokonzerten können nur zwei Authentizität für sich beanspruchen, nämlich das C-Dur-Konzert Hob. VIIb:1 und das am heutigen Abend erklingende **Konzert D-Dur für Violoncello und Orchester Hob. VIIb:2**. Letzteres wurde 1783 vermutlich für Anton Kraft, den Solocellisten jener Esterházy'schen Hofkapelle, der Haydn von 1761 bis 1790 zunächst als Vizekapellmeister und später als Kapellmeister vorstand, komponiert. Kraft, der in späteren Jahren unter anderem für den Fürsten Lobkowitz in Wien tätig und während seiner

zwölfjährigen Dienstzeit (1778–1790) bei den Esterházy's auch Kompositionsschüler von Haydn war, zählte „*ohnstreitig unter die ersten Meister*“ seines Faches; Beethoven schrieb für ihn den Cellopart seines Tripelkonzertes C-Dur op. 56. Das D-Dur-Konzert Hob. VIIb:2 wurde 1837 in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* fälschlicherweise als musikalische Schöpfung Anton Krafts ausgegeben. Erst mit dem Auffinden des bis 1953 verschollenen Autographs mit Haydns Handschrift im Keller der Österreichischen Nationalbibliothek konnte Kraft als möglicher Komponist ausgeschlossen werden.

Das mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern besetzte Werk ist ganz vom Soloinstrument her konzipiert und stellt insbesondere im Bereich des Daumenlagen-, Doppelgriff- und Oktavspiels höchste spieltechnische Anforderungen an den Interpreten, dessen Part über weite Abschnitte im Violinschlüssel notiert und in den Streichersatz integriert ist. Das bedeutet, dass der Solist auch die Tutti-passagen mitspielt. Haydn hat in diesem überaus kunstvoll komponierten Werk alle barocken Elemente hinter sich gelassen. Die drei hinsichtlich ihrer Hauptthemen miteinander motivisch verwandten Sätze zeichnen sich durch die Schönheit der Melodieführung und jene klassische Klarheit aus, die zu Haydns rascher weltweiter Beliebtheit beitrug. Eingängigkeit, Virtuosität des Soloparts und kompositorische Faktur sind in einer bewundernswerten Balance gehalten. Der umfangreiche Kopfsatz (Allegro moderato) – bis heute

das obligatorische Teststück jedes Orchesterprobenspiels – weist eine Fülle kantabler Themen auf, die von zahlreichen ebenso virtuos wie ausdrucksstarken Zweiunddreißigstel-Episoden kontrastiert werden. Der ruhig dahinströmende zweite Satz (Adagio) rückt die sanglichen Qualitäten des Soloinstruments in den Vordergrund, während im temperamentvollen, im Fortissimo-Jubel endenden Finalrondo (Allegro) mit seinem zum übrigen Satz stark kontrastierenden Minore-Abschnitt der Solopart sich stärker vom Orchester löst.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In dem krisenhaften, von Geldsorgen und „schwarze(n) Gedanken“ geprägten Sommer des Jahres 1788 komponierte Mozart innerhalb weniger Wochen jene große Trias der Symphonien Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551, die in den Augen der Nachwelt den musikalischen Höhepunkt seines symphonischen Schaffens markiert. Anknüpfend an die Überlegungen, die der deutsche Dirigent, Musikwissenschaftler und Musikschriftsteller Peter Gülke in seinem Buch *Triumph der neuen Tonkunst* (Kassel 1998) angestellt hat, wird Mozarts Trias trotz ihrer Verschiedenartigkeit heute vielfach als zusammenhängender Zyklus verstanden; als eine Einheit aus Gegensätzen, die sich in diversen Motivzusammenhängen, aber auch auf konzeptioneller Ebene äußert. Der Entstehungsanlass der drei Meisterwerke liegt bis heute im Dunkeln, doch kann man davon ausgehen, dass Mozart konkrete Pläne mit ihnen ver-

band, die sich dann wohl zerschlagen haben. Dass er diese gewichtigen Orchesterwerke nur für sich selbst oder ‚für die Ewigkeit‘ geschrieben haben soll, entspricht dem im 19. Jahrhundert entstandenen romantischen Bild Mozarts vom naiven, weltfremden, verkann-ten, jung verstorbenen Genie, entbehrt jedoch angesichts der ab 1788 sich zusehends verschlechternden finanziellen Situation des Komponisten jeder realistischen Grundlage. Dem befreundeten Kaufmann und Logenbruder Johann Michael Puchberg teilte Mozart, nachdem er, wohl aus ökonomischen Gründen, in die Vorstadt übersiedelt war, in einem Brief vom 27. Juni 1788 aufgrund offensichtlicher Verschuldung mit, er sei „*unumgänglich genöthigt* [...] *Geld aufzunehmen*“. Vermutlich wollte Mozart, wie auch die Wahl der Tonarten nahelegt, mit den Symphonien Nr. 39–41 auf die ersten drei der sechs *Pariser Symphonien* Hob. I:82–87 seines verehrten väterlichen Freundes und Vorbildes Joseph Haydn reagieren, die im Dezember 1787 bei Artaria in Wien erschienen waren. Eine oder auch mehrere Aufführungen der drei letzten Symphonien zu Mozarts Lebzeiten sind sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht eindeutig nachweisbar; nur die Aufführung von KV 550 bei Baron van Swieten konnte kürzlich von Milada Jonášová bewiesen werden (s. Milada Jonášová, „Eine Aufführung der g-moll-Sinfonie KV 550 bei Baron van Swieten im Beisein Mozarts“, in: *Mozart Studien* 20 [2011], S. 253–268).

Die uns heute geläufige Bezeichnung „*Jupiter-Symphonie*“ soll von dem in London

tätigen, 1815 verstorbenen Geiger und Konzertunternehmer Johann Peter Salomon, dem Initiator der England-Reisen Haydns, stammen. Zumindest geht dies aus einem Tagebucheintrag hervor, den der englische Verleger Vincent Novello nach einem am 29. Juli 1829 erfolgten Besuch bei Mozarts Witwe in Salzburg vorgenommen hat. Wer auch immer Mozarts letzte, am 10. August 1788 vollendete **Symphonie C-Dur KV 551** mit dem werbewirksamen Namen des römischen Göttervaters versehen haben mag, wollte durch die Assoziation mit ‚göttlichen‘ Begriffen wie ‚Würde‘, ‚Erhabenheit‘ und ‚Triumph‘ sicherlich die Bedeutung, die dem Werk bis heute beigemessen wird, hervorheben und etwas von dem strahlenden Glanz und der Majestät dieses als Sinnbild höchster Formvollendung geltenden Gipfelwerks der Wiener Klassik vor Beethoven einfangen. Schon bald nach Mozarts Tod hatte die C-Dur-Symphonie die internationalen Konzertsäle erobert. Größte Wertschätzung brachte man dem Werk in London entgegen, wo es 1810 in Partitur gedruckt und als „*the highest triumph of Instrumental Composition*“ gefeiert wurde. Besonders bewundert wurde seit jeher das Finale, das man als ein „*Non plus ultra der sinfonischen Satzkunst*“ (Stefan Kunze) betrachtet. Es beginnt mit dem berühmten, zum melodischen Kernbestand der Kontrapunktlehre zählenden diatonischen Viertonmotiv c–d–f–e, das in Mozarts Werken etliche Male Verwendung fand. Aber auch anderen Komponisten vor Mozart diente dieses Motiv als Grundlage kontrapunktischer Arbeiten: Johann Joseph

Fux zitiert es ebenso wie Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn (im Finale seiner D-Dur-Symphonie Hob. I:13). Im vierten Satz der *Jupiter-Symphonie* bildet es den Themenkopf des Hauptthemas, der – auf unterschiedliche Weise präsentiert – in Cantus firmus-artiger Manier immer wieder markant hervortritt. Dem Kontrapunktmeister Simon Sechter (1788–1867) galt das *Jupiter-Finale* als „*Musterbeispiel einer freien Quintupelfuge*“: Von besonderer Bedeutung für die kontrapunktische Entwicklung des Satzes sind fünf unabhängige musikalische Gedanken, die Mozart nach allen Regeln der polyphonen Kunst kombiniert und verarbeitet und schließlich in der Coda, dem glanzvollen Höhepunkt des Werkes, gleichzeitig gegeneinander führt, ehe er das Werk in triumphalem, strahlendem C-Dur enden lässt. Mozart hat in diesem grandiosen Finale das scheinbar Unmögliche möglich gemacht: die Synthese von Homophonie und Polyphonie, von Sonatensatz und Fuge, von barocker und klassischer Kompositionsweise, von ‚galantem‘ und ‚gelehrtem‘ Stil.

Sabine Brettenthaler

JOSEPH HAYDN

The death of Prince Nikolaus Esterházy in 1790 brought an important change in the life of his court music director, Joseph Haydn. Haydn had served the Esterházy family for nearly thirty years, and, now approaching his sixties, had scarcely ventured outside the fifty-mile triangle between the Prince's Viennese residence and his country palaces at Eisenstadt and Eszterháza. Nikolaus's successor Anton did not share his father's enthusiasm for music, however, and disbanded the court music, retaining Haydn only in a titular capacity. It was now, as public eagerness to see the man acknowledged as the greatest living composer grew ever stronger, that the London-based impresario Johann Peter Salomon took the opportunity to engage Haydn for a residency at his concert series in Hanover Square. By early 1791 Haydn was in England and being fêted in a way that he could never have imagined back home. The adventure, which lasted until the summer of 1792 and was followed by a second visit in 1794–95, had a rejuvenating effect that was to fuel his creative powers not only while he was there, but for the next decade as well.

Central to Haydn's fame in England were his twelve 'London' symphonies (Nos. 93–104), state-of-the-art examples of the genre which achieved a new gestural breadth and revelled in the sonorities of Salomon's large orchestra. All are superb products of the sophisticated symphonic thinking in which Haydn had no rival at this time, but the **Sym-**

phony in E flat major, Hob. I:103, is in many ways the most striking of them; indeed its very opening, a single ominous drum-roll, must have shocked and intrigued its first listeners, and no doubt they would also have been surprised by the sinisterly creeping slow introduction which follows. Any foreboding would have been dispelled, however, by the arrival of the main body of the movement, not in the minor as the introduction may have led us to believe, but jauntily in the major. A sly reference to the material of this introduction, speeded up as part of the second theme, may have passed unnoticed, and so upbeat is the nature of the music that even a more explicit statement of it in the course of the central development section could easily have been missed. Not so, however, its final appearance towards the end of the movement, this time returned to its original tempo and heralded, as at the start, by a sobering drumroll.

The second movement is in one of Haydn's most characteristic forms, the double variation set, in which two themes are varied in alternation. Here they are closely related, both being derived from Croatian folk tunes, and this kinship, combined with the fact that one is in the minor and the other in the major, results in an effect like subtle shifts of light. The Menuetto is grandly laid-out, though not without pleasing rusticisms of its own, and is complemented by a gently bucolic central Trio warmly tinged by clarinets.

To end, there is one of Haydn's finest finales, a generously proportioned but thematically economical sonata movement built lar-

gely on developments and contrapuntal combinations of a tiny opening theme and the elegant five-note horn-call which accompanies it, all carried out with a deftness and vibrancy which rivals the finale of Mozart's 'Jupiter'.

Most of Haydn's concertos were composed during the 1760s, his first years in the service of the Esterházy family of princes, and were intended for performance by his colleagues in the small court orchestra. The **Cello Concerto in D major, Hob. VIIb:2** (his second surviving concerto for the instrument), was composed some time later in 1783, though it too was written for a member of the Esterházy establishment, the cellist Anton Kraft, who had joined the orchestra as first cello five years earlier. Until the discovery of Haydn's original manuscript in 1953, the work was actually thought by many to be by Kraft, and even now the suspicion remains that he had a hand in its composition, if only to advise Haydn on some of the more difficult writing for the soloist. The first two movements are both typical for concertos of this time, the long *Allegro moderato* poised and urbane, the *Adagio* an essay in warm lyricism. The finale is a rondo in which frequent appearances of the dancing main theme alternate with contrasted episodes, often of high virtuosity.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

"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 last symphony, put forward in 1798, seven years after the composer's death, is not at all untypical of its time. Its author was Carl Friedrich Zelter, a respected composer who, like many musicians, could acknowledge Mozart's supreme ability while at the same time considering his music unnecessarily complicated and abundant in melodic material. Whether or not he was justified in assuming universal familiarity with the deluge of themes contained in the **Symphony in C major, K. 551**, is not clear, as there are no records of any performances of the work during Mozart's lifetime.

Although the symphony is traditional enough 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 able here to inhabit more than one world at once, and so it is with surprising naturalness that a chuckling little tune (characterised by repeated notes) eventually appears, 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 wood-

wind colours. The Menuetto and Trio have the courtliness and poise one would expect of them, even though the former is dominated by a drooping chromatic line that reaches apotheosis 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. For many years this symphony was known in German-speaking countries as ‘the symphony with the fugal finale’. The nickname ‘Jupiter’ seems to have originated in England around 1820, and is a fitting expression of the work’s lofty ambitions. For this is not simply the summation of its composer’s symphonic art; it is the greatest of prophecies of the genre’s unlimited potential.

Lindsay Kemp

SO 05.02

9.00 Franziskanerkirche **Messe**

**CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG**
DIRIGENT **BERNHARD GFRERER**
SIMONE VIERLINGER SOPRAN
MONIKA WAECKERLE ALT
BERNHARD BERCHTOLD TENOR
WOLFGANG MOOSGASSNER BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa brevis G-Dur für Soli, Chor, Orchester und Orgel KV 140 (Anh. C 1.12)
(Komponiert: Salzburg, vermutlich 1773)

SO 05.02

10.00 Dom **Messe**

SALZBURGER DOMCHOR
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA
ALEKSANDRA ZAMOJSKA SOPRAN
BRIGITTE GRÖGER ALT
FRIEDER LANG TENOR
CHRISTOPH SCHÖFFMANN BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Missa G-Dur in honorem Sⁱ Nicolai
für Soli, Chor, Orchester und Orgel Hob. XXII:6
„Nikolaimesse“
(Komponiert 1772)

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Offertorium de S. Joanne Baptista für gemischten Chor, Orchester und Orgel
„Inter natos mulierum“ KV 72
(Komponiert: Salzburg, Mai oder Juni 1771)

Kirchensonate D-Dur für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Bass KV 69
(Komponiert: Salzburg, vermutlich um 1772)

SO 05.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #33

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG
SALZBURGER BACHCHOR
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER
DIRIGENT IVOR BOLTON
MAIAH PERSSON SOPRAN, ELISABETH KULMAN ALT
MICHAEL SCHADE TENOR, FLORIAN BOESCH BASS
LUKE GREEN ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimento D-Dur für zwei Violinen, Viola, Bass, Oboe und zwei Hörner KV 251
„Nannerl-Septett“
(Datiert: [Salzburg,] Juli 1776)

Molto allegro
Menuetto – Trio
Andantino – Adagio – Allegretto
Menuetto. Tema con 3 Variazioni
Rondeau. Allegro assai
Marcia alla francese

ARVO PÄRT GEB. 1935

„Magnificat“ für gemischten Chor a cappella
(Komponiert 1989)
Dirigent: Alois Glaßner

Pause

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Missa in angustis d-Moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel Hob. XXII:11
„Nelsonmesse“
(Komponiert 1798)

Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus – Benedictus
Agnus Dei

ORF-Sendung: Sonntag, 5. Februar 2017, 11.03 Uhr, Ö1 (Live-Sendung)

Ende um ca. 12.45 Uhr

Mozart. Divertimento D-Dur KV 251.
Erste Seite des Autographs.
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozarts **Divertimento D-Dur KV 251** wurde für einen bestimmten festlichen Anlass komponiert – aber für welchen? In der Familienkorrespondenz nennt Mozart dieses Werk eine „*finalmusik*“, sein Vater Leopold bezeichnet es als „*FinalmusikSymfonie*“. Hinter diesen Namen verbergen sich musikalische Darbietungen, wie sie die Salzburger Studenten alljährlich im August nach Abschluss ihrer Vorbereitungskurse in Logik und Physik zur Aufführung brachten: Mit den „*Finalmusiken*“ feierten sie den glücklichen Verlauf ihrer Prüfungen, nahmen, bevor es in die Ferien ging, Abschied von der Universität und huldigten den Professoren und dem Landesherren, dem Fürsterzbischof.

Auf dem Autograph des Divertimentos vermerkte Leopold Mozart das Datum „*Luglio 1776*“. In jenem Sommer allerdings hatte sein Sohn, so viel wir wissen, gar keinen Auftrag für eine Finalmusik erhalten. Streng genommen spricht bereits die Besetzung des Werkes mit zwei Violinen, Viola, Kontrabass, Oboe und zwei Hörnern gegen den Bestimmungszweck einer öffentlichen akademischen Abschlussfeier: Mozarts frühere *Finalmusiken* waren reich besetzte Orchesterstücke. Nun gibt es aber die Theorie, das Divertimento KV 251 sei – zumindest ursprünglich – für eine Familienfeier entstanden: zum Namenstag der Schwester Nannerl, dem 26. Juli, an dessen Vorabend das Werk im Gartenhof hinter dem Tanzmeisterhaus erstmals erklingen sei, musiziert von lediglich sieben Instrumentalisten. Leopold



Mozarts Wort von der „*FinalmusikSymfonie*“ wäre dann so zu verstehen, dass dieses Divertimento bei späteren Gelegenheiten in chorischer Streicherbesetzung dargeboten wurde, vielleicht schon im darauffolgenden Sommer 1777, zum Ende des Semesters.

Mögen die Umstände der Entstehung auch im Dunkeln liegen, das Divertimento D-Dur KV 251 leuchtet hell wie am ersten Tag. Gleich mit den vier mottoartigen Unisonotakten des Anfangs zieht es den Hörer in seinen Bann. Alle sieben Instrumente sind in das reiche Innenleben des Werkes, in das kombinationsfreudige Wechselspiel der Stimmen einbezogen: Ein kammermusikalischer Geist erfüllt dieses Divertimento. Als fünften Satz schrieb Mozart ein Rondeau von pulsierender Champagnerlaune und ansteckender Festtagsstimmung, und er ließ es sich nicht nehmen, den letztmaligen Eintritt des Refrains durch einen Adagio-Takt mit Fermate spannungsvoll

„The Battle of the Nile“. Ölgemälde von William Anderson (1757–1837). Die „Nelsonmesse“ soll sich auf die Schlacht bei Abukir beziehen, als die englische Flotte unter Admiral Nelson am 1. August 1798 die französische Flotte vernichtete. London, Sotheby – Berlin, akg-images

hinaus zuzögern. Auch das zarte, melodisch anmutige Andantino und das zweite Menuetto, das refrainartig mit drei Variationen wechselt, tendieren zur Formidee des Rondos. Eine „*Marcia alla francese*“ beschließt das Divertimento. Bei einer Aufführung als Finalmusik wurde dieser Marsch möglicherweise schon zu Beginn gespielt, beim Aufzug durch die nächtlichen Gassen der Stadt.

ARVO PÄRT

Die religiöse Musik des 1935 geborenen Esten Arvo Pärt ist im Konzert beheimatet, aber nicht zwangsläufig im Konzertsaal – die Kirche bleibt ihr idealer Ort, aus Gründen der Akustik, der Atmosphäre und der Überlieferung. Arvo Pärts *Magnificat* für gemischten Chor a cappella ist nicht an die Liturgie gebunden, obwohl die biblischen Verse, die er vertonte, das *Canticum Beatæ Mariæ Virginis* aus dem ersten Kapitel des *Lukas-Evangeliums*, traditionell dem Stundengebet der Vesper zugehören. Der Lobgesang der Jungfrau Maria, „*Meine Seele erhebt den Herrn*“, steht im heutigen Programm in der Mitte zwischen Divertimento und Messe. Denn Pärts *Magnificat* aus dem Jahr 1989 ist keines von beiden und beides zugleich: ein höheres ästhetisches Vergnügen und christlicher Gottesdienst. Pärt setzt das *Canticum* als antiphonalen Wechselgesang. Der erste Sopran intoniert den Text immer auf demselben Ton, gewissermaßen als Psalmodie, und wird dabei von einer zweiten Stimme umspielt. Darauf antwortet der Chor

jeweils im dreistimmigen (zum Teil auf sechs verdoppelten) Satz in dem von Pärt kreierten „*Tintinnabuli*“-Stil. Der Name leitet sich vom lateinischen „*tintinnabulum*“ für „*Glöckchen*“ ab und bezeichnet eine streng ritualisierte Kompositionsweise, bei der eine langsam entfaltete Melodie von Tönen ein und desselben Dreiklangs ergänzt wird. Und um die Gänge, das Ganze, die verlorene Einheit im Glauben und im Leben dreht sich alles in Arvo Pärts zeitlos erhabener, weltentrückter Klangsphäre.

Ja, diese Musik klingt überirdisch schön, ahistorisch, un- oder überpersönlich, wie eine klösterliche Zeremonie oder geistliche Übung, und doch wird sie von einer unergründlichen Traurigkeit durchzogen. „*Die Kunst macht dem Denker das Herz schwer*“, schrieb Friedrich Nietzsche. „*Wie stark das metaphysische Bedürfnis ist und wie sich noch zuletzt die Natur den Abschied schwer macht, kann man daraus entnehmen, dass noch im Freigeiste, wenn er sich alles Metaphysischen entschlagen hat, die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummten, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen [...]. – Wird er sich dieses Zustandes bewusst, so fühlt er wohl einen tiefen Stich im Herzen und seufzt nach dem Menschen, welcher ihm die verlorene Geliebte, nenne man sie nun Religion oder Metaphysik, zurückführe.*“

JOSEPH HAYDN

Mit seinen zwölf *Londoner Symphonien* hatte Joseph Haydn den Gipfel der Kunst erobert.



Es war undenkbar, dass er nach seiner Rückkehr aus England, zumal unter der Herrschaft des neuen Esterházyischen Fürsten, eines arroganten Lebemanns von konservativem musikalischem Geschmack, noch einmal Symphonien schriebe. Doch Nikolaus dem Zweiten stand nach derlei ohnehin nicht der Sinn. Obwohl dieser Aristokrat eine alles andere als fromme Gesinnung an den Tag legte und das Vermögen seiner Vorväter bei luxuriösen Zerstreuungen und ungezählten Affären verprasste, hegte er eine an Bigotterie grenzende Vorliebe für die Kirchenmusik. Und so wurde dem aus London heimgekehrten Kapellmeister Haydn die Pflicht auferlegt, „*aus billiger Anordnung*“ seines Regenten „*alljährlich eine neue Messe zu komponieren*“,

die am oder zum Namenstag der Fürstin Maria Josepha Hermenegild in Eisenstadt aufgeführt werden sollte: Jahr um Jahr an den Festen Mariæ Geburt oder Mariæ Namen im September. Diesem Anlass und Auftrag verdanken wir fünf jener sechs Messen, die der Komponist an der Wende zum 19. Jahrhundert schuf, Zeugnisse einer reflektierten Religiosität und eines musikalisch überreichen Spätwerkes.

Da der verschwenderische Fürst Nikolaus II. von Sparzwängen auf die Dauer nicht verschont blieb, hatte er die meisten Bläser seiner Kapelle entlassen – mit der bezeichnen Ausnahme der Trompeter, die ihm für Glanz und Gloria seines Hofes unentbehrlich schienen. Haydn musste folglich seine Messe

d-Moll Hob. XXII:11, die er 1798 in der beachtlich kurzen Zeit vom 10. Juli bis zum 31. August komponierte, auf ein höchst atypisch besetztes Ensemble zuschneiden: drei Trompeten, Pauken, Streicher und obligate Orgel. Doch vermochte er die Not in eine Tugend zu verkehren. Bereits das Kyrie gewinnt durch die klangliche Eigenart des Orchesters, durch die martialischen Fanfaren und Signalmotive einen beängstigend kriegerischen Charakter, eine dramatische Spannung beherrscht die Szene, steigert sich noch zu einem wild verwickelten Fugato, ehe der Sopran – in affektgeladenen Koloraturen sondergleichen – den Verzweiflungsruf des „Kyrie eleison“ wiederholt: ein Gebet in höchster Not. Und nicht anders nannte Haydn dieses Werk: *Missa in angustiis*, Messe in der Bedrängnis. Da er seine zwei Jahre zuvor vollendete C-Dur-Messe Hob. XXII:9 ausdrücklich als *Missa in tempore belli* bezeichnet hatte, als Messe in Zeiten des Krieges – den Österreich in wechselnden Koalitionen gegen das revolutionäre Frankreich führte –, mag Haydn auch die *Missa in angustiis* in Gedanken an seine verängstigten Landsleute geschrieben haben, in der Sorge vor den Verheerungen eines grausamen Machtkampfes.

Während der Arbeit am Benedictus aber soll Haydn angeblich die Nachricht vom Sieg des britischen Admirals Nelson über die französische Flotte bei Abukir erhalten und seinen patriotischen Gefühlen über die Niederlage des Feindes sogleich beim Komponieren freien Lauf gelassen haben (daher der apokryphe Beiname „*Nelsonmesse*“). Tatsächlich jedoch

kann diese Erfolgsmeldung nicht vor der zweiten Septemberhälfte in Eisenstadt bekannt geworden sein, als Haydn die d-Moll-Messe bereits abgeschlossen hatte. Vollkommen unabhängig von der Chronik der Ereignisse gestaltete er das Benedictus als düsteren Triumphmarsch, als eine buchstäblich überwältigende Siegesfeier, die uns wahrhaft das Fürchten lehren kann. Aber nicht an den Feldherrn Nelson und die Schlacht vom Nil dachte er dabei, sondern an eine „letzte Schlacht“, die „große Bedrängnis“, den Jüngsten Tag, an Christus als den Weltenherrscher, der kommen wird, „zu richten die Lebenden und die Toten“. Das Benedictus dieser Messe hallt wider von den endzeitlichen Schrecken des Dies iræ! Und abermals wusste Haydn das ‚beschränkte‘ Instrumentarium der Esterházyschen Kapelle mit frappierender Wirkung einzusetzen. (Warum er später der Veröffentlichung einer um Holzbläser und Hörner ergänzten Fassung zustimmte, ist eine andere Frage.) Haydn konnte und wollte jedoch seine Messe nicht mit den apokalyptischen Bildern des Weltenbrandes beschließen: Er hätte seiner vertrauensvollen Natur, seinem optimistischen Glauben mit einem solchen ‚Finale‘ Gewalt angetan. Am Ende, wenn der Chor das „Dona nobis pacem“ anstimmt – überschwänglich wie die Schlusschöre der im selben Jahr vollendeten *Schöpfung* –, bleibt nichts als die grenzenlose Freude, der Festtagsjubiläum, das Gotteslob: Die Zeiten der Bedrängnis sind überwunden.

Wolfgang Stähr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart composed the **Divertimento in D major, K. 251**, in Salzburg in July 1776, probably in celebration of his sister's nameday. The divertimento is a genre of music intended to create a pleasant ambient atmosphere rather than for studious concert listening. Nonetheless, there is much to listen for in this work. The first movement is in sonata form with a playfully simple theme. The second movement is a straightforward minuet and trio. The winds rest during the trio, which is in the key of G major, before a repeat of the minuet. The third movement is marked Andantino in the key of A major. Here the oboe is allowed some soaring melodic lines above the strings. The fourth movement has the unusual form of a minuet alternating with a set of three variations. The tranquillity of the subsequent rondo is disturbed by a moment of jarring syncopation and minor mode *Sturm und Drang*. The divertimento was completed just as the Continental Congress was declaring American independence from Britain. The final movement is marked *Marcia alla francese* and evokes images of the French military, which played an important role in securing an American victory in the Revolutionary War.

ARVO PÄRT

Arvo Pärt's setting of the Latin *Magnificat* prayer was completed in 1989. In this work Pärt creates an understated setting of this an-

cient Christian hymn in which Mary the future mother of Jesus visits Elizabeth, who is pregnant with John the Baptist. The music revolves around a modal centre of C, and that pitch can be heard in every musical phrase, as if to represent the guiding presence of the Holy Spirit. The melodic language is mostly chant-like until the word 'Israel', where a descending Phrygian dominant scale evokes Middle Eastern exoticism. Pärt's music deftly evokes a sense of longing expectation and even impatience that mirrors the joyous anticipation of Mary and Elizabeth looking forward to the birth of their children. Instead of the celebratory dances often invoked by other composers for the *Magnificat* prayer, Pärt chooses a more contemplative approach relying on the techniques of tintinnabulation. His wife Nora describes the technique as follows, "The concept of *tintinnabuli* was born from a deeply rooted desire for an extremely reduced sound world which could not be measured, as it were, in kilometres, or even metres, but only in millimetres...." The result is a feeling of prayerful meditation in which the faithful may invite the grace of Jesus into their own lives. The composer writes, "It is just such an experience that is usually ignored in regular musical circumstances, in which we stand naked as before our Creator."

JOSEPH HAYDN

The six late masses of Haydn are considered to be masterworks of his sacred music that re-

flect his experience as an accomplished composer of symphonies. His *Missa in angustiis in D minor*, Hob. XXII:11, was composed in 1798 and the Latin title (*Mass for Troubled Times*) reflects difficulties in Haydn's personal life as well as that of his native Austria. Still recovering from exhaustion following the recent performance of his oratorio *The Creation*, Haydn was dismayed to learn that his patron Nikolaus II had disbanded his wind ensemble for financial reasons. Thus, Haydn had to write this mass without woodwind. Furthermore, the Austrian empire had faced a series of defeats at the hand of Napoleon's armies. Shortly before the mass was premiered on 15 September 1798, the British navy under the leadership of Admiral Horatio Nelson defeated the French fleet at the Battle of the Nile. Henceforth, Haydn's *Missa in angustiis* also acquired the nickname 'Nelson' Mass.

Haydn sets an ominous tone for the Mass in the opening Kyrie with a sombre military fanfare in D minor. The soprano soloist provides brief moments of enlightening coloratura before being interrupted by a fugato in the choir. The Gloria is divided into three sections arranged in ternary form. The first section offers an exuberant contrast to the Kyrie. Here the mezzo soprano soloist is featured and the bass and tenor soloists enter imitatively on the text *Et in terra pax hominibus*. As the choir sings 'Laudamus te', Haydn adds a bit of rhythmic syncopation with an offbeat accent in the strings. The bass soloist is featured in the *Qui tollis* descending down to a low G on the word *Patris*. The organ, replacing the

woodwind in this piece, has a brief solo in between phrases of the vocal parts. Haydn treats the *Quoniam* like the recapitulation of a symphony, bringing back the principal motifs from the beginning of the movement. Unexpectedly, the movement concludes with a *stile antico* fugue for choir on the words in *gloria Dei Patris*.

The Credo is also divided into several movements beginning with a soprano solo on the words *Et incarnatus est*, which embodies the lyrical side of the modern *galant* style. The Credo ends with offbeat syncopations on the word Amen. The Sanctus opens with a slow introduction, like many of Haydn's symphonies. The subsequent Benedictus brings back the D minor fanfare from the beginning of the mass. A ray of hope is offered by the solo quartet, which creates a chain of suspensions recalling the style of the Baroque master Arcangelo Corelli. Lest the work feel too much like a *Requiem*, Haydn abruptly shifts to the key of D major near the end of the movement. The Agnus Dei begins with a lyrical solo for mezzo soprano and the Mass concludes with a fugue-like *Dona nobis pacem*, (grant us peace).

Between the time of Mozart's Divertimento and Haydn's Mass, France had witnessed a revolution and the rise of Napoleon, and was in the midst of a new series of military conflicts. Haydn's prayers for peace seem equally poignant today as they were in his own time of trouble.

Matthew Thomas

ARVO PÄRT MAGNIFICAT (LK 1,46-55)

Magnificat anima mea Dominum. || Et exultavit spiritus meus || In Deo salutari meo. || Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: || Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. || Quia fecit mihi magna qui potens est: || Et sanctum nomen ejus. || Et misericordia ejus a progenie in progenies || Timentibus eum. || Fecit potentiam in brachio suo: || Dispersit superbos mente cordis sui. || Deposuit potentes de sede, || Et exaltavit humiles. || Esurientes implevit bonis: || Et divites dimisit inanes. || Suscepit Israel puerum suum, || Recordatus misericordiæ suæ: || Sicut locutus est ad patres nostros, || Abraham et semini ejus in sæcula.

Gloria Patri, et Filio, || Et Spiritui Sancto. || Sicut erat in principio, et nunc, et semper, || Et in sæcula sæculorum. Amen.

Meine Seele preist die Größe des Herrn, || Und mein Geist jubelt über Gott, || Meinen Retter. || Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut. || Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter. || Denn der Mächtige hat Großes an mir getan || Und sein Name ist heilig. || Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht || Über alle, die ihn fürchten. || Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten: || Er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind. || Er stürzt die Mächtigen vom Thron || Und erhöht die Niedrigen. || Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben || Und lässt die Reichen leer ausgehen. || Er nimmt sich seines Knechtes Israel an || Und denkt an sein Erbarmen, || Das er unsern Vätern verheißten hat, || Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn || Und dem Heiligen Geist, || Wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit || Und in Ewigkeit. Amen.

Kyrie

Kyrie eleison. || Christe eleison. || Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo, || Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. || Laudamus te, || Benedicimus te, || Adoramus te, || Glorificamus te. || Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. || Domine Deus, Rex cœlestis, || Deus Pater omnipotens. || Domine Fili unigenite, Jesu 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, Jesu Christe. || Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum, || Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium. || Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. || Et ex Patre natum ante omnia sæcula. || 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

Kyrie

Herr, erbarme Dich unser. || Christus, erbarme Dich unser. || Herr, erbarme Dich unser.

Gloria

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 sitzt 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.

Credo

Ich glaube an den einen Gott, || Den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt || Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. || Aus dem Vater geboren vor aller Zeit: || Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott. || Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen. || Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom

ex Maria Virgine, et homo factus est. || Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. || Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. || Et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris. || Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus 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 sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. || Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. || Et expecto resurrectionem mortuorum. || Et vitam venturi sæculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. || Pleni sunt cœli et terra gloria tua. Osanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini || Osanna in excelsis.

Himmel gekommen, || Hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist 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

Heilig, heilig, heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. || Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

Benedictus

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.

Agnus dei

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sün-
den der Welt, erbarme dich unser. || Lamm
Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der
Welt, gib uns deinen Frieden.*

SO 05.02

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #34

MOZART KINDERORCHESTER
DIRIGENT MARC MINKOWSKI
PETER MANNING LEITUNG
ANDREAS KREUZHUBER HORN
TIMNA BRAUER MODERATION

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus „Gallimathias musicum“ (Quodlibet) KV 32

(Komponiert: Den Haag, Anfang März 1766)

1. Molto Allegro
2. Andante
3. Allegro
4. Pastorella
5. Allegro
6. Allegretto
7. Allegro
8. Molto adagio
9. Allegro
10. Largo
11. Allegro
12. Andante
14. Menuet
15. Adagio
16. Presto
17. Fuga

JOHANNES MARIA STAUD GEB. 1974

„Fugu“ für Kinderorchester

(Komponiert 2012)

Notenmaterial von UE – Universaledition

„Fugu II“ für Kinderorchester

(Komponiert 2016)

Uraufführung, Auftragswerk der Stiftung Mozarteum Salzburg

Notenmaterial von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Konzert D-Dur für Horn und Orchester Hob. VIIId:3

(Komponiert 1762)

Allegro

Adagio

Allegro

Kadenzen von Andreas Kreuzhuber

Keine Pause

Mozart Kinderorchester der Stiftung Mozarteum Salzburg, gegründet 2012.

In Kooperation mit Musikum Salzburg, Städtische Musikschule Bad Reichenhall, Musikschule Berchtesgadener Land, Musikschule Burgkirchen, Musikschule Freilassing, Musikschule Grassau, Musikschule München, Musikschule Prien am Chiemsee, Musikschule Teisendorf, Musikschule Traunstein, Musikschule Trostberg, Oberösterreichisches Landesmusikschulwerk, prima la musica Salzburg, Salzburger Blasmusikverband und Leopold Mozart Institut der Universität Salzburg

Eine weitere Aufführung für Schulklassen findet am Montag, 6. Februar 2017, 10 Uhr statt.

Ende um ca. 16.15 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Gallimathias musicum, was soviel wie „*musikalisches Durcheinander*“ heißt, schrieb Papa Leopold Mozart über eine Unterhaltungsmusik des zehnjährigen Wolfgang, die während des Aufenthaltes der Familie Mozart in Den Haag entstand. Im Partiturentwurf findet sich neben der Notenschrift des Sohnes an einigen Stellen auch jene des Vaters, der wohl unterstützend an der Komposition mitgewirkt hat. Im Untertitel findet sich der Zusatz „*Quodlibet*“ („*wie es beliebt*“), also der Hinweis auf eine schon in der Barockzeit gepflogene, musikalische Form, in der beliebte Melodien und Themen kombiniert werden, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben. Viele, aber nicht alle zugrundeliegenden Themen konnten bisher nachgewiesen werden, etwa ein Schuhplattler (Nr. 5), das Lied von den „*Acht Sauschneidern*“ (Nr. 9) und der chorische „*Vanitas*“-Gesang (Nr. 8) „*Eitelkeit! Eitelkeit! Ewig's Verderben! Wenn all's versoffen ist, gibt's nichts zu erben*“. In kurzen Sätzen sorgt Wolfgang Mozart mit überraschenden harmonischen Übergängen und abrupten thematischen Wechseln, mit Begleitfiguren, die über das Thema hinausreichen, mit etwas gezielten Instrumentalsoli und mit munteren Jagdstücken für Schmunzeln und Lachen. Aber auch mit ernstem Tonfall angelegte Passagen, wie ein von Chromatik durchzogenes, absteigendes, kanonisch gesetztes Largo-Thema, ist beste musikalische Unterhaltung.

Gallimathias musicum ist ein früherer musikalischer Spaß Mozarts mit unzähligen

Pointen in 17 Sätzen, die nur zwischen 7 und 44 Takten umfassen, und einer demgegenüber doch längeren Fuge von 136 Takten als krönendem Beschluss. Auch diesem kontrapunktisch blitzsauber gearbeiteten Finale fehlt nicht der Humor, in diesem Fall ist es ein etwas gar gelehrter Tonfall, in dem alle Instrumente brav nacheinander und übereinander einsetzen, um sich schließlich unisono zu vereinen. Das Fugenthema ist die Melodie der holländischen Nationalhymne „*Wilhelmus von Nassouwe*“, denn *Gallimathias musicum* wurde zur Feier der Installation des 18-jährigen Wilhelm V. der Niederlande als Erbstatthalter komponiert. Ein herzhafter Gruß eines Alpenländers an einen Flachländer.

JOHANNES MARIA STAUD

„Fugu“ wurde vom Mozart Kinderorchester bei der Mozartwoche 2013 köstlich zubereitet. Nun sind wieder die orchestralen Kochkünste der jungen Musikerinnen und Musiker gefragt, denn Johannes Maria Staud setzt ihnen neuerlich eine Komposition mit dem Titel *Fugu* vor. *Fugu II* ist eine Art Doppelfugu, ein Zweiteiler mit einem stark auf feine Klangmischungen der einzelnen Instrumentengruppen ausgelegten ersten Teil und einem rhythmisch pulverisierten und in den Tonfolgen und Skalen würzigen zweiten Teil.

Fugu ist eine Spezialität der japanischen Küche, die aus dem Muskelfleisch von Kugelfischen besteht. Staud hat der Aspekt gereizt, dass in der Zubereitung des Kugelfischflei-



Fugu und Gelbschwanzmakrele.
Bild von Utagawa Hiroshige (1797–1858).

sches hochgiftige Anteile absorbiert werden müssen, damit das Gericht eine Delikatesse wird. (Mitunter wird ja Neue Musik auch als Gift im Menü der klassischen Musik gefürchtet.) Aber das japanische Schriftzeichen für Fugu aus der langen, friedlichen Edo-Epoche des Landes vom 17. bis ins 19. Jahrhundert bezeichnet nicht nur den Kugelfisch, sondern ebenso Seeohren. Dabei handelt es sich um eine große Schneckenart, die in der Form einer Ohrmuschel haust. Wenn man die leere Muschel an das Ohr legt, hört man mit Sicherheit Musik. Und Schnecken sind auch im Orchester dabei, als Abschluss des Griffbretts der Streichinstrumente. Mit der in der abendländischen Musik weitverbreiteten Fuge hat Fugu hingegen nicht allzu viel zu tun.

An *Fugu II* sind noch mehr Instrumente beteiligt als an der ersten Ausgabe. Zu Streichern, Oboen, Fagotten und Hörnern kom-

men Flöten, Klarinetten, Trompeten und eine Harfe hinzu. Die jungen Schlagwerker haben Pauken, verschieden hohe chinesische Becken, Große Trommel, Tam-Tam und Tamburin zu spielen. Da wird geschlagen, geschüttelt und gerührt, und auf dem Gong sollen die Metallstäbe zum Springen gebracht werden.

Betrachtet man die Partitur, erkennt man feine und zarte Klangteppiche, die Staud im ersten Teil webt und dabei oft auch Kontraste zwischen Bläserfeldern und Streicherfeldern schafft. Die Musterungen des Teppichs bestehen kontrastreich aus langgezogenen Akkordmixturen und aus kleinteiligen Tonfiguren, die auch große Intervallabstände enthalten können. Staud geht es in diesem ersten Teil auch darum, „die Kinder zu animieren, im *Pianissimo* interessante Harmonien zu erzeugen und zu hören“. Manchmal sollen sie gar nicht auf ihren Instrumenten spielen, son-

dern flüstern und hauchen – die Bläser mit einem kleinen Abstand zu ihren Instrumenten, die dann den Flüsterschall vielleicht aufnehmen und weitertragen – womöglich geheimnisvolle und rätselhafte Botschaften, die nicht laut ausgesprochen werden dürfen.

Der Komponist arbeitet im ersten Teil mit kleinen Bausteinen und Kleinstmotiven, die bei wiederholten Einsätzen leicht modifiziert und angereichert, aber wiedererkennbar sind. „Im weitesten Sinne ist dies eine von Morton Feldman inspirierte Musik“, verweist Johannes Maria Staud auf den blockhaften Aufbau der Ton- und Akkordfolgen. Zweifellos eine Schule des Hörens für die jungen Musikerinnen und Musiker, feine Unterschiede in zunächst einmal gleich scheinenden Akkorden und Figuren zu erkennen.

Im zweiten Teil greifen die Motive mehr ineinander und verdichten sich zu einer mitreißenden und rhythmisch stark akzentuierten Musik. Da kommt Spielfreude auf. Nunmehr will Staud „die Kinder animieren, nicht nur ausgewogen, sondern auch einmal richtig laut zu spielen“. Es gibt wilde und verzweigte Tonfolgen. Die Musikerinnen und Musiker an den Bläsern und Streichinstrumenten können sich auf langen Skalen – im übertragenen musikalisch-beweglichen Sinn – in die Tiefe stürzen. Musizieren ist auch Risiko.

Wenn Staud auch darauf geachtet hat für das Kinderorchester den Schwierigkeitsgrad etwas niedriger zu halten, so ist er dennoch bei seiner komplexen Art der Musik geblieben. „Ich habe keineswegs versucht, mich zu verbiegen, weil ich jetzt für Kinder kompo-

nieren. Junge Musikerinnen und Musiker wollen ernst genommen werden.“ *Fugu II* ist „Oskar und Arthur“ gewidmet, den beiden Söhnen des Komponisten, die zum Abschluss der Komposition 2 ½ Jahre beziehungsweise drei Monate alt waren.

JOSEPH HAYDN

Wenn Joseph Haydn in Diensten des Fürsten Esterházy zwischen Streichquartetten, Symphonien, Baryton-Trios, Klaviersonaten und Opern Konzerte komponierte, dann entweder für sich selbst, falls es sich um Werke für Tasteninstrumente handelte, oder für Musiker der fürstlichen Kapelle. Für das 1762 komponierte Hornkonzert kommen gleich drei Empfänger als Solisten in Frage. Als Jagdhornisten der Kapelle spielten damals Thaddäus Steinmüller und Josef Knoblauch. Ein halbes Jahr später lässt sich aber auch der in Wien erfolgreiche Jagdhornist Joseph Leutgeb als Musiker des Fürsten Nikolaus I. Esterházy nachweisen. Das vertraute, ins Private reichende Verhältnis, das Haydn und Leutgeb in Eisenstadt hatten, lässt die Vermutung zu, dass Haydn mit Leutgeb schon in Verbindung stand, bevor dieser in des Fürsten Schloss musizierte. Also wäre es durchaus möglich, dass Haydn sein wenige Monate vor Leutgebts Eintreffen in Eisenstadt komponiertes **Hornkonzert D-Dur Hob. VIIId:3** diesem zugedacht hat. Auch der hohe spieltechnische Anspruch des Werkes spräche dafür, dass es für Leutgeb geschrieben wurde, der übrigens

noch im selben Jahr, in dem er nach Eisenstadt gekommen war, nach Salzburg übersiedelte, wo er Kollege von Leopold und bald auch Wolfgang Mozart in der Fürsterzbischöflichen Kapelle wurde. Jahre später standen Leutgeb und Wolfgang Amadé in Wien in freundschaftlicher Beziehung (Leutgeb erbat sich von Mozart insgesamt drei Hornkonzerte und wahrscheinlich auch das Hornquintett KV 407).

Das Jagdhorn erfuhr Mitte des 18. Jahrhunderts wesentliche Verbesserungen und etablierte sich dann als Orchesterinstrument und auch als Soloinstrument. Es handelte sich aber nach wie vor um ein Naturhorn, den Spielern standen noch keine Ventile zur Verfügung. Mit Hilfe von Stimmbögen, die zwischen dem Mundstück und dem Instrument montiert werden und mehrere verschiedene Tonarten auf dem Instrument möglich machen, erhöhte sich aber schon damals der Tonvorrat über die Naturtöne hinaus. Dazu kam eine im wahrsten Sinne des Wortes handwerkliche Spieltechnik: Durch das ‚Stopfen‘ des Schalltrichters mit der geballten rechten Hand konnten die angeblasenen Töne um einen Halbton oder sogar auch einen Ganzton manipuliert und verändert werden. Indem durch das Stopfen, Dämpfen und Abdecken die Luftsäule des Klangausgangs verkürzt oder verlängert wurde, veränderten sich auch die Töne nach oben wie nach unten und ergaben dadurch ‚neue‘ Töne.

Welch großes Arbeitspensum Haydn in Eszterháza zu bewerkstelligen hatte, lässt sich an einer Eintragung in einer fehlerhaften

Stimmenabschrift erkennen: „*In Schlaf geschrieben*“. In den Nachtschichten hatte Haydn nämlich die Zuordnung der Instrumente auf Zeilen verwechselt. Komponiert hat Haydn das Hornkonzert sicherlich nicht „*im Schlaf*“, denn es enthält in den Ecksätzen muntere und lebhafte Musik. Im ersten Satz wird aus einem Dreiklangsmotiv eine abwechslungsreiche Thematik entwickelt. Auffällig ist, dass Haydn nur andeutungsweise das für die Jagdhörner eigentlich übliche Fanfarenrepertoire einsetzt, sondern im wirklich konzertanten Stil die Melodieführung mit Läufen und verzierenden Figurationen durchsetzt. Im Finale baut er die Thematik nicht auf einem Dreiklang, sondern nunmehr aus enggeführten Tonschritten auf, die zwischendurch in der Naturquint münden. Mit Ton- und Figurenwiederholungen für das Horn treibt Haydn ein unterhaltsames Spiel, das dem Satz eine unbändige Motorik verleiht.

Der Mittelsatz ist ein tiefempfundenes, warmherziges, feierliches Adagio. Die Violinen des Orchesters und das Solohorn stimmen einen ausdrucksstarken Gesang an. Eine Arie ohne Worte, die zwischen gläubiger Einker und glücklicher Hinwendung zum Leben wechselt. Ansteigende Tonfolgen weisen in den Himmel, pointiert gesetzte, tiefe Hornöne sorgen demgegenüber für die nötige Erdung.

Rainer Lepuschitz

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart composed *Gallimathias musicum* (*Quodlibet*), K. 32, when he was only ten years old during his family's Grand Tour of Europe in 1766. The Latin title *Gallimathias musicum* means roughly 'musical nonsense' and is a collection of seventeen short pieces performed for the installation of a Dutch Prince at the Hague. Leopold Mozart described the work in his catalogue of Wolfgang's early works, "A quodlibet by the title *Gallimathias musicum* for two violins, two oboes, two horns, harpsichord, two bassoons, viola and double bass. Each instrument has its own solo, and at the end is a fugue for the whole ensemble based on a Dutch song named 'Prince William'." A *quodlibet* is an unusual combination of several existing melodies. The song to which Leopold refers is identified by the Netherlands Muziek Instituut as *Wilhelmus van Nassouwe*, which bears some resemblance to the contemporary Dutch National Anthem. The original Dutch lyrics date to 1568 and refer to the struggle for independence from Spain. The first stanza reads, "William of Nassau am I, of Dutch blood. / Loyal to the fatherland I will remain until I die. / A prince of Orange am I, free and fearless. / The king of Spain I have always honoured."

Other sources include a minuet transcribed for Nannerl, an Austrian children's song, and a movement from Leopold's unpublished symphony D 20. No parts survive from the premiere, although Mozart had parts copied for performances in Paris and Donaueschingen.

JOHANNES MARIA STAUD

In his biography of the composer in *Grove Music Online*, Daniel Ender describes contemporary Austrian composer Johannes Maria Staud as a member of the post-serialist avant-garde who studied with Michael Jarrell, Dieter Kaufmann, Iván Eröd and Brian Ferneyhough. Ender observes that Staud "pursues a primarily 'inductive' compositional method by developing a basic nucleus of motivic development, harmony and tone colour." One of the composer's favoured techniques is the juxtaposition of simple and complex musical phrases. Ender's article continues, "Beginning with specific confrontations such as between intricate and simple events, these levels may interfuse and even amalgamate. Most notably, continuous conflicts in form appear while, at the same time, contrasts are embedded." In 2012 Staud was commissioned to write a new work for children's orchestra by the Mozarteum Foundation in Salzburg. The product of this commission was a work entitled *Fugu*, which was performed at the 2013 Salzburg Mozart Week. In her programme notes for the piece published on the Universal Edition website, Therese Muxeneder wrote, "The composer was confronted with the particular challenge of creating a work playable by children, yet which would not require too much or too little of them. Specifically, he did 'not want to write a pure study in special effects, which is so often the case on such occasions.' Thus he designed the piece in a 'readily comprehensible' form, scoring it for horns, oboes, bassoons and

strings (the same orchestration as in Mozart's symphonies K. 76 and 183) plus percussion."

Fugu was structured around the development of sonic events such as *sforzati* in the strings and winds, and rising and falling 'germ cells' made of two pitches separated by a minor second. Following the premiere of *Fugu*, the Mozarteum Foundation commissioned a new work by Staud that builds upon his previous commission entitled *Fugu II*. *Fugu* is a Japanese fish delicacy that is potentially lethal unless prepared by an expert chef. Due to bacteria ingested by the fish, it naturally contains tetrodotoxin, a neurotoxin more than a thousand times more powerful than cyanide. The title of the piece invites comparison between the work of a master *Fugu* chef who must remove potentially harmful fish organs, and the composer, who carefully edits and hones a new piece by removing non-essential parts. In an interview Staud explained that expert preparation also includes the ensemble, "The blowfish is highly poisonous; it is only a delicacy if it is properly prepared. I think that is a fine motto and the children probably find it fun."

JOSEPH HAYDN

Haydn completed the **Concerto in D major for horn and orchestra, Hob. VIIId:3**, in 1762, shortly after being appointed as Vice-Kapellmeister to the Esterházy family. The piece may have been composed for Thaddäus Steinmüller, a horn virtuoso known for his outstanding low register. The opening movement

follows the expected sonata form. One slightly unusual feature is the doubling of the horn soloist's exposition by the first violins. Perhaps Haydn wanted to ensure more accurate intonation by the horn soloist. Before the invention of rotary valves in the early nineteenth century, a horn player could add to the notes in the lower partials of the harmonic series by positioning his hand in the bell. If a horn player needed to play in another key, he could insert a different size crook in the instrument.

In the second movement, Haydn conjures the spirit of a Handelian aria, replacing the castrato soloist with soaring horn lines which traverse the range of the instrument down to a low A. The final Allegro also contains reminiscences of Baroque musical style. In this case, the primary theme recalls Jeremiah Clarke's famous *Trumpet Voluntary*. Clarke was a contemporary of the English composer Henry Purcell who worked as an organist at the Chapel Royal before falling in love with a woman above his own social class and committing suicide in 1707. To add insult to injury, several of Clarke's works, including the *Trumpet Voluntary*, are often misattributed to Purcell. All three movements of the concerto conclude with improvised cadenzas near the end of the movement, allowing the soloist to demonstrate creative as well as technical skill.

Matthew Thomas

SO 05.02

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #35

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE DIRIGENT YANNICK NÉZET-SÉGUIN JEAN-GUIHEN QUEYRAS VIOLONCELLO

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Symphonie e-Moll Hob. I:44
„Trauer-Symphonie“
(Komponiert vor 1772)

Allegro con brio
Menuetto (Canon) – Trio
Adagio
Finale. Presto

Konzert C-Dur für Violoncello und Orchester Hob. VIIb:1
(Komponiert 1762–1765)

Moderato
Adagio
Allegro molto

Kadenzen von Jean-Guihen Queyras

Pause

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21

(Komponiert 1799/1800)

Adagio molto – Allegro con brio

Andante cantabile con moto

Menuetto. Allegro molto e vivace – Trio

Finale. Adagio – Allegro molto e vivace

Ende um ca. 21.20 Uhr

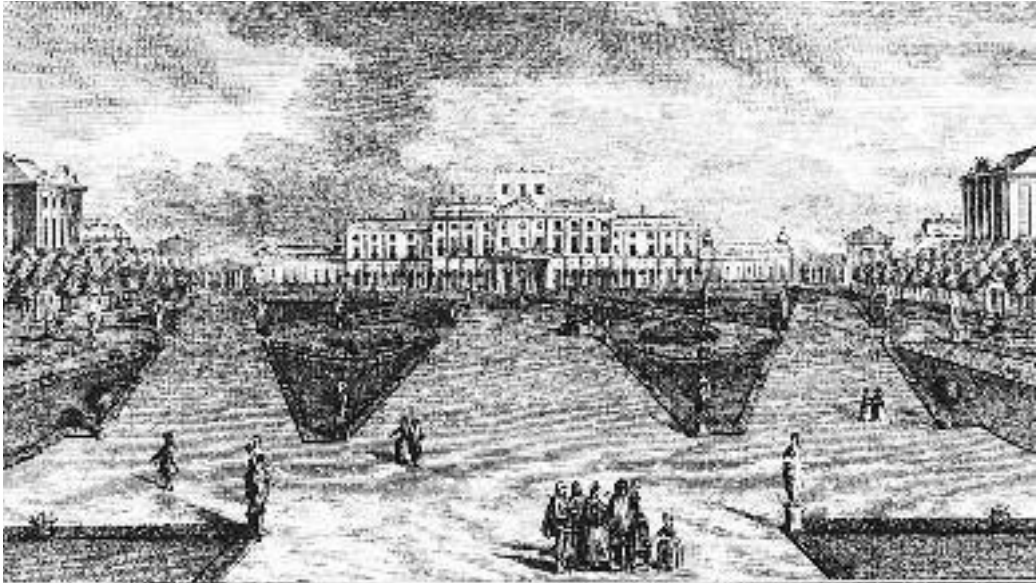
JOSEPH HAYDN

Die **Symphonie e-Moll Hob. I:44** wird Joseph Haydns frühen Moll-Symphonien zugerechnet und gehört zu den ersten, die sich einen festen Platz im Konzertleben erobern konnten. Ihre Beliebtheit zeigt sich auch darin, dass im September 1809, vier Monate nach Haydns Tod, im Rahmen einer Gedächtnisveranstaltung in Berlin der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* zufolge „die schöne ältere *Symphonie aus E moll, mit dem rührenden Largo aus E Dur* [...] ganz und mit vielem Effect gegeben“ wurde. Dieser Aufführungsrahmen führte wohl später zum nicht authentischen Beinamen „*Trauer-Symphonie*“.

Zur Entstehungszeit vor 1772 hatte sich die noch relativ neue Gattung der Symphonie als eigenständiges Orchesterwerk einerseits in ihren beiden Ausprägungen als drei- respektive viersätziger Zyklus etabliert, andererseits bot dieser Rahmen ein breites Feld von Optionen bei der Wahl der Satzformen und -techniken, die in ihrer konkreten Ausgestaltung noch nicht festgelegt waren. Joseph Haydn befand sich als Vizekapellmeister am Hof der Fürsten Esterházy de Galántha in der für ihn vorteilhaften Situation, für seine eigenen klanglichen und formalen Experimente über ein verhältnismäßig großes und versiertes Orchester verfügen zu können. Rückblickend konnte Haydn in dieser Zeit „*Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern,zusetzen, wegschneiden, wagen*“. Als naheliegender Weg bot sich die Integration von mu-

sikdramatischen Elementen in den symphonischen Satz an. Die Anleihen vom Pathos und Drama einer Opernszene sind hier deutlich spürbar. Die Besetzung folgt dem Standard eines Oboen- und eines Hörnerpaars mit vierstimmigem Streichersatz, wobei den *Basso* wohl Violoncelli, Kontrabässe und Fagotte ausführten. Eine Besonderheit ist die unterschiedliche Stimmung der Hörner auf e und g, also im Abstand einer kleinen Terz. Dies ermöglicht den durchgehenden Hörnereinsatz in beiden Haupttonarten.

Eine theatralische Eröffnungsgeste dominiert das Allegro con brio. Ihr Kopfmotiv e–h–e–dis setzt den tonalen Rahmen mit abschließendem Seufzer, der in den nächsten beiden Tongruppen nachwirkt, – gefolgt von einer ariosen Periode. Nach einer Generalpause stößt das Eröffnungsmotiv eine zweite Periode an, die furiose Sechzehntelgänge ablösen, wobei die Quinte des Kopfmotivs präsent bleibt und auch den erreichten Seitensatz markiert. Überraschend endet die Exposition mit einer harmonischen Ausweichung vom erreichten G-Dur nach H-Dur im *pianissimo* mit einer phrygischen Kadenz. Breite Passagen der Durchführung sind von barocken Quintfallsequenzen dominiert, wobei Außenstimmen und Mittelstimmen dialogisieren. Akzente und Synkopen erhöhen die dramatische Spannung. In der Reprise konzentriert Haydn das Material. Nach einer Generalpause endet der Satz äußerst wirkungsvoll mit einer Coda, die mit einem chromatisch absteigenden klagenden Bass beginnt. An zweiter Stelle folgt ein sperriges Menuett, in Form eines zweistimmigen



Schloss Eszterháza. Ansicht gegen Süden. Kupferstich von Ferdinand Landerer. Aus „Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern“, Pressburg 1784. Wien, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

gen Kanons aus Ober- und Unterstimmen. Idyllischer ist das Trio gestaltet, das sich durch anspruchsvolle Hornsoli auszeichnet. Das ariose Adagio in E-Dur basiert auf einem Streichersatz *con sordino* mit wenigen sehr wirkungsvollen Bläserereinsätzen. Als Finale setzt Haydn ein schroffes Presto, das in seiner Monothematik ganz von vorwärtsdrängender Dynamik bestimmt ist. Das Material ist so verdichtet, dass die Reprise kaum wahrnehmbar ist. Stattdessen entlädt sich alle Energie in einer Coda.

Das **Konzert C-Dur für Violoncello und Orchester Hob. VIIb:1** entstand 1762–1765, also in Haydns ersten Eisenstädter Dienstjahren. Hier traf der Komponist auf höchst versierte Musiker. Erster Cellist war Joseph Franz Weigl (1740–1820), mit dem Haydn eine lebenslange Freundschaft verband. Für ihn dürfte das C-Dur-Konzert komponiert worden sein.

Weigl, der 1769 die fürstliche Kapelle verlassen hatte und Mitglied der königlich-kaiserlichen Hofkapelle in Wien wurde, spielte auch bei der Uraufführung eines der Streichquartette aus op. 33 mit, der die russische Großfürstin Maria Feodorowna während ihres Wiener Aufenthalts im Monat Dezember 1781 beiwohnte. Das Instrumentalspiel von Weigl charakterisierte wohl eine besonders große Geschmeidigkeit und Brillanz in hohen Lagen sowie eine warme Kantabilität in langsamen Sätzen. Solche Passagen, die sich bereits in Haydns frühen Symphonien finden, prägen das C-Dur-Konzert, dessen Schwierigkeitsgrad andere zeitgenössische Beiträge zur Gattung bei weitem übertrifft.

Doch nicht nur die Ansprüche an den Solisten, sondern auch die formalen Lösungen mit ihrer Nähe zum späteren Sonatensatz kennzeichnen Haydns erstes Violoncellokonzert als ein für seine Zeit ausgesprochen mo-

dernes Werk. Von besonderem Reiz muss für Haydn die ambivalente Rolle des Cellos als Solist in einem Instrumentalkonzert gewesen sein: Repräsentiert das Violoncello allgemein das Bassfundament, so agiert es hier an Stelle der Violine als Melodieträger. Die ursprüngliche Funktion gibt es dabei aber nicht gänzlich auf. Vielmehr kann es stellenweise seine alte Rolle einnehmen, ohne den Führungsanspruch zu verlieren. An diese Situation passt Haydn den Orchestersatz einfühlsam an, indem er die beteiligten Bläser – ein Oboen- und ein Hörnerpaar – nur in den Ecksätzen und dort ausschließlich in den Tutti-Abschnitten einsetzt, womit das Orchester besonderen Glanz erhält. Formal besteht der Kopfsatz aus vier Ritornellen und drei Soloabschnitten. In diesem vorgegebenen Rahmen agieren Orchester und Solist insofern eigenständig, als die modulierenden Abschnitte thematisch divergieren. Gemeinsam ist beiden Partnern das pompöse Eröffnungsmotiv mit für C-Dur typischen Gesten, wie sie punktierte Rhythmen oder Synkopen ausmachen. Die höfische Sphäre schlägt sich im gemäßigten Tempo nieder. Am Satzende finden Solist und Orchester zu einer Synthese. Im Adagio in F-Dur schwelgt das Violoncello in reich ausgezierten Kantilenen. Besonders eindrücklich ist der Einsatz des Solisten gestaltet: Zur Devise der ersten Violinen bringt sich das Violoncello mit einem ausgedehnten Halteton ins Geschehen ein, bevor es das Thema aufgreift. Das übermütige Finale gerät für den Solisten zu einer *tour de force* an Sprüngen, Doppelgriffen und Läufen in hohen Lagen.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Die Uraufführung der **Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21** von Beethoven fand am 2. April 1800 im Rahmen einer Akademie im Wiener Hofburgtheater statt. Sie setzte den Schlusspunkt zu einem umfangreichen Programm. Vorangestellt waren eine Symphonie von Mozart, eine Arie für Sopran aus Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung*, Beethovens Klavierkonzert Nr. 1 op. 15, sein Septett op. 20, das Duett „*Holde Gattin*“ aus Haydns *Schöpfung* und Improvisationen Beethovens am Piano-forte. Die Akademie kann als Beethovens ruhmreicher Durchbruch in der Wiener Öffentlichkeit betrachtet werden und der Meister hatte die Werke für dieses Konzert sehr bewusst ausgewählt. Einerseits verankerte er sich in der mit Haydn und Mozart verbundenen Wiener Tradition, andererseits eröffnete er neue Horizonte mit einer groß angelegten Symphonie unter starker Beteiligung von Blasinstrumenten. In Folge dessen monierte der Rezensent in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ), das Werk sei mehr Harmoniemusik denn „*ganze Orchestermusik*“. 1805 hatte man sich an den farbenreichen Orchestersatz gewöhnt. Nun spricht die AMZ von einer „*herrlichen Kunstschöpfung*“ mit einem „*ungemeinen Reichthum schöner Ideen*“, die „*prächtig und anmuthig entfaltet*“ seien, „*und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht*“. Nach Beethovens Tod in Kenntnis der acht nachfolgenden Symphonien veränderte sich die Sicht auf seinen Erstling. So vermisste Hector Berlioz die

für Beethoven charakteristische poetische Idee. Die Musik sei „*meisterhaft gemacht, klar und lebendig [...], aber wenig ausdrucksvoll, kühl, zuweilen sogar kleinlich*“.

Erkennbar ist hieran, wie Beethovens außerordentlich innovativer Umgang mit der um 1800 etablierten Form der Symphonie im Laufe des 19. Jahrhunderts nivelliert wurde. Die langsame Einleitung zum Allegro con brio mit ihren drei jeweils anders aufgelösten Septakkorden wirkt wie eine freie Phantasie mit klarem Ziel, wobei Beethoven den C-Dur-Akkord in Grundstellung bis zum Einsatz des Allegro con brio hinauszögert. Damit setzte er bei der Uraufführung seine Klavierimprovisationen quasi fort. Der Hauptsatz zeichnet sich vor allem durch vorwärtsdrängenden Gestus aus. Ordnung entsteht durch bewusste thematisch-motivische Arbeit, wobei Beethoven eher entwickelnd als statisch vorgeht. Den Seitensatz markiert ein dialogisierender Bläusersatz, der die zeitgenössische französische Revolutionsmusik anklingen lässt. Hervorzuheben ist schließlich eine geheimnisvolle *pianissimo*-Passage vor dem Ende der Exposition. Das Andante cantabile con moto prägt ein sehr an Joseph Haydn erinnerndes, graziöses Thema, das sich in der Folge hervorragend für kontrapunktische Satztechniken eignet. Besonders innovativ ist der immer noch als Menuetto bezeichnete dritte Satz. Durch sein schnelles Tempo und metrisches Verwirrspiel ist es jedoch ein für Beethoven typisches Scherzo. Mit dem Finale erweist Beethoven Mozart seine Reverenz, da es in seinem Charakter stark an den letzten Satz der Es-Dur-

Symphonie KV 543 erinnert. Vorangestellt ist ein witziges Buchstabierspiel der ersten Violinen, die die C-Dur-Skala Ton für Ton entfalten.

Tobias Apelt

JOSEPH HAYDN

Haydn completed the **Symphony in E minor, Hob I:44, 'Mourning'** before 1772. The symphony, which is scored for 2 oboes, 2 horns, and strings, acquired its nickname 'Mourning' because Haydn requested that the slow movement be played at his own funeral. Howard Chandler Robbins Landon admits wryly that, "perhaps the story is apocryphal, but the title, for once, is apt." Several other symphonies from the late 1760s and early 1770s also earned dynamic nicknames including '*Lamentatione*', '*Maria Theresa*', '*La passione*', '*Farewell*', and '*The Schoolmaster*'. James Webster and Georg Feder describe Haydn's symphonies from this period as "more passionate and more daring" than his earlier efforts in this genre, while Landon considers this symphony to be Haydn's first symphonic masterpiece and a benchmark of the Viennese classical style.

The first movement is arranged in sonata form and begins with an ascending unison theme. Near the end of the exposition, Haydn shifts abruptly from G major to G minor while simultaneously reducing the dynamic level. In the recapitulation, a fermata on a diminished triad precedes a brief coda that ends on an open fifth. The second movement is unusual for a classical symphony because it is a Minuet and Trio, which is usually reserved for the third movement. Imitative texture in a Minuet is also relatively rare, and here Haydn makes use of a *Canone in diapason*, or canon at the octave. While the Minuet is in the tonic

key of E minor, the Trio modulates to the parallel major and features a soaring high register horn solo. Robbins Landon refers to the symphony as "a miracle of judgement" and praises Haydn's decision to place the slow movement after the Minuet. He writes in *Haydn: Chronicle and Works Volume II*: "Often in Haydn's earlier symphonies in minor keys, such as Nos. 26 or 39, the Trio was an anticlimax. Not so in No. 44." The third movement is a graceful embodiment of the *galant* style. Muted violins present a lyrical melody that is treated to rhythmic variation. In the recapitulation of the Adagio, the harmony delves briefly into the minor mode and the horn repeats the sustained, high tessitura e" that we heard in the previous movement. The Presto finale exudes a mood of nervous energy. Haydn begins, as he did in the opening movement, with a disjunct unison theme. The composer decorates the theme with chains of suspensions, pedal points, and rhythmic syncopation in the wind parts. Musical devices such as abrupt shifts to the minor mode and extreme dynamic contrasts are often referred to as characteristics of the *Sturm und Drang* (Storm and stress) style. The term itself refers to a literary movement that preceded the Romantic style of exaggerated emotion. Evidence of *Sturm und Drang* can be heard in the series of *sforzandi* in the lower register of the violin section. Joseph Haydn's combination of contrapuntal treatment, *galant* lyricism, and *Sturm und Drang* contrast presents a masterful blend of traditional and modern styles.

Haydn composed the **Concerto in C major for Violoncello and Orchestra, Hob. VIIb:1**, between 1761 and 1765 for Joseph Franz Weigl, the lead cellist in the orchestra of their mutual patron Prince Nikolaus I Esterházy. Haydn had plenty of opportunities to write solo music for low string instruments, as prince Nikolaus played the baryton, a somewhat more obscure stringed instrument than the cello. Haydn's first cello concerto begins with an orchestral exposition followed by a solo exposition announced by a series of triple and quadruple stops. In the exposition, the cello weaves its way through a series of lyrical lines traversing the bass, tenor, and treble clefs. The development shows off the lower range of the instrument as Haydn calls for a sequence of angular leaps of more than an octave. Near the end of the movement, an improvised cadenza precedes a rousing coda. The lyricism of the opening movement establishes a difficult precedent, yet Haydn evokes even more tender melodic lines from the cello in the Adagio. The entrance of the soloist is so gradual and unassuming that it seems as if one of the ensemble cellists has simply fallen behind the rest of the orchestra. In the exposition, the soloist extends upward in range, climaxing on a high F, while the development emphasizes the minor mode. The movement concludes with a second cello cadenza. Haydn reserves the most virtuosic passages for the final Allegro. Here, the soloist navigates large disjunct leaps and blistering sixteenth note passages to push to a rousing conclusion.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Beethoven arrived in Vienna in 1792 to establish himself as a composer and piano virtuoso. For about a year, he studied privately with Haydn, focusing mainly on species counterpoint. Beethoven initially struggled with these exercises and enlisted the help of another composer Johann Schenk to complete them. Although Haydn recognized the potential of his student, he did not correct Beethoven's exercises thoroughly and eventually passed him off to another teacher when he left for England in 1794. Beethoven later claimed that he learned nothing from Haydn even though Haydn's London symphonies were the obvious inspiration for Beethoven's first attempts at symphonic writing. Beethoven's **Symphony No. 1 in C major, op. 21**, was premiered on 2 April 1800 at the composer's first concert for his own benefit. Other works on the programme included his Septet op. 20, a Mozart symphony, and excerpts from Haydn's *The Creation*. Some critics commented on the unusually heavy woodwind scoring in the symphony, which was dedicated to the mutual patron of Haydn and Mozart, Baron Gottfried van Swieten.

It seems an unusual choice to begin a work with a perfect authentic cadence, which implies a sense of resolution and completeness. The primary theme is a quiet staccato figure introduced by the first violins. The second theme is introduced as a duet between the oboe and flute, and is later echoed by the violin. The subsequent transition theme and

development veer in unexpected harmonic directions. Beethoven concludes the movement with a bombastic *fortissimo* coda with the violas, celli, and basses playing offbeat accents. The second movement is in rounded binary form and features an imitative, dotted-rhythm figure introduced by the second violins. At the end of the A section, a *pianissimo* timpani accompaniment provides a foundation for a unison triplet figure played by the flute and first violin. The whispering dotted rhythm carries over into the B section where it is picked up by the entire string section before returning to the timpani. When the primary theme returns, Beethoven adds a contrapuntal accompaniment in the cello section that gradually spreads to the rest of the ensemble. In this recurring triplet figure set in contrapuntal motion, one can detect the inspiration for the fugato in the final movement of his Symphony No. 9. The Menuetto in Beethoven's first symphony features more rhythmic syncopation than analogous movements in symphonies by Mozart and Haydn. Although Beethoven observes the formal conventions of symphonic third movements, it feels as if he is already trying to break free from the rhythmic constraints of aristocratic dance forms. The Finale begins with an uncharacteristic introduction. After a *fortissimo* G major chord outlining the dominant harmony, the first violin creeps tentatively up the scale one note at a time, as if performing a technical exercise. Only a few bars later, the violins leap into a vibrant sonata form *Allegro molto e vivace*. The double basses are fea-

tured prominently in a transitional theme in the exposition and in the development, where they are asked to bow the ascending scalar figure as fast as the violins. In the coda, Beethoven takes this figure to new heights before passing it to the flute to lead the symphony to an exciting finish.

Matthew Thomas

DIE AUTOREN DER BEITRÄGE UND REFERENTEN

TOBIAS APELT, geboren 1974 in München, ist seit Februar 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, Neuere und Neueste Geschichte und Kommunikationswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Universität Basel. 2008 Promotion mit einer Dissertation über die Streichquartette von Joseph Martin Kraus (1756–1792). 2005–2012 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek. Redaktion der Online-Datenbank *Orlando di Lasso: Seine Werke in handschriftlicher Überlieferung*, einem Projekt der *Orlando di Lasso-Gesamtausgabe* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Musikhistorische Kommission).

SABINE BRETTENTHALER, 1966 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und Italianistik an der Paris-Lodron-Universität Salzburg. Diplomarbeit 1992 über Mascagnis *Cavalleria rusticana*, Promotion 2001 mit einer fächerübergreifenden Studie zum italienischen Opern-Verismo und seinem literarischen Gegenstück. Seit 1990 ist sie als freie Autorin und Redakteurin tätig. Sie verfasste zahlreiche musikhistorische Beiträge und Werkkommentare, u. a. für die Bläserzeitschrift *Clarino*, das Salzburger Landestheater, die Stiftung Mozarteum Salzburg und die Salzburger Festspiele.

IACOPO CIVIDINI, 1975 in Bergamo (Italien) geboren, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte in Pavia (Italien), Mainz und Oregon (USA). 2005 promovierte er an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit über die Solokonzerte von Antonín Dvořák. Von 2005 bis 2007 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Projekt *Bayerisches Musiker-Lexikon Online* an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter der Stiftung Mozarteum Salzburg und Verantwortlicher für die Projekte *Mozart-Libretti – Online-Edition* und *Mozart-Libretti – Online-Katalog* im Rahmen der *Digitalen Mozart-Edition (DME)*. Hauptforschungsgebiete: Mozarts Opern, Libretti-Forschung, Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, Philosophie der Aufklärung.

TOBIAS DEBUCH, geboren 1973 in Tübingen, studierte Musikwissenschaft und BWL in Lüneburg. Er promovierte 2003 über die Musik Prinz Louis Ferdinands von Preußen, eines Neffen Friedrichs des Großen. Mehrere Publikationen zur Musikgeschichte Preußens in der Folge aber auch zu Fragen des Musikmarketings und den digitalen Wandel im Musikgeschäft. 2010 folgte die Berufung auf eine Professur für Musikmanagement in Hamburg. Nach zuvor langjährigen Erfahrungen in der Unternehmensberatung für Medienhäuser, Verlage und Kulturunternehmen gründete er ebenfalls 2010 erfolgreich ein StartUp für Konzertmarketing und den Vertrieb von Eintrittskarten, das in wenigen Jahren u. a. zur

größten Konzertdatenbank Europas und 2015 von einem großen Hamburger Verlagshaus vollständig übernommen wurde. Seit einem Jahr ist er der kaufmännische Geschäftsführer der Stiftung Mozarteum und damit gesamtverantwortlich für alle Projekte der Stiftung.

BERNHARD FLIEHER, geboren 1969 in Schärding. Schreibt Bücher und ist als Journalist und Kolumnist bei den *Salzburger Nachrichten* tätig.

JEAN-LOUIS GOURAUD wurde 1943 geboren. Der französische Schriftsteller widmet sich hauptsächlich der Entdeckung der Pferdekultur in Afrika, Asien, Russland, Indien, China und sogar seit kurzem in Nordkorea. Er hat mehr als 200 Werke über Pferde und ihre vielfältige Nutzung herausgegeben. Als begeisterter Reiter hat er 1990 die Strecke Paris-Moskau (3.333 Kilometer) in 75 Tagen zurückgelegt. Der Bericht über dieses Unternehmen (*Le Pérégrin émerveillé*) wurde 2013 durch den angesehenen Prix Renaudot du Livre de Poche ausgezeichnet. Er ist Träger vieler internationaler Ehrenzeichen, darunter den Chevalier des Arts et Lettres und Chevalier du Mérite Agricole.

CHRISTOPH GROSSPIETSCH, 1961 in Dortmund geboren, arbeitet seit 2001 bei der Stiftung Mozarteum und begann hier zunächst bei der *Neuen Mozart-Ausgabe (NMA)*. Er studierte in Münster und Heidelberg Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie, und in Heidelberg promovierte er über die Hofkapelle von Hessen-Darmstadt zur Barockzeit. Es folgten musik- und kunsthistorische Projekte an

den Universitäten Darmstadt und Eichstätt, sowie an der Technischen Universität München. Seine wissenschaftlichen Schwerpunkte sind die Musik des 18. Jahrhunderts, Fragen historischer Aufführungspraxis und die Erschließung musikalischer Bestände durch Datenbanksysteme, in jüngerer Zeit auch Arbeiten zur Mozart-Ikonographie. Seit 2005 ist er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* des Mozart-Instituts der Stiftung Mozarteum tätig. 2005 erschien im Salzburger Anton-Pustet-Verlag das 100 Fragen und Antworten beinhaltende Buch *Mensch Mozart!* (verfasst gemeinsam mit Sabine Greger-Amanshauer und Gabriele Ramsauer), das im selben Verlag unter dem Titel *Next to Mozart* in englischer Übersetzung und um 11 Fragen erweitert erschienen ist. Im selben Verlag hat er 2013 *Mozart-Bilder – Bilder Mozarts. Ein Porträt zwischen Wunsch und Wirklichkeit*, herausgegeben von der Stiftung Mozarteum, publiziert.

GERNOT GRUBER, geboren 1939 in Graz, Dr. Dr. h.c., em. Prof. für Musikwissenschaft an der Universität Wien (zuvor 1976–1995 an der Hochschule für Musik und Theater in München), Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zahlreiche Publikationen besonders zur österreichischen Musikgeschichte, darunter mehrere Bücher über W. A. Mozart. Derzeit ist eine *Geschichte europäischer Musik* (C. H. Beck, München) in Vorbereitung. Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

GOTTFRIED FRANZ KASPAREK, 1955 in Wien geboren, beschäftigt sich seit seiner frühesten Jugend intensiv mit Musik und Theater. Nach Tätigkeiten im Musikalienhandel ist er seit 1998 im deutschsprachigen Raum als freier Dramaturg, Programmheftautor, Essayist, Gestalter von Vortragsabenden und Moderator tätig. Er ist ständiger Mitarbeiter des Mozarteumorchesters Salzburg und der Salzburger Kulturvereinigung, Lehrbeauftragter für Musikgeschichte am American Institute for Foreign Study an der Universität Salzburg und Musikjournalist bei www.drehpunktkultur.at. Von 2005 bis 2012 war Kasperek Dramaturg des internationalen Jugend-Musiktheaters „Europereite“ beim Lehár Festival Bad Ischl, von 2006 bis 2014 bei *avantgarde tirol*. 2007 bis 2011 war er Vorstandsmitglied der Salzburg Biennale. Seit 2009 ist er Künstlerischer Leiter des Festivals Mattseer Diabelli Sommer.

OLIVER KRAFT, geboren 1967 in Bludenz, Studium am Landeskonservatorium Feldkirch und anschließend an der Universität Mozarteum und an der Paris-Lodron Universität Salzburg: Konzertfachdiplom, Studienabschluss in Schulmusik sowie Instrumentalmusik und Instrumentalpädagogik. Sponsion zum Magister artium und Promotion in Musikwissenschaft. Verleihung des Würdigungspreises für besondere künstlerische Leistungen durch den Bundesminister für Wissenschaft und Kunst. Tätigkeit als Musikwissenschaftler (u. a. für die Stiftung Mozarteum Salzburg, die Salzburger Festspiele, *col legno*, die Universität Salzburg, die University of Florida), als Musikpädagoge

(am Privatgymnasium St. Ursula Salzburg und an der Universität Mozarteum), als Flötist (u. a. Aspekte Salzburg, Forum zeitgenössischer Musik, Wien Modern, Edinburgh Festival und Festwochen in Gmunden) und als Komponist (Preisträger des Kompositionswettbewerbs „Klanggesetz“, Aufführungen u. a. bei den Salzburger Festspielen, den Gmunder Festwochen, im Brucknerhaus Linz, im Schloss Esterházy Eisenstadt).

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 sich 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 insbesondere 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 Mitglied der Leitungs-

gremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaft Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea und der Leopoldina. Außerdem gehört er der Akademie für Mozart-Forschung und dem Kuratorium der Stiftung Mozarteum Salzburg an.

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. Von 1991 bis 1993 absolvierte er ein Postdoctorate an der Harvard University. Von 1993 bis 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-Repertorium*. Von 2004 bis 2005 war er Visiting Professor an der Cornell University in Ithaca, New York. Seit Juli 2005 ist er Leiter des wissenschaftlichen Bereichs an 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, ab 1963 Violinunterricht. 1964–70 Mitglied des Tölzer Knabenchors. Ab 1975 Studium an der Universität Mozarteum in Salzburg (u. a. Gesang). Konzertauftritte mit Vokalensembles

in San Marco, Venedig, Wiener Musikverein, Wiener Konzerthaus, Berliner Philharmonie, Santa Cecilia, Rom, Salzburger Festspielhaus, Mozarteum u. a. Von 1979 bis 1998 Redakteur mehrerer österreichischer Tageszeitungen. Seit her als Dramaturg und/oder Autor für Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Innsbrucker Meister & Kammerkonzerte, Konzerthaus Wien, Stiftung Mozarteum Salzburg, Camerata Salzburg, Kammermusikfest Lockenhaus, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Festspielhaus St. Pölten u. a. tätig.

ROBERT D. LEVIN s. S. 346

MARC MINKOWSKI s. S. 346

ANJA MORGENSTERN, geboren 1970 in Leipzig, seit Juli 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition* (DME) der Stiftung Mozarteum Salzburg. Studium der Fächer Musikwissenschaft, Italianistik und Journalistik an der Universität Leipzig und der Università 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 Wien sowie der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien.

Die Schriftstellerin **SOPHIE NAULEAU** ist 1977 in Toulouse geboren. Sie promovierte in französische Literatur und absolvierte ein Studium an der École du Louvre. Sie leitete elf Jahre lang Radiosendungen für *France Culture* – führte lange Interviews u. a. mit François-René Duchâble oder Jordi Savall. Autorin der Erzählung *La main d'oublies* nach dem Roman von Pascal Quignard und dem Film *Tous les matins du monde* (*Die Siebente Saite*) von Alain Corneau, sowie Herausgeberin von mehreren Gedichtsammlungen. Ihre Liebe zu den Pferden spiegelt sich in einem Buch über Bartabas' Académie équestre, *La voie de l'écuyer* (*Der Weg des Kunstreiters*) mit Fotos von Alfons Alt wider. Sie schreibt auch regelmäßig über das Théâtre Zingaro. Sie ist Amateur-Flötistin und -Sängerin und lebt in Paris und in der Provence, wo sie Pferde züchtet.

EVA NEUMAYR, geboren 1968 in Salzburg, studierte Musikwissenschaften und Anglistik an der Universität Salzburg und Musik- und Gesangspädagogik an den Musikuniversitäten Salzburg und Wien. In ihrer Dissertation setzte sie sich mit den Propriumskompositionen Johann Ernst Eberlins auseinander. Von 2007 bis 2014 arbeitete sie für die RISM Arbeitsgruppe Salzburg am Archiv der Erzdiözese Salzburg an der Aufarbeitung des Repertoires der Hofkapelle am Salzburger Dom im 18. Jahrhundert. Seit Mai 2014 ist sie Leiterin der Musiksammlung des Archivs der Erzdiözese, seit September 2014 als Mitarbeiterin der Stiftung Mozarteum Salzburg zusätzlich mit der Aufnahme des „Mozart-Nachlasses“ beschäftigt. Darüber hinaus beschäftigt sie sich intensiv mit den weiblichen Beiträgen zur Musikgeschichte. Sie ist Gründerin und Obfrau der Maria-Anna-Mozart-Gesellschaft Salzburg, organisiert und programmiert in dieser Eigenschaft die seit 2009 laufende Konzertreihe FRAUENSTIMMEN.

ALEXANDER ODEFÉY, geboren 1962 in Hamburg, studierte dort zunächst Mathematik, Volkswirtschaftslehre, Astronomie und Geschichte der Naturwissenschaften und arbeitete als Diplom-Mathematiker in der Industrie. Dann kehrte er für ein Studium der Musikwissenschaft an die Universität Hamburg zurück, das er 1998 mit einer Promotion (bei Constantin Floros) über Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* 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. Regelmäßige Beiträge für die *Neue Zürcher Zeitung*.

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 zum Thema *Leopold Mozart. Zum ökonomischen und sozialen Status eines Musikers am Salzburger Fürstenhof im 18. Jahrhundert*. 1997–1999 freier Journalist. Seit 2000 Kulturjournalist bei den *Salzburger Nachrichten*.

TILL REININGHAUS, geboren 1979 in Baden-Württemberg. Studium der Musikwissenschaft, Neueren deutschen 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 u. a. 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*. In den letzten Jahren arbeitete er an einer Dissertation zum Thema „*Der Domusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie*“.

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 Edition in Wien und Mitglied des ‚Artistic Committees‘. Chefredakteur der halbjährlich erscheinenden *Musikblätter*. Herausgeber des Buches *Gustav Mahler – Dirigenten im Gespräch*, in dem die führenden Mahler-Interpreten Auskunft über ihr Mahler-Verständnis geben.

WOLF-DIETER SEIFFERT, 1959 in Frankfurt/Main geboren, studierte Musikwissenschaft, Neuere

Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und promovierte 1990 bei Rudolf Bockholdt über *Mozarts frühe Streichquartette*. Seit 2000 ist er Verlagsleiter und Geschäftsführer des G. Henle Verlags in München. Wissenschaftlicher Herausgeber zahlreicher Urtextausgaben, Autor musikwissenschaftlicher Beiträge, vornehmlich zur Kammermusik von Mozart und Schubert, und ungezählter Werkführungen für Konzerte und CD-Aufnahmen. Präsident von RISM International und Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg.

CHRISTIAN SEILER, 1961 in Wien geboren, ist Kulturjournalist und Buchautor. Als Redakteur begann er seine Karriere 1984 bei der Zeitschrift *Wiener*. Ab 1988 war er Redakteur und Kolumnist der Zürcher Wochenzeitung *Weltwoche*. Seit 1995 arbeitete er auch als Reporter für das österreichische Nachrichtenmagazin *profil*, dessen Chefredakteur er 1998 wurde. Seit 2003 ist er Chefredakteur des schweizerischen Kulturmagazins *du*. Heute konzipiert und realisiert er Kampagnen und Projekte für internationale Unternehmen und arbeitet als Kolumnist für Zeitungen, Zeitschriften und Magazine, sowie als Verfasser zahlreicher Bücher.

WOLFGANG STÄHR, geboren 1964 in Berlin, 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, geboren 1971 in Ried/Innkreis und in Gunskirchen aufgewachsen, studierte in Wien Musikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft und Geschichte (Diplomarbeit: *Sex, Lügen und Videos. Zu Fragen nach narrativen Strategien, Interpretation und Autorschaft am Beispiel The Turn of the Screw*). Er war Verlagsmitarbeiter bei Döblinger, Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und ist seit 1999 Musikkritiker der Tageszeitung *Die Presse*. Als freier Musikpublizist verfasst er u. a. Programmhefttexte und hält Einführungen für zahlreiche Konzertveranstalter, Festivals und Plattenlabels, ist daneben auch wissenschaftlich tätig (etwa für die *Neue MGG*) sowie als Dramaturg und Programmberater (Berlioz-Tag beim Festival Grafenegg 2011; „Schubertiade“ der Wiener Symphoniker 2015). Außerdem absolviert er gelegentlich künstlerische Auftritte (2006 Debüt im Wiener Musikverein).

MONIKA WOITAS, Jahrgang 1961, studierte Musikwissenschaft, Kommunikationswissenschaften und Philosophie in Salzburg (Promotion 1988) und war in der Folge an den musik- und theaterwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Salzburg, München und Bochum als Wissenschaftliche Assistentin bezie-

ungsweise 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. Sie war Mitarbeiterin der *Gluck-Gesamtausgabe* und Fachbeirätin der neuen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Zuletzt ist im Laaber-Verlag das von ihr mit herausgegebene *Große Tanzlexikon* erschienen. Publikationen u. a. zu folgenden Forschungsschwerpunkten: Darstellungskonzepte des Musik- und Tanztheaters, Musik und Tanz, Ballets Russes, Richard Strauss, Igor Strawinsky.

THE AUTHORS OF THE ENGLISH 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, 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. She 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, she presented an invited talk on *Die Zauberflöte* at the Mozart Colloquium at Harvard University. She has worked as an Adjunct Professor at the University of Nevada, Las Vegas, and as the Editorial Assistant for the *Journal of the American Musicological Society*. She has organized sessions on Viennese opera at conferences for the American Society for Eighteenth-Century Studies and at the German Studies Association, and she serves on the board of the Mozart Society of America. She currently teaches at the University of Colorado, Boulder.

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 at the University of Sheffield and was a visiting fellow at All Souls College Oxford in autumn 2016. 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* (2012/2015), 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 six 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); *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (2009; paperback edition, 2014); and *Mozart Studies 2* (2015). His extended re-evaluation of Franz Xaver Süssmayr'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 Internationale Stiftung Mozarteum. He chairs the Publications Committee of the Royal Musical Association, is General Editor of the Royal Musical Association monographs series (published by Ashgate), and is currently completing a monograph *Mozart in Vienna, 1781-1791: the Final Decade*.

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. 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. In 2007 he was appointed Artistic Director of the Luftansa Festival of Baroque Music, and in 2015 founded its successor, the London Festival of Baroque Music. Since 2002 he has been an Artistic Adviser to the York Early Music Festival.

ROBERT D. LEVIN see p. 373

MATTHEW THOMAS was born 1980 in Tucson Arizona. He is a lecturer in music history at California State University, Fullerton, specialising in twentieth century music. His publications include biographies for the *Grove Dictionary of American Music*, second edition and book reviews for the *Journal of the Society for American Music*. As a classical tenor, he is a member of the Los Angeles Master Chorale and performs often with the Los Angeles Philharmonic conducted by Gustavo Dudamel. He has contributed programme notes for the Salzburg Mozart Week since 2006.

RICHARD WIGMORE, born 1952 in Birmingham, 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.



Leif Ove Andsnes



Giovanni Antonini



Kit Armstrong

DIE MITWIRKENDEN DER MOZARTWOCHE 2017

Für **LEIF OVE ANDSNES** ist Salzburg ein wichtiger Teil in seiner Karriere: Der norwegische Pianist debütierte in der Mozartwoche 2006 mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt. Geboren wurde er 1970 auf der südnorwegischen Insel Karmøy. Nach dem Studium am Musikkonservatorium Bergen debütierte er mit 17 Jahren in Oslo. Inzwischen nennt die *New York Times* Leif Ove Andsnes einen „Pianisten von meisterhafter Eleganz, Kraft und Einsicht“. Eine vielbeachtete Interpretation von Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* realisierte er 2009 gemeinsam mit dem südafrikanischen Aktionskünstler Robin Rhode im Multimedia-Projekt *Pictures Reframed*. Leif Ove Andsnes gibt Recitals und spielt Konzerte in den führenden Konzertsälen der Welt. Außerdem ist er auch im Aufnahmestudio aktiv und ein begeisterter Kammermusiker. Im Juli 2013 wurde er in die „Gramophone Hall of Fame“ aufgenommen. Ein wichtiges Langzeitprojekt war für den Pianisten „Beethovens Journey“, das vier Jahre dauerte und das er den fünf Klavierkonzerten des Komponisten widmete. Der britische *Telegraph* bezeichnete eine der Aufnahmen als „Denkmal künstlerischer Integrität, Intelligenz und musikalischer Visionen“.

Der Name **GIOVANNI ANTONINI** steht für „Il Giardino Armonico“ und umgekehrt. Der 1965 geborene Mailänder ist Gründungsmitglied dieses Barockensembles und leitet es seit 1989. Absolventen verschiedener europäischer Mu-

sikhochschulen gründeten 1985 in Mailand „Den harmonische Garten“, der auf historischen Instrumenten spielt und weltweit auftritt. Aus der Begegnung mit Cecilia Bartoli ging 2000 das *Vivaldi-Album* hervor, ausgezeichnet mit dem Grammy Award, und 2009 das Album *Sacrificium*. Antonini ist nicht nur Dirigent, sondern auch Flötist und 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. Er ist auch als Gastdirigent international gefragt und konzertiert mit bedeutenden Orchestern auf der ganzen Welt. Derzeit erarbeitet Antonini mit dem Kammerorchester Basel eine Gesamteinspielung der Beethoven-Symphonien. Seit September 2013 ist Giovanni Antonini Künstlerischer Leiter des Wratislavia Cantans Festivals in Polen. Zudem leitet er das Projekt *Haydn 2032*, das bis zum 300. Geburtstag Joseph Haydns die Aufführung und Einspielung von dessen 107 Symphonien vorsieht. Die erste Veröffentlichung der Reihe erhielt einen ECHO Klassik 2015 als „Symphonische Einspielung des Jahres“.

Der 1992 geborene Pianist und Komponist **KIT ARMSTRONG** begann mit neun Monaten zu sprechen und wenig später zu rechnen. Seit seinem fünften Lebensjahr spielt er Klavier und komponiert. Mit acht Jahren gab er sein Konzertdebüt, mit zehn Jahren trug er in der „Late Show with David Letterman“ seine erste Komposition vor. Parallel zur Grundschule besuchte er die Highschool, studierte Kompo-

sition und Physik an der Chapman University of California und wechselte mit neun Jahren an die Utah State University, um Musik, Mathematik, Biologie und Physik zu belegen. Ab seinem 13. Lebensjahr wurde Kit Armstrong von Alfred Brendel unterrichtet, der seinen Schüler als „Wunderkind“ und „größte musikalische Begabung, der ich in meinem ganzen Leben begegnet bin“ bezeichnete. 2013 erschien sein Solo-Debütalbum *Bach Ligeti Armstrong*. Kit Armstrong konzertiert seitdem an allen großen Konzerthäusern der Welt und hat ein immenses Repertoire von Bach über Brahms bis Bartók. Gleichzeitig komponiert er Werke verschiedenster Gattungen. Ebenfalls im Jahr 2013 erwarb er die Kirche Sainte-Thérèse in Hirson (Nordfrankreich). Sein Ziel ist es, in diesem stillgelegten Gebäude ein historisches Art-Deco-Kunstzentrum mit Konzerthalle einzurichten. Seit der Eröffnung 2014 wurden in diesem Rahmen innovative Programme mit namhaften Künstlern vorgestellt.

BARTABAS wurde 1957 als Clément Marty geboren. Sein Künstlernamen vereint u. a. einen Pferdetrainer, einen Filmproduzenten und einen Impresario oder Intendanten. Seine Kunst lässt sich kaum kategorisieren – Pferde, Menschen, Musik, Bewegung, Licht und Kostüme verbindet er zu poetischen Gesamtkunstwerken. Mit acht Jahren packte ihn die Leidenschaft für Pferde. Er ritt Rennen, studierte Dressur-Techniken: die leichtfüßige „Schule von Versailles“, spanische Praktiken und besonders die Abrichtung für den Stier-



Bartabas



Julien Behr

kampf zu Pferde in Portugal – doch seine Laufbahn begann er als vagabundierender Pantomime. Was er mit ein paar Kumpanen in Fußgängerzonen oder auf Volksfesten zeigte, „hielten wir damals für Commedia dell'arte“: Vorbild waren die frühen Produktionen von Ariane Mnouchkine. 1981 fiel Bartabas in Avignon mit seiner Gruppe „Cirque Aligre“ auf: Er preschte auf seinem schwarzen Hengst in den Innenhof des Hôtel de l'Europe, wo die Theaterkritiker beim Apéritif saßen, und ließ das Tier hochsteigen, dass die Gläser klirrten. Er hatte seine ganz eigene Synthese aus Pferdelust und Komödiantentum gefunden. 2002 gründete Bartabas die Académie du spectacle équestre, mit der er Reiterkünste vorführt. Bei der Mozartwoche 2015 war seine Inszenierung von Mozarts *David penitente* in der Felsenreitschule ein Höhepunkt, der auch auf DVD dokumentiert ist.

JULIEN BEHR wurde 1982 in Lyon geboren. Im Alter von sechs Jahren wurde er in die Maîtrise des Lyoner Domes aufgenommen, wo er seine erste musikalische Ausbildung erhielt. Nach der Schule absolvierte er allerdings vorerst ein Studium in Wirtschaftsrecht, schloss als Master ab und stand vor der Wahl, Rechtsanwalt zu werden oder sich vollständig der Musik zu widmen – er entschied er sich für die Musik. 2010 beendete er sein Gesangsstudium am Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon. Bereits 2009 kürte ihn der französische Musikerverein ADAMI zur Sängere-Entdeckung des Jahres. 2013 war er unter den drei Nominierten in der Kategorie „Nachwuchs-



Florian Boesch



Ivor Bolton



Timna Brauer



Renaud Capuçon



Bertrand Couderc

sänger des Jahres“ bei den „Victoires de la Musique classique“ in Frankreich. Die Zentralpartie seines Opern-Repertoires ist Tamino (*Zauberflöte*). Bei der Mozartwoche war er erstmals 2010 in *Idomeneo* als Arbace zu erleben. Julien Behr engagiert sich als Pate des Vereins „El Sistema“ in Frankreich, um Kinder durch Musikerziehung und gemeinsames Musizieren zu unterstützen.

FLORIAN BOESCH steht gemeinsam mit Großmutter und Vater im *Österreichischen Musiklexikon* unter „Boesch, Familie“: Ruthilde Boesch war eine bekannte Sopranistin, Christian Boesch ein renommierter Bariton. Der 1971 geborene Florian Boesch ist auf der Opernbühne vor allem für Mozart- und Händel-Partien seines Faches bekannt, ist aber auch in Recitals häufig zu erleben. Ab 1997 studierte er in Wien und debütierte 2001 mit einem Liederabend bei der Schubertiade. Ende 2003 debütierte er am Opernhaus Zürich in einer Rolle, in der sein Vater erfolgreich Kindern die Oper näher gebracht hatte, nämlich dem Papageno in der *Zauberflöte*. Seine weiteren Stationen waren u. a. die Volksoper Wien, die Bregenzer Festspiele, die styriarte Graz, die Staatsoper Hamburg, das Theater an der Wien, das Bolschoi-Theater Moskau, die LA Opera in Los Angeles und die Oper Tokio. In Moskau erhielt er 2007 den Russischen Theaterpreis „Golden Mask Award“. Mehrfach trat Florian Boesch unter dem Dirigat Nikolaus Harnoncourts auf. Seit 2007 ist er der Stiftung Mozarteum verbunden. Er debütierte bei den Salzburger Festspielen als Tiridate in

Händels *Radamisto*, 2006 sang er den Antonio in *Le nozze di Figaro* unter Nikolaus Harnoncourt (anlässlich der Inauguration des Hauses für Mozart) und 2009 den Guglielmo in *Così fan tutte*. 2012 und 2013 war bei der „Ouverture spirituelle“ in Salzburg vertreten: 2012 in Mozarts *Missa longa* C-Dur KV 262 im Salzburger Dom, 2013 in Haydns *Schöpfung* und in den *Jahreszeiten* sowie in der von der Stiftung Mozarteum im Rahmen der Salzburger Festspiele veranstalteten c-Moll-Messe Mozarts in der Stiftskirche St. Peter mit dem Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela unter Gustavo Dudamel.

IVOR BOLTON war von Herbst 2004 bis 2016 Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg, bleibt dem Orchester aber als Ehrendirigent weiterhin verbunden. Er wurde 1958 in der Grafschaft Lancashire im Norden Englands geboren, studierte Musik an der Universität Cambridge, am Royal College of Music und am National Opera Studio in London. 1984 gründete er die St. James's Baroque Players. Von 1992 bis 1997 war er Musikdirektor der Glyndebourne Touring Opera, ab 1994 für zwei Jahre Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra. 1998 erhielt er den Bayerischen Theaterpreis. Nach zwölf Jahren als Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg übernimmt er nun die Leitung des Opernhauses in Madrid. Ivor Bolton ist außerdem seit dessen Gründung 2012 Chefdirigent des Dresdner Festspielorchesters und seit 2016 für vier Jahre als Chefdirigent an das Sinfonieorchester Basel gebunden.

TIMNA BRAUER verbindet Länder und Kulturen. Geboren 1961 in Wien als Tochter einer aus dem Jemen stammenden Israelin und des österreichischen Malers Arik Brauer wuchs sie zwischen Frankreich, Österreich und Israel auf. Sie studierte Musikwissenschaft an der Sorbonne in Paris sowie Klavier und Gesang am Konservatorium der Stadt Wien. An der Sorbonne promovierte sie über „*Die Stimme im Jazz*“ und besuchte Meisterkurse im Opernfach, in indischem Gesang und im Jazz-Gesang. Gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Pianisten Elias Meiri, tritt sie seit 1985 mit dem „Timna Brauer & Elias Meiri Ensemble“ auf. 2000 trat sie mit ihrem Ensemble unter dem Titel *Mozart Anders* mit Variationen über die *Zauberflöte* im Rahmen der Mozartwoche auf. Ebenfalls mit dem „Timna Brauer & Elias Meiri Ensemble“ spielte sie *Der kleine Mozart* als Hörspiel-CD für Kinder ein. Seit 1995 unterrichtet sie Jazz-Gesang an der Universität Wien. Ihr Engagement für Frieden findet in der palästinensisch-israelischen Chorgruppe „Voices for Peace“ Ausdruck, mit der sie von 2002–2004 auf Europa-Tournee war. Sie schreibt auch Kinderlieder und -programme wie *Reise durch die Weltmusik*, *Kinderlieder aus Europa* oder *Die begeisterten Trommeln*.

RENAUD CAPUÇON ist einer der führenden Violinisten seiner Generation und begeistert als Konzertsolist und Kammermusiker. Der 1976 in Chambéry (Savoyen) geborene Capuçon begann mit 14 Jahren sein Studium am Pariser Konservatorium bei Gérard Poulet. Dort

folgten weitere Studien bei Isaac Stern. Capuçon spielt eine Violine Guarneri del Gesù ‚Pannette‘ aus dem Jahr 1737, die zuvor Isaac Stern gehörte und die von der Banca Svizzera Italiana für ihn angekauft wurde. Schon früh errang Renaud Capuçon wichtige Preise und Auszeichnungen. Er spielt mit den renommiertesten Orchestern und Dirigenten, als Kammermusiker arbeitet er mit Künstlern wie Martha Argerich, Daniel Barenboim oder Hélène Grimaud zusammen. Regelmäßig spielt er auch mit seinem Bruder, dem Cellisten Gautier Capuçon. Renaud Capuçon ist Künstlerischer Leiter der 2013 von ihm ins Leben gerufenen Osterfestspiele in Aix-en-Provence, hat seit 2014 eine Professur für Violine an der Haute école de musique de Lausanne inne und wurde vor kurzem zum Künstlerischen Leiter der Sommets Musicaux de Gstaad ernannt. Renaud Capuçon kann eine umfangreiche, mehrfach preisgekrönte Diskographie vorweisen und wurde 2001 von der französischen Regierung zum Chevalier de l'Ordre national du Mérite ernannt.

Der Lichtdesigner **BERTRAND COUDERC** gestaltete 2014 das Licht in der Salzburger Festspielaufführung von Marc-André Dalbavies Oper *Charlotte Salomon* in der Felsenreitschule mit Luc Bondy als Regisseur. In der Mozartwoche 2015 war er für das Lichtdesign der Aufführungen von *Davide penitente* mit Bartabas in der Felsenreitschule verantwortlich. Außerhalb Frankreichs arbeitet Couderc vorrangig in Wien, sowohl an der Staatsoper, als auch im Theater an der Wien und bei den



Claire Elizabeth Craig



Charles Dekeyser

Wiener Festwochen. Neben seiner Arbeit für das Musiktheater hat er für viele Schauspiel-aufführungen in Frankreich und Europa das Lichtdesign entworfen. Der 1966 geborene Baske wuchs in Paris auf und studierte an der École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre. Zu den wichtigsten Opernproduktionen, für die er arbeitete, zählen: Sergei Prokofjews *Die Liebe zu den drei Orangen* (Festival d'Aix-en-Provence, 2004), Péter Eötvös' *Angels in America* (Théâtre du Châtelet, 2004), Mozarts *Così fan tutte* (Festival d'Aix-en-Provence, Theater an der Wien, Opéra National de Paris, 2005), Leoš Janáček's *Z mrtvého domu / Aus einem Totenhaus* (Wiener Festwochen, 2007, danach Amsterdam, Aix, Paris, Mailand, New York und Berlin), Richard Wagners *Tristan und Isolde* (Teatro alla Scala, 2007), Gaetano Donizettis *Anna Bolena* (Wiener Staatsoper, 2011).

Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* bezeichnete die Sopranistin **CLAIRE ELIZABETH CRAIG** 2015 als „Entdeckung“ beim Ersten Mozart-Festival in Kuba und nannte ihre Stimme einen „Engelsopran“. Die Deutsch-Britin wurde 1988 in Ulm geboren und erhielt mit zehn Jahren ersten Gesangsunterricht. Zweifach war sie Preisträgerin bei „Jugend musiziert“. 2006 wurde sie Jungstudentin der Hochschule für Musik und Theater München und wirkte seither in zahlreichen Lieder- und Arienabenden mit. Nach ihrem Abitur begann sie ein Gesangsstudium an der Universität Mozarteum in Salzburg. Bei den Salzburger Festspielen gab Claire Elizabeth Craig 2013

ihre Debüt mit dem Mozarteumorchester Salzburg unter der Leitung von Ivor Bolton im Vokalensemble von Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum*. 2013 debütierte sie beim Macao International Music Festival in China als Bastienne in Mozarts *Bastien und Bastienne*. 2015 trat sie bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern in Händels *Messias* auf und im Vorjahr sang sie in der von der Stiftung Mozarteum im Rahmen der Salzburger Festspiele veranstalteten c-Moll-Messe von Mozart in der Stiftskirche St. Peter. Claire Elizabeth Craig ist Mitwirkende der Salzburger Dommusik und der Salzburger Konzertgesellschaft. Im Rahmen der Mozartwoche 2015 präsentierte sie sich mit einem Liederabend, ebenso bei der Mozartwoche in Kuba im selben Jahr; 2014 war sie im Festkonzert anlässlich der 100-jährigen Jubiläums des Mozarteum-Gebäudes mit ausgewählten Liedern zu hören. Im September 2016 war Claire Elizabeth Craig Preisträgerin beim 23. Internationalen Brahms-Wettbewerb in Pörschach und erhielt einen Sonderpreis für die beste Interpretation eines zeitgenössischen Stückes.

Der Belgier **CHARLES DEKEYSER** wurde 1986 in Gent geboren. Er studierte am Konservatorium Brüssel, danach am Flanders Opera Studio und an der Chapelle musicale Reine Élisabeth sowie in zahlreichen Meisterklassen. Als Sarastro in Mozarts *Zauberflöte* trat er an der Opéra de Wallonie und an der Opéra de Rouen auf; an der Flämischen Oper debütierte er in Rossinis *Semiramide* und am Brüsseler Théâtre de la Monnaie in Meyer-



Rubén Dubrovsky

beers *Les Huguenots* sowie Bergs *Lulu*. Mit Les Musiciens du Louvre gastierte Charles Dekeyser in Japan sowie in europäischen Metropolen, wo er in Oratorien, Kantaten und Messen von J. S. Bach auftrat. Mit den Brüsseler Philharmonikern sang er die Titelpartie in Mendelssohns *Paulus*, und mit dem Orchestre Symphonique de la Monnaie trat er in Strawinskys *Pulcinella* auf. Beim Schweizer Verbier Festival 2014 sang er unter Marc Minkowski in Beethovens *Fidelio* sowie unter Charles Dutoit in Berlioz' *La Damnation de Faust*, in Madrid außerdem das Requiem von Mozart unter Leitung von Giovanni Antonini. In der Spielzeit 2015/16 gehörte Dekeyser zum Internationalen Opernstudio Zürich, mit Produktionen von Puccinis *La Bohème*, Purcells *King Arthur* und Debussys *Pelléas et Mélisande*.

RUBÉN DUBROVSKY, Dirigent und Konzertcellist, verbindet inspirierend die klassische musikalische Ausbildung und seine passionierte wissenschaftliche Forschungsarbeit über die gemeinsamen Wurzeln traditioneller südamerikanischer Musik und europäischer Barockmusik. Der Wahlwienener wurde als Sohn einer polnisch-italienischen Künstlerfamilie 1968 in Buenos Aires geboren. In seiner Wahlheimat gründete er 1999 das Bach Consort Wien. 2008 gab er sein Operndebüt mit Vivaldis *Orlando Furioso* an der Oper Bonn. 2011 leitete er an der Semperoper Dresden die Aufführung von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*. Ein Schwerpunkt seiner Tätigkeit sind die Opern von Georg Friedrich Händel,



Thomas Enho

bisher mit szenischen Produktionen von *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Radamisto* und *Agrippina* in Kiel, *Tamerlano* in Bonn sowie *Orlando* in Wien. Er dirigierte außerdem Haydns *Die Jahreszeiten* im Schloss Esterházy und die TV-Live-Übertragung von Bachs *Weihnachtsoratorium* mit dem Chor und Orchester des Spanischen Rundfunks in Madrid. Im Frühjahr 2013 dirigierte Rubén Dubrovsky die österreichische Erstaufführung von Nicola Porporas *Polifemo* im Theater an der Wien, gefolgt von Konzerten mit dem Hilliard Ensemble und dem Zürcher Kammerorchester. Seit 2015 ist er außerdem Leiter des Chicago Bach Ensembles, 2016 dirigierte er u. a. das Osterkonzert „*Risen from the Dead*“ im Stift Klosterneuburg mit Händels *Messias*.

Der französische Jazzmusiker **THOMAS ENHO** spielt Klavier und Violine und ist außerdem Filmkomponist. Geboren 1988, wuchs er in einem musikalischen Umfeld auf – sein Großvater war der Dirigent Jean-Claude Casadesus, seine Mutter Caroline Casadesus ist Sopranistin – und begann mit drei Jahren, Geige zu lernen, mit sechs Jahren bekam er Klavierunterricht. Mit zehn Jahren wurde er von dem Jazz-Geiger Didier Lockwood eingeladen, auf dem Festival Jazz à Juan aufzutreten. Ab seinem zwölften Lebensjahr studierte er am Centre des Musiques Didier Lockwood (CMDL), später wechselte er an das Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, wo er sich auf Jazz und Improvisation spezialisierte. Anfang 2009 spielte er für das japanische Label Blue in Green das



Mojca Erdmann



Ádám Fischer

© Lukas Beck

Album *Someday My Prince Will Come* ein, wofür er den „Django d'Or“ in der Kategorie „Neues Talent“ erhielt. Im selben Jahr war er Preisträger beim Concours international de piano jazz Martial Solal, 2011 beim Wettbewerb des Jazzfestivals in Montauban. 2012 wurde er mit dem „FIPA d'Or“ für die beste Filmmusik für *Die Mondnacht von Toulon* ausgezeichnet.

„Sie beseelt jede Partie“, schreibt *Die Zeit* über **MOJCA ERDMANN**. Und sie selbst sagt dazu: „Bei Mozart lernt man das am besten“. Die 1975 in Hamburg geborene Sopranistin tritt als Mozart-Sängerin ebenso wie als Interpretin zeitgenössischer Musiktheaterwerke auf. Ab dem Alter von sechs Jahren erhielt sie Geigenunterricht und sang im Kinderchor der Hamburgischen Staatsoper. Sie studierte Gesang an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln und sang noch während dieser Zeit an der Komischen Oper Berlin, der Deutschen Oper Berlin und den Opernhäusern von Mannheim und Basel. 2006 gab sie ihr Debüt bei den Salzburger Festspielen mit der Titelpartie in Mozarts Singspiel *Zaide*. Ein Jahr später verkörperte sie ebenfalls in Salzburg die Rolle der Zelmira in Haydns *Armida*. 2009 war sie bei den Schwetzingen Festspielen die Proserpina in der gleichnamigen Oper von Wolfgang Rihm und 2010 bei den Salzburger Festspielen die Ariadne in der Uraufführung von Rihms *Dionysos*. Sie gastierte u. a. an den Musikbühnen von Stuttgart, Wien, München, Nizza, Köln, Baden-Baden. Im Oktober 2011 gab sie ihr Debüt an der Metropolitan Opera

in New York als Zerlina in *Don Giovanni* und war kurz darauf, ebenfalls an der Met, als Waldvogel in Wagners *Siegfried* zu hören. 2012 debütierte Mojca Erdmann an der Berliner Staatsoper sowie im Rahmen der Mozartwoche. 2014 kehrte sie als Sophie in Richard Strauss' *Rosenkavalier* zu den Salzburger Festspielen zurück. Mojca Erdmann ist auch eine gefragte Lied- und Konzertsängerin.

Der ungarische Dirigent **ÁDÁM FISCHER**, 1949 in Budapest geboren, ist bekannter Experte für die Werke von Haydn, Mozart, Wagner und Bartók. Er studierte Komposition und Dirigieren in Budapest und in Wien. Der Beginn seiner Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper reicht in das Jahr 1973 zurück, ebenfalls 1973 wurde er Korrepetitor an der Grazer Oper. Im Anschluss wurde er Erster Kapellmeister an der Finnischen Nationaloper in Helsinki, am Staatstheater Karlsruhe und an der Bayerischen Staatsoper München. Von 1981 bis 1983 war er Generalmusikdirektor am Theater Freiburg. 1984 debütierte Ádám Fischer an der Pariser Oper mit Strauss' *Der Rosenkavalier*, 1986 an der Mailänder Scala mit Mozarts *Zauberflöte*. Sein Debüt am Royal Opera House Covent Garden in London erfolgte 1989 mit Johann Strauss' *Die Fledermaus*, das an der Metropolitan Opera in New York 1994 mit Verdis *Otello*. 1987 bis 1992 war er Generalmusikdirektor am Staatstheater Kassel und von 2000 bis 2005 am Nationaltheater Mannheim. Während dieser Mannheimer Zeit übernahm er 2001 kurzfristig bei den Bayreuther Festspielen die Leitung von



Marcello Gatti

© Primo Piaggio



Martin Gostner

© Robert Silberstein

Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, wofür er von der Zeitschrift *Opernwelt* zum Dirigenten des Jahres 2002 gewählt wurde. 2007 bis 2010 war er Generalmusikdirektor der Ungarischen Staatsoper. Seit der Spielzeit 2015/2016 ist er Erster Konzertdirigent der Düsseldorfer Symphoniker, seit 1998 außerdem Chefdirigent des Danish National Chamber Orchestra in Kopenhagen. Ádám Fischer ist auch als Dirigent vieler Gastorchester weltweit gefragt.

MARCELLO GATTI wurde 1967 in Perugia geboren und ist seit 2014 Professor für Traversflöte an der Universität Mozarteum in Salzburg. Von 1991 bis 1998 studierte er am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Sein Repertoire reicht von der Renaissancemusik über Barock und Klassik bis hin zum romantischen Traversflötenspiel. Er arbeitet seit Jahren mit namhaften Ensembles zusammen, darunter Le Concert des Nations (Jordi Savall), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopmann), Cantus Cölln, Armonico Tributo Austria, Cappella Augustina, Concerto Köln, Il Complesso Barocco, Piccolo Concerto Wien, Cappella della Pietà de' Turchini und gab Konzerte in Europa, Nordamerika, Mexiko, Japan, Australien sowie im Nahen Osten. Aktuell spielt er in den Ensembles Europa Galante (Fabio Biondi), Accademia Bizantina (Ottavio Dantone) und Zefiro (Alfredo Bernardini). Auch als Solist und in Kammermusikformationen ist er international zu erleben. Seit 1998 unterrichtet er Traversflöte in den Sommerkursen für Alte Musik in Urbino, wo er auch

Künstlerischer Leiter des Festivals ist. 2002 bis 2010 hatte er die Lehrstelle für Traversflöte am Conservatorio in Vicenza inne, parallel dazu unterrichtete er von 2003 bis 2013 an der Scuola Civica di Musica in Mailand und von 2009 bis 2014 an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig.

Im künstlerischen Œuvre von **MARTIN GOSTNER**, geboren 1957 in Innsbruck, geht es vor allem um die Auseinandersetzung mit Geschichte, Erinnerungen und Utopien. Dabei hält sich der Künstler jedoch weniger an Fakten als vielmehr an die Wirkweise des Gedächtnisses selbst. Zu Beginn der 1990er-Jahre entstanden seine ersten Watterbeiten. Der Künstler bezeichnet das Material Watte als „Apparat“ und versteht darunter einen „Vorrat an visuellen Werkzeugen“. Neben skulpturalen Watterbeiten sind auch Rauminterventionen entstanden, bei denen die akustische Präsenz des Materials wahrnehmbar wird. Bekannt wurde Martin Gostner auch für seine „Erker“: Temporäre Kunstwerke, die unangekündigt mitten im Nirgendwo errichtet werden. Gostner studierte Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien und arbeitet mit den Medien Plastik, Installation, Grafik, Text, Video und Fotografie. Martin Gostner lebt und arbeitet in Innsbruck und Düsseldorf, wo er eine Professur an der staatlichen Kunstakademie innehat. Personalen u. a.: Neue Nationalgalerie Berlin, Museum Folkwang Essen, Secession Wien, Felicitas Foundation Big Sur, Kölnischer Kunstverein.



Luke Green



Ariane Haering



Thomas Hengelbrock



Pablo Heras-Casado



Johannes Hinterholzer



Steven Isserlis

Der australische Cembalist und Dirigent **LUKE GREEN** war bei der Mozartwoche bereits 2013 in Johann Christian Bachs *Lucio Silla* zu Gast. Nach seinem Musikstudium an der Universität Sydney setzte Luke Green seine Ausbildung an der Royal Academy of Music in London fort. Er arbeitete an Opernhäusern wie der Grange Park Opera in Hampshire, dem English Bach Festival in London oder der Dartington International Summer School. Seine Engagements reichen von den Salzburger Festspielen über das Israel Philharmonic Orchestra, das Maggio Musicale Fiorentino oder die Opéra National du Rhin in Straßburg. Sein jüngstes Projekt ist eine Aufführung von Händels *Jephtha* an Het Nationale Theater in Amsterdam.

Ihre Musikstudien führten **ARIANE HAERING** von La Chaux-de-Fonds in der Schweiz über die USA und wieder zurück in das schweizerische Lausanne, wo sie 1996 ihren „Premier Prix de Virtuosité“ erhielt. In der Folge wurde sie bei einer Serie von Wettbewerben mit ersten Preisen ausgezeichnet. Zugleich mit ihren Auftritten als Solistin mit Orchester und in Solo-Recitals intensivierte sie ihre Kammermusik-Aktivitäten. Dies erlaubte ihr, das Repertoire über fünf Jahrhunderte Musikschaftens auszuweiten und bei Festivals in Europa, Asien und Afrika mitzuwirken. Die vergangenen Saisons brachten als Höhepunkte Solistenauftritte in der Tonhalle in Zürich mit Rachmaninows zweitem Klavierkonzert, im Großen Festspielhaus in Salzburg mit Beethovens Tripelkonzert, in La Chaux-de-Fonds und

Neuchâtel mit Poulencs Concerto und Honeggers Concertino sowie Kammermusik bei den Salzburger Festspielen und in der Musikhalle Hamburg. Ariane Haering ist mit dem österreichischen Geiger Benjamin Schmid verheiratet und lebt in Salzburg.

Der 1958 in Wilhelmshaven geborene Dirigent **THOMAS HENGELBROCK** ist ein Spezialist für historische Aufführungspraxis. Ursprünglich studierte er Violine und begann seine Karriere als Geiger. Mit seinem Einfallsreichtum, seiner musikwissenschaftlichen Entdeckerlust und seiner kompromisslosen Art des Musizierens zählt er zu den gefragtesten Dirigenten unserer Zeit. Vielfältig waren und sind die Konzertprogramme oder Opernprojekte, die er seit zwei Jahrzehnten mit seinem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble und seit 2011 als Chefdirigent des NDR-Elbphilharmonie-Orchesters gestaltet. 2016 übernahm er zudem die Position des „Chef associé“ beim Orchestre de Paris. Im Jänner 2017 eröffnete er gemeinsam mit dem NDR-Elbphilharmonie-Orchester die Hamburger Elbphilharmonie. Bemerkenswert ist die Begründung bei der Verleihung des Herbert-von-Karajan-Musikpreises 2016 an Hengelbrock: *„Kaum ein anderer Dirigent stellt öffentlich so deutlich wie Thomas Hengelbrock die Frage: Was ist meine Aufgabe als Musiker heute? ... Er prägt das Bild eines im besten Sinne des Wortes modernen Dirigenten, der ein Repertoire von Musik aus über vier Jahrhunderten beherrscht und sich – wie auch die Art diese Musik zu spielen – immer wie-*

der in Frage stellt.“ In intelligenten Dramaturgien verbindet der Dirigent Barockwerke mit Zeitgenössischem, Bekanntes mit vergessenen Meisterwerken, befragt Opern und Symphonik des 19. Jahrhunderts abseits etablierter Interpretationsnormen neu und lässt in szenischen Projekten Musik, Literatur, Schauspiel und Tanz ineinanderfließen.

Der Spanier **PABLO HERAS-CASADO**, geboren 1977 und 2014 vom Klassik-Magazin *Musical America* zum Dirigenten des Jahres gewählt, gilt als einer der vielseitigsten Dirigenten der jüngeren Generation. Sein Repertoire umfasst Alte ebenso wie zeitgenössische Musik, Kammermusik und Oper. Seit 2012/13 ist er Principal Conductor des Orchestra of St. Luke's in New York, 2014 wurde er zudem zum Ersten Gastdirigenten des Teatro Real Madrid ernannt. Darüber hinaus erhält er Einladungen von den führenden Orchestern der Welt. Er leitet Opernproduktionen an den bedeutendsten Opernhäusern sowie bei Festivals in Salzburg, Aix-en-Provence oder Baden-Baden. Im Rahmen der Mozartwoche tritt er seit 2012 regelmäßig auf. 2007 gewann er den Dirigentenwettbewerb des Lucerne Festivals unter dem Vorsitz von Pierre Boulez und Péter Eötvös und wurde u. a. mit der Medalla de Honor der Rodríguez Acosta Fundación und der Goldmedaille seiner Heimatstadt Granada ausgezeichnet, deren Ehrenbotschafter er ist. Für seine CD-Produktionen erhielt er u. a. einen Latin Grammy und zuletzt den ECHO Klassik 2015. Im Jahr 2014 schloss er sich der spanischen Wohltätigkeitsorganisation Ayuda

en Acción an, welche Armut und Ungerechtigkeit bekämpft.

Der Hornist **JOHANNES HINTERHOLZER** wurde 1974 geboren. Er studierte an der Universität Mozarteum in Salzburg und besuchte hier auch Meisterkurse. Er wurde bei zahlreichen Musikwettbewerben mit Preisen ausgezeichnet, darunter 1998 der Erste Preis bei „Gradus ad Parnassum“ Österreich. Es folgten zahlreiche Einladungen als Solist und Kammermusiker. 1997 bis 2009 war er Solohornist des Mozarteumorchesters Salzburg, seit 2012 ist er Solohornist der Camerata Salzburg. Er tritt als Solist mit bedeutenden Orchestern auf, darunter das Berliner Philharmonische Orchester, das Mahler Chamber Orchestra, die Camerata Salzburg, die Kammerorchester von Basel, München und Wien oder das Radio-Symphonieorchester des SWR Stuttgart. Seit 2000 unterrichtet Johannes Hinterholzer an der Anton-Bruckner-Privatuniversität in Linz und hält Meisterkurse in Österreich, Italien, Deutschland, Georgien und Ungarn. Seit 2008 ist er Professor an der Musikhochschule München.

Der 1958 in London geborene britische Cellist **STEVEN ISSERLIS** ist nicht nur Musiker, sondern auch Autor von Kinderbüchern mit Bezug zur klassischen Musik. Sein Stammbaum geht seiner eigenen Angaben nach auf Felix Mendelssohn, Karl Marx und Helena Rubinstein zurück. Er trat mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem Philadelphia Or-



Christiane Karg



Andreas Kreuzhuber



Genia Kühmeier

chestra, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra unter namhaften Dirigenten auf. Daneben ist Steven Isserlis auch als Kammermusiker aktiv. 1991 gründete er mit Joshua Bell und Olli Mustonen ein Trio. Er spielt derzeit hauptsächlich das als ‚Marquis de Corberon‘ bekannte Stradivari-Cello aus dem Jahr 1726. Er ist Commander des britischen Ritterordens *Order of the British Empire*.

CHRISTIANE KARG debütierte 2006 bei den Salzburger Festspielen. Die Sopranistin, im fränkischen Feuchtwangen geboren, erhielt ihre Gesangsausbildung an der Universität Mozarteum bei Heiner Hopfner sowie in der Liedklasse von Wolfgang Holzmair. Dort machte sie auch ihren Abschluss im Fach Oper/Musiktheater, wofür ihr die Lilli-Lehmann-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg verliehen wurde. Nach einem Engagement im Hamburger Opernstudio wechselte sie im Herbst 2008 als Ensemblemitglied an die Oper Frankfurt, wo sie die wichtigen Rollen ihres Faches sang, darunter Susanna, Pamina, Serpilla, Masetta, Zdenka, Mélisande. Als Gast ist sie an großen europäischen Opernhäusern, bei internationalen Festspielen und seit 2014 bei der Mozartwoche regelmäßig zu erleben. Als Konzertsängerin mit einem vom Barock bis in die Moderne reichenden Repertoire arbeitet sie mit namhaften Orchestern und Dirigenten. Für ihr im Mai 2015 erschienenes Soloalbum *SCENE!* mit Konzertarien von Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn wurde sie für den Gramophone Artist of the

Year 2015 nominiert. Im Herbst 2015 wurde sie mit dem Kulturpreis Bayern in der Kategorie Kunst ausgezeichnet.

ANDREAS KREUZHUBER, 1997 in Haag am Hausruck geboren, studiert an der Anton-Bruckner-Privatuniversität bei Raimund Zell sowie bei Johannes Hinterholzer (München). Er ist vierfacher Erster Preisträger beim österreichischen Bundeswettbewerb „Prima la Musica“ sowie Preisträger beim Lions Musikwettbewerb 2014 und beim internationalen Bläserwettbewerb „Intermusica“ 2015 in Birkfeld. Sonderpreise erhielt er vom Rotary Club Linz Süd, von der Raiffeisen Bankengruppe OÖ, dem Salzkammergut Mozart Festival und der Jeunesse Österreich. Zahlreiche Soloauftritte u. a. im Brucknerhaus Linz, im Großen Saal der Stiftung Mozarteum Salzburg, im Odeon Theater in Wien sowie mit den Wiener Streichersolisten im Marmorsaal St. Florian folgten. Andreas Kreuzhuber ist Mitglied des European Union Youth Orchestra und des OÖ Jugendsinfonieorchesters. Seit vergangenem Jahr ist er Solohornist des Brucknerorchesters Linz.

Die 1975 in Salzburg geborene Sopranistin **GENIA KÜHMEIER** studierte an der Universität Mozarteum und an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Sie war Preisträgerin des 8. Internationalen Mozart-Wettbewerbes 2002 in Salzburg. Dieser Auszeichnung folgten Engagements wie Diana in Glucks *Iphigénie en Aulide* 2002 und Asterio in Salieris *L'Europa riconosciuta* 2004 unter



Elisabeth Kulman



François Leleux

Riccardo Muti am Teatro alla Scala. 2003 wurde sie als Karajan-Stipendiatin Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, der sie bis 2006 angehörte, und wurde dort für ihre Rolle als Inès (*La Favorite*) mit der Eberhard-Waechter-Medaille ausgezeichnet. Gastengagements führten Genia Kühmeier zur Mozartwoche, den Salzburger Festspielen und Osterfestspielen, an die Bayerische Staatsoper, die Metropolitan Opera, die Opéra Bastille oder an das Gran Teatre del Liceu nach Barcelona, als Pamina (*Die Zauberflöte*), Micaëla (*Carmen*), Zdenka (*Arabella*), Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*), Euridice (*Orfeo ed Euridice*) und Contessa (*Le nozze di Figaro*). In der Jüngst trat sie als Zdenka unter Christian Thielemann an der Semperoper Dresden auf. Mit ihrem umfangreichen Konzert- und Liedrepertoire ist sie Gast auf vielen internationalen Bühnen und arbeitet mit bedeutenden Dirigenten zusammen.

Die 1973 geborene österreichische Sängerin **ELISABETH KULMAN** studierte an der Wiener Musikuniversität. 2001 debütierte sie als Pamina an der Volksoper Wien und feierte erste Erfolge als Sopranistin. Seit 2005 singt sie das große Mezzosopran- und Altfach. Im Ensemble der Wiener Staatsoper erarbeitete sie sich ein großes Repertoire. Zu ihren wichtigsten Partien zählen Fricka, Erda und Waltraute (*Der Ring des Nibelungen*), Carmen, Mrs. Quickly (*Falstaff*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Begbick (*Mahagonny*), Orlofsky (*Die Fledermaus*), Glucks Orfeo und Marina (*Boris Godunow*). Seit 2010 ist sie freischaffend

tätig und ist begehrte Solistin in den Musikmetropolen Wien, Paris, London, München, Berlin, Tokio, Salzburg oder Moskau. Eine besonders enge Zusammenarbeit verband sie mit Nikolaus Harnoncourt. Seit 2015 konzentriert Kulman ihre künstlerische Tätigkeit auf Recitals, Konzerte und konzertante Opernaufführungen. Ihre besondere Liebe gilt unkonventionellen Projekten: „*Mussorgsky Discovered*“ etwa in Begleitung eines Jazzquartetts. Ihr neues Soloprogramm „*La femme c'est moi*“ präsentiert Stücke von Carmen bis zu den Beatles in kammermusikalischen Arrangements. Elisabeth Kulman engagiert sich unter anderem in der Initiative „*art but fair*“ für faire Arbeitsbedingungen von Künstlern.

FRANÇOIS LELEUX, 1971 in Nordfrankreich geboren, ist Oboist und Dirigent. Er studierte am Konservatorium von Roubaix, am Pariser Konservatorium und ist Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe. Er war Mitglied im Orchestre National de France sowie im Jugendorchester der Europäischen Union unter der Leitung von Claudio Abbado. Mit 18 Jahren wurde François Leleux erster Solo-Oboist der Pariser Opéra Bastille, vier Jahre später wechselte er als Solo-Oboist zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Er unterrichtet an der Hochschule für Musik und Theater München. Im Rahmen des Ensembles Les Vents Français hat er auf zahlreichen internationalen Konzert-Tourneen gespielt; seit 2007 ist er regelmäßig zu Gast bei der Mozartwoche. François Leleux ist mit der Geigerin Lisa Batiashvili verheiratet.



© Ascherman
Robert Levin



© Alexander Hoerner
Peter Manning



© Marco Borggreve
Marc Minkowski



© Juliusz Gawronski
Leszek Możdżer



© Marco Borggreve
Yannick Nézet-Séguin

ROBERT LEVIN, geboren 1947, studierte zunächst Klavier in New York, dann bei Nadia Boulanger in Paris und Fontainebleau. Zum Abschluss seiner Studien an der Harvard University wurde der Zwanzigjährige von Rudolf Serkin berufen, die Musiktheorie-Abteilung des Curtis Instituts Philadelphia zu leiten. Von 1972 bis 1986 hatte er eine Professur an der Staatlichen Universität New York/Purchase inne, von 1979 bis 1983 war er Leiter des Amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau. Nach siebenjähriger Tätigkeit als Klavierprofessor an der Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau wurde er 1993 nach Harvard berufen, wo er zwanzig Jahre tätig war. Er ist Präsident des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbes, Künstlerischer Direktor des Sarasota Music Festivals und Mitglied der American Academy of Arts and Sciences sowie der Akademie für Mozart-Forschung und Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters. Als Kammermusiker tritt er seit langem im Duo mit der Bratschistin Kim Kashkashian auf und musiziert oft mit seiner Frau, der Pianistin Ya-Fei Chuang. Neben seiner Konzerttätigkeit ist Robert Levin Musiktheoretiker und Mozart-Forscher. Seine Wiederbelebung der Praxis der improvisierten Kadenzen und Verzierungen in der Wiener Klassik ist weltweit anerkannt, seine Ergänzungen zu unvollendeten Kompositionen Beethovens, Mozarts und Schuberts sind bei großen Verlagen veröffentlicht.

Der britische Dirigent und Konzertleiter **PETER MANNING** ist Konzertmeister des Royal Opera

House Covent Garden in London und hat das London Philharmonic Orchestra ebenso geleitet wie das Royal Philharmonic Orchestra und das Britten String Quartet. Vor kurzem wurde er zum musikalischen Leiter des Mozart Kinderorchesters der Stiftung Mozarteum Salzburg ernannt; er ist außerdem Gastdirigent an der Dallas Opera Texas und künstlerischer Leiter des Three Palaces Festival Malta. Peter Mannings Leidenschaft gilt vor allem auch der pädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, damit, wie er sagt, „Musik zum schlagenden Herz für künftige Generationen“ wird.

MARC MINKOWSKI entschied sich früh für eine Dirigentenlaufbahn. Im Alter von 19 Jahren gründete er das Ensemble Les Musiciens du Louvre, welches unter seiner Leitung eine aktive Rolle bei der Erneuerung der barocken Aufführungspraxis einnahm und sich intensiv mit dem französischen Repertoire und der Musik Händels auseinandersetzte, bevor es sein Repertoire für Mozart, Rossini, Offenbach und Wagner öffnete. Als Gastdirigent ist er regelmäßig in Paris zu erleben, wo er Produktionen wie *Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille* und *Alceste* an der Opéra national geleitet hat, *La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *Carmen* und *Die Feen* am Théâtre du Châtelet sowie *La Dame blanche*, *Pelléas et Mélisande* und *Die Fledermaus* an der Opéra Comique. Opernengagements führten ihn auch nach Salzburg (*Die Entführung aus dem Serail*,

Mitridate, *Così fan tutte*, *Lucio Silla*), Brüssel, Zürich, Venedig, Moskau (*Pelléas et Mélisande*), Berlin, Amsterdam, Wien (*Hamlet* am Theater an der Wien und *Alcina* an der Staatsoper) und Aix-en-Provence (*L'incoronazione di Poppea*, *Le nozze di Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Idomeneo*, *Don Giovanni* und *Il turco in Italia*). In der Saison 2014/2015 debütierte er am Royal Opera House, Covent Garden, und am Teatro alla Scala. Beim Festival im schwedischen Drottningholm erarbeitete er die Mozart/Da Ponte-Trilogie, die im Sommer 2015 mit *Le nozze di Figaro* ihren fulminanten Auftakt erlebte. Am Konzertpodium gleichermaßen gefragt, erhält er Einladungen von Orchestern wie beispielsweise der Staatskapelle Dresden, den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Cleveland Orchestra oder dem Mariinsky Theater, mit denen er auch Werke des 19. und 20. Jahrhunderts erarbeitet. 2011 gründete er das Festival Ré Maieure auf der Île de Ré an der französischen Atlantikküste. Seit 2013 ist er Künstlerischer Leiter der Mozartwoche (bis 2017). Seine neue Funktion als Generalintendant der Opéra National de Bordeaux trat er im September 2016 an.

Der 1971 in Danzig geborene polnische Jazz-Pianist und Komponist **LESZEK MOŹDŻER** spielt seit seinem fünften Lebensjahr Klavier und schloss sein Studium 1996 in Danzig ab. 1992 gewann er in Krakau bei dem Junior Jazz Festival einen ersten Preis. Seine ersten überre-

gionalen Erfolge hatte er als Pianist der Band „Miłość“ (Liebe). Seine Partner in verschiedenen Formationen sind Tomasz Stańko, Michał Urbaniak, Cezary Konrad, Anna Maria Jopek, Pat Metheny, Lester Bowie, Arthur Blythe und Archie Shepp. Darüberhinaus komponiert er auch Musik für das Theater und für Kinofilme. Er schrieb die Musik für die Inszenierung von *Psychosis* am Düsseldorfer Schauspielhaus und eine Musicalversion zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*, die am Musicaltheater in Gdingen ihre Welturaufführung hatte. Die französische Regisseurin Michèle Boganim konnte ihn für ihr Spielfilmdebüt *Verwundete Erde* gewinnen. Seine beiden CDs mit dem schwedischen Bassisten und Bandleader Lars Danielsson sowie dem israelischen Perkussionisten Zohar Fresco erreichten doppelten Platin-Status.

Der 1975 im kanadischen Montreal geborene Dirigent **YANNICK NÉZET-SÉGUIN** ist Musikdirektor des Philadelphia Orchestra, des Rotterdams Philharmonisch Orkest und des kanadischen Orchestre Métropolitain, außerdem erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra. Mit der Spielzeit 2020/21 wird er Chefdirigent der Metropolitan Opera in New York. Mit fünf Jahren erhielt Yannick Nézet-Séguin ersten Klavierunterricht, mit neun Jahren wurde er Mitglied des Vokalensembles Chœur Polyphonique de Montréal. Ab 1995 studierte er am Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec Klavier, Komposition und Dirigieren sowie am Westminster Choir College in Princeton. Der italienische



Miah Persson



Maria João Pires

Dirigent Carlo Maria Giulini prägte ihn und seine berufliche Entwicklung stark. 2008 leitete Yannick Nézet-Séguin *Roméo et Juliette* von Charles Gounod bei den Salzburger Festspielen, bei der Mozartwoche 2010 die Wiener Philharmoniker mit Werken von Kurtág und Mozarts Requiem KV 626, bei der Mozartwoche 2011 war er mit dem Chamber Orchestra of Europe zu Gast. Er dirigiert außerdem Orchester wie die Berliner Philharmoniker oder das Chicago Symphony Orchestra und gastiert an den bedeutendsten Konzerthäusern, von der Mailänder Scala bis zur Covent Garden Opera London. 2014 erhielt er den ECHO-Klassik in der Kategorie Dirigent des Jahres. 2016 war er „Artist of the Year“ der US-amerikanischen Zeitschrift *Musical America Worldwide*.

Die schwedische Sopranistin **MIAH PERSSON** studierte zunächst Sozial- und Rechtswissenschaften in Stockholm. Erst relativ spät begann sie am Kulturama und an der Operahögskolan in Stockholm ihr Gesangsstudium. Ihr Operndebüt gab sie 1998 als Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* am Confidencen im schwedischen Solna. Als Ensemblemitglied der Königlich Schwedischen Nationaloper erarbeitete sie sich ein breiteres Repertoire und sang in Opern von Mozart, Händel, Verdi, Bizet und Richard Strauss. Sie tritt an den führenden Opernhäusern in Paris, New York, London, Berlin, Brüssel und Wien sowie bei zahlreichen internationalen Festspielen auf. Im Rahmen der Mozartwoche ist sie seit 2002 regelmäßig zu Gast. 2016 war sie als Go-

verness in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw* an der Mailänder Scala zu erleben. Als Solistinist sie mit allen bedeutenden europäischen und amerikanischen Orchestern verbunden. Sie ist mit dem Tenor Jeremy Ovenden verheiratet und lebt in England.

Als eine der großartigsten Musikerinnen ihrer Generation verzaubert **MARIA JOÃO PIRES** immer wieder mit der makellosen Integrität, der Eloquenz und der Vitalität ihrer Kunst. Sie wurde 1944 in Lissabon geboren und gab 1948 ihr erstes öffentliches Konzert. Seit 1970 beschäftigt sich die Künstlerin mit dem Einfluss der Kunst auf das Leben, die Gesellschaft und die Bildung. In den letzten 10 Jahren hat sie zahlreiche Workshops mit Studierenden aus der ganzen Welt abgehalten. Bei der Arbeit mit einer Gruppe hochbegabter Pianistinnen und Pianisten hat sie das „Partitura Projekt“ entwickelt, dessen Ziel es ist, eine altruistische Dynamik zwischen Künstlern verschiedener Generationen und eine Alternative zu Leistungsdruck und Konkurrenzdenken zu schaffen. Ihr Projekt „Equinox“ wendet sich an junge, unterprivilegierte Kinder zwischen sechs und 14 Jahren. 2016/17 tritt Maria João Pires mit dem Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer, dem Kammerorchester Basel mit Trevor Pinnock sowie dem Scottish Chamber Orchestra unter Robin Ticciati auf. Sie gibt Konzerte im Rahmen des „Partitura“ Projekts, spielt Solokonzerte sowie Kammermusik mit dem Artemis Quartett. Seit 1977 ist Maria João Pires der Stiftung Mozarteum Salzburg verbunden.



Anna Prohaska



Jean-Guihen Queyras



Fazıl Say

Die 1983 in Neu-Ulm geborene Sopranistin **ANNA PROHASKA** studierte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Mit 17 Jahren gab sie ihr Debüt an der Komischen Oper Berlin, mit 23 Jahren war sie erstmalig an der Staatsoper Unter den Linden zu hören, wo sie heute festes Ensemblemitglied ist. Gastauftritte führten sie u. a. zu den Salzburger Festspielen, an das Teatro alla Scala und an das Bolschoi Theater. Zeitgenössische Musik ist ihr ein großes Anliegen; so war sie in Jörg Widmanns *Babylon* an der Bayerischen Staatsoper ebenso wie in der ihr gewidmeten Oper *Mnemosyne* von Wolfgang Rihm zu erleben. Im Bereich der Alten Musik gleichermaßen engagiert, stand sie regelmäßig mit Nikolaus Harnoncourt, der Academy of Ancient Music und der Akademie für Alte Musik Berlin auf der Bühne. Bei der Mozartwoche trat sie erstmals 2011 mit dem Concentus Musicus unter Ivor Bolton auf. Liederabende führten sie in die großen Musikzentren Europas. Zu ihren jüngsten Aufnahmen zählen die Alben *Sirène*, *The Enchanted Forest* und *Behind the Lines*.

Der Cellist **JEAN-GUIHEN QUEYRAS** wurde 1967 in Montreal geboren und studierte zuerst am Conservatoire Supérieur Musique et de Danse de Lyon, danach an der Musikhochschule Freiburg, der Juilliard School of Music und am Mannes College of Music in New York. Er war mehrere Jahre Mitglied des von Pierre Boulez gegründeten Ensemble intercontemporain in Paris und trat mit dem Gewandhausorchester ebenso wie mit vielen anderen bedeutenden

europäischen Orchestern auf. Kammermusikalisch ist er u. a. mit Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Isabelle Faust, Emmanuel Pahud, Jean-Yves Thibaudet, Lars Vogt, Daniel Sepec und Andreas Staier verbunden. 2004 gründete er – gemeinsam mit Antje Weithaas, Daniel Sepec sowie Tabea Zimmermann – das Arcanto Quartett. Queyras' Repertoire umfasst die klassische und romantische Literatur ebenso wie zeitgenössische Werke. Er unterrichtete an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen und ist gegenwärtig Professor für Violoncello an der Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau.

Ersten Klavierunterricht erhielt der 1970 in Ankara geborene Pianist **FAZIL SAY** bei Mithat Fenmen, einem bei Alfred Cortot in Paris ausgebildeten Pianisten, der ihn ermutigte, auch frei zu improvisieren. Damit wurde der Impuls für das improvisatorische Talent und die ästhetische Anschauung gesetzt, die den Kern des Selbstverständnisses von Fazıl Say bilden. Als Komponist schrieb er Auftragswerke unterschiedlichster Besetzung und Größe für zahlreiche renommierte Häuser und Festivals. Seine Ausbildung als Pianist führte ihn ab 1987 zu David Levine, zunächst an der Musikhochschule Robert Schumann in Düsseldorf, später in Berlin. 1994 gewann Fazıl Say den Internationalen Wettbewerb Young Concert Artists in New York und wurde in Folge von amerikanischen und europäischen Orchestern eingeladen, wobei er sich ein vielfältiges Repertoire von Bach bis zur zeitgenössischen Musik erarbeiten konnte. Gastspiele als



Michael Schade



Sir András Schiff

Solist und Kammermusiker führen Fazıl Say heute auf alle Kontinente. Er ist der Stiftung Mozarteum Salzburg seit 2011 eng verbunden und regelmäßig in ihren Konzerten zu Gast.

Der 1965 in Genf geborene Tenor **MICHAEL SCHADE** wurde nach seinem Studium 1988 von der Pacific Opera Victoria/ Kanada eingeladen, wo er die Rolle des Jacquino in Beethovens *Fidelio* sang. 1990 gewann er den New-York-Oratorien-Wettbewerb, in Folge sang er in Händels *Messiah* in der Carnegie Hall. Weitere Engagements führten ihn nach Pesaro, Bologna, Toronto, Calgary und Vancouver. Helmut Rilling engagierte ihn 1991 für als Evangelist in Bachs *Johannes-Passion* für eine Europa-Tournee. 1992 wurde er Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, die auch heute noch sein ‚Haupthaus‘ darstellt. Eine besonders innige Zusammenarbeit verbindet Michael Schade mit Salzburg, wo er seit 1994 regelmäßig sowohl in den Konzerten der Stiftung Mozarteum als auch bei den Festspielen auftritt. Hier sang er die Mozart-Tenor-Rollen Tamino, Don Ottavio, Tito, aber auch Hauptrollen in Cherubinis *Médée* (2000), Purcells *King Arthur* (2004), Haydns *Armida* (2007 und 2009), sowie in Peter von Winters *Labyrinth* (2012). 2013 war er in *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt zu erleben. 1994 trat er in der szenischen Produktion *Ombra felice* erstmals im Rahmen der Mozartwoche auf.

Der Pianist und Dirigent **SIR ANDRÁS SCHIFF**, 1953 in Budapest geboren, erhielt seinen ers-

ten Klavierunterricht mit fünf Jahren und setzte 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 Fokus seiner künstlerischen Arbeit ist auf zyklische Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók gerichtet. Seit 2004 hat er in mehr als 20 Städten den Zyklus sämtlicher Beethoven-Klaviersonaten in chronologischer Reihenfolge aufgeführt und diesen auch auf Tonträgern dokumentiert. András Schiff tritt mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten auf, wobei er einen Schwerpunkt auf die Aufführung der Klavierkonzerte von Bach, Beethoven und Mozart unter eigener Leitung setzt. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester Cappella Andrea Barca, mit dem er, wie auch mit dem Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist eng zusammenarbeitet. Von 1989 bis 1998 leitete András Schiff die Musiktage Mondsee. Gemeinsam mit Heinz Holliger hatte er von 1995 bis 2013 die künstlerische Leitung der Ittinger Pfingstkonzerte in der Kartause Ittingen, Schweiz, inne und seit 1998 findet im Teatro Olimpico in Vicenza unter seiner Leitung die Konzertreihe *Omaggio a Palladio* statt. Seit 2006 ediert er für den Musikverlag Henle Werke von Mozart (Klavierkonzerte) und Bach (*Wohltemperiertes Klavier*) in Urtextausgaben. András Schiff wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter 2011 die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. 2014 wurde er von Queen



Benjamin Schmid



Midori Seiler



Vassilena Serafimova

Elizabeth II für seine Verdienste für die Musik in den Adelsstand erhoben und kurz darauf mit der Ehrendoktorwürde der University of Leeds ausgezeichnet.

Der 1967 in Wien geborene Geiger **BENJAMIN SCHMID** lebt in Salzburg und hat eine Professur an der Universität Mozarteum inne. Seine Ausbildung erhielt er in Wien, Salzburg und Philadelphia. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, u. a. gewann er 1992 beim Carl-Flesch-Wettbewerb den Mozart-, den Beethoven- und den Publikumspreis. Er verfügt über ein breit gefächertes Repertoire, das Werke für Violine und Orchester, Kammermusik und Jazz (*Hommage à Grappelli*) umfasst. Ein Schwerpunkt liegt auf in Wien entstandenen Werken von Mozart, Beethoven, Schubert, Berg, Goldmark, Korngold, Fritz Kreisler und Kurt Muthspiel. Er trat wiederholt als Solist bei Konzerten der Hamburger Symphoniker auf. Als Solist bei der Mozartwoche trat er erstmals 1989 unter Sylvain Cambreling mit dem Mozarteumorchester Salzburg auf und ist seither regelmäßiger Gast in den Konzerten der Stiftung Mozarteum Salzburg. Wiederholt stellt er seit 2000 in einem dreiabendlichen Zyklus die Solowerke für Violine Johann Sebastian Bachs und Eugène Ysaÿes gegenüber. Schmidts Album *Hot Club Jazz* wurde 2015 in die Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik aufgenommen. 2016 fungierte Benjamin Schmid als Vorsitzender der Jury des Internationalen Mozart Violin-Wettbewerbs in Salzburg. Er ist mit der Pianistin Ariane Haering verheiratet und lebt in Salzburg.

Die Violinistin **MIDORI SEILER** wurde 1969 in Osaka geboren. Ihr Schwerpunkt ist auf die Musik des Barock und der Klassik gelegt. Midori Seiler wuchs in Salzburg auf und begann ihr Musikstudium bei Helmut Zehetmair und Sándor Végh. Weitere Stationen ihrer Ausbildung führten sie ans Basler Konservatorium zu Adelina Oprean und an die Schola Cantorum Basiliensis zu Thomas Hengelbrock, nach London zu David Takeno und schließlich nach Berlin zu Eberhard Feltz. Seit 1991 ist sie Mitglied der Akademie für Alte Musik Berlin. Ihre Einspielung der sieben großen Wiener Violinsonaten von Mozart bei dem französischen Label Zig Zag wurde mit dem „Diapason d’Or“ 2002 und dem „Choc du Monde de la Musique“ ausgezeichnet. Mit der Akademie für Alte Musik Berlin sowie mit Anima Eterna, dem Orchester des belgischen Hammerflügel-spezialisten Jos van Immerseel, hat sie Violinkonzerte des barocken und klassischen Repertoires in der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, im Musikvereinssaal in Wien und vielen anderen europäischen Städten gespielt. Sie leitete Meisterklassen in Brügge und Antwerpen und war von 2010 bis 2013 Professorin für Barockvioline und -viola an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Seit 2014 lehrt sie an der Universität Mozarteum in Salzburg.

Die bulgarische Perkussionistin **VASSILENA SERAFIMOVA**, 1985 geboren, war 2007 Preisträgerin beim 56. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München und beim Internationalen Marimba-Wettbewerb in Stuttgart.



Peter Simonischek



Mike Svoboda

2014 gab Vassilena Serafimova ihr Debüt in der Carnegie Hall in New York. 2015 trat sie gemeinsam mit Thomas Enhco beim französischen Wettbewerb *Victoires de la Musique* auf. Als Solistin und Kammermusikerin ist Vassilena Serafimova in der Carnegie Hall, der Alice Tully Hall (New York), im Théâtre des Champs-Élysées, im Théâtre du Châtelet, in der Salle Pleyel (Paris), im Hermitage Theater (Sankt Petersburg), im Muziekgebouw (Amsterdam und Eindhoven), im Herkulesaal (München) und in der Bulgaria Music Hall (Sofia) aufgetreten.

PETER SIMONISCHEK ist besonders in der Hauptrolle des *Jedermann* präsent, die er von 2002 bis 2009 bei den Salzburger Festspielen verkörperte. Der Schauspieler wurde 1946 in Graz geboren und ist seit 1999 Ensemblemitglied des Burgtheaters. Peter Simonischek begann zuerst ein Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Graz und parallel dazu eine Zahntechniker-Ausbildung. Schließlich meldete er sich an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz an. Nach Abschluss des Studiums war er zunächst in St. Gallen, in Bern und am Schauspielhaus in Düsseldorf engagiert, dann von 1979 bis 1999 als Ensemblemitglied der Berliner Schaubühne unter der Leitung von Peter Stein und später Andrea Breth beschäftigt. Seit 1982 tritt er regelmäßig bei den Salzburger Festspielen auf. Peter Simonischek ist Träger des Großen Goldenen Ehrenzeichens des Landes Salzburg. Für die Titelrolle in Maren Ades Spielfilm „Toni Erdmann“ ge-

wann Peter Simonischek 2016 als erster österreichischer Schauspieler den Europäischen Filmpreis als Bester Darsteller.

Der amerikanische Komponist und Posaunist **MIKE SVOBODA** wurde 1960 auf dem ostpazifischen Guam geboren und lebt heute in der Schweiz. Dort unterrichtet er seit 2007 zeitgenössische Kammermusik und Posaune an der Musikhochschule Basel. Er wuchs in Chicago auf und studierte Komposition und Dirigieren an der University of Illinois. 1981 kam er nach Deutschland und studierte Posaune an der Stuttgarter Musikhochschule. Von 1984 bis 1995 arbeitete er als Interpret mit Karlheinz Stockhausen zusammen. Bei Gastspielen an der Royal Opera Covent Garden, der Mailänder Scala und anderen Opernhäusern verkörperte er den Lucifer in Stockhausens Opernzyklus *Licht*. Daneben arbeitete er als Posaunist mit Komponisten wie Péter Eötvös, Heinz Holliger, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Martin Smolka und Frank Zappa zusammen und brachte bis heute mehr als vierhundert Werke zur Uraufführung. Seit 1995 komponiert Mike Svoboda, darunter Programme wie *14 Versuche*, *Wagner lieben zu lernen* und *My God Mozart!* (beide 2002) sowie *Clara, Robert und Johannes – Fantasie über ein romantisches Dreieck* (2004). 2005 entstand *Alias – Mozart ist Rossini* für Streichorchester und Soloposaune. Mike Svoboda tritt mit dem eigenen mike svoboda ensemble, in verschiedenen Jazzformationen sowie mit Orchestern und in Duoformationen auf.



Antoine Tamestit

Der 1979 geborene französische Bratschist **ANTOINE TAMESTIT** ist Sohn des Geigenlehrers und Komponisten Gérard Tamestit. Ab seinem fünften Lebensjahr erhielt er Violinunterricht, später lernte er Bratsche und studierte am Pariser Konservatorium, bei Jesse Levine an der Yale University und beim Tokyo String Quartet, bevor er seine Studien bei Tabea Zimmermann in Berlin fortsetzte. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, darunter der Internationale Musikwettbewerb der ARD 2004. Von der BBC wurde er mehrmals in Folge als New Generation Artist ausgezeichnet und 2007 erhielt er die französische Auszeichnung *Bester junger Instrumentalist* bei den „Victoires de la Musique“. 2008 wurde ihm der Förderpreis des Bremer Musikfests zuerkannt. Von der Saison 2009/10 bis 2011/12 war er Künstler der Reihe *Junge Wilde* am Konzerthaus Dortmund. Jörg Widmann komponierte für ihn ein Bratschenkonzert, das 2015 uraufgeführt wurde. In den Konzertreihen der Stiftung Mozarteum ist er mehrmals als Solist und Kammermusiker aufgetreten. 2007 wurde Antoine Tamestit als Professor für Bratsche an die Hochschule für Musik und Tanz Köln berufen, wo er bis 2013 tätig war. Seit Oktober 2013 lehrt er am Pariser Konservatorium. Er spielt eine Bratsche von Étienne Vatelot und seit 2008 die sogenannte „Mahler“ von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm die Stradivari-Stiftung-Habisreutinger zur Verfügung stellt.

MARTINA TAUBENBERGER studierte in Bamberg, Chicago und München Amerikanistik, Anglis-



Martina Taubenger



Florian Teichtmeister

tik und Musikwissenschaft, absolvierte als Saxophonistin ein Jazzstudium am Freien Musikzentrum München und promovierte 2009 über „*Jazz-Rezeption in Deutschland nach 1945*“. Sie ist Absolventin der 1. Körber Masterclass on Music Education. Nach Anfängen in der Kulturverwaltung ist sie seit 2011 als Kulturmanagerin im Bereich Konzeptentwicklung, Projektmanagement und Beratung tätig. 2013 übernahm sie zudem die Intendanz des Festivals „*Tonspuren*“ in Kloster Irsee. Darüber hinaus obliegt ihr die Steuerung des deutsch-türkischen Projekts „*Dede Korkut – The Story of Tepegöz*“. Für die Stadt Kaufbeuren konzipierte sie ein interdisziplinäres Straßenkulturfestival, das sie 2014 als künstlerische Leiterin und Regisseurin begleitete. 2012 wurde sie von der Philharmonie Luxembourg mit der Entwicklung einer iPhone-App als Vermittlungsinitiative zu Karol Szymanowski beauftragt. Seit 2012 moderiert sie für die Körber-Stiftung Hamburg die Gesprächskonzertreihe „*2 x hören*“, die von mehreren Kulturinstitutionen übernommen wurde, und gestaltet Konzerteinführungen. Als Moderatorin ist sie u. a. für den Bertelsmann-Konzern und die Zukunftsakademie NRW tätig.

Der Schauspieler **FLORIAN TEICHTMEISTER** wurde 1979 in Wien geboren. Er absolvierte das Max Reinhardt Seminar, wo er u. a. mit Karlheinz Hackl, Klaus Maria Brandauer und Samy Molcho arbeitete. 2000 debütierte er vor der Kamera in Arthur Schnitzlers *Spiel im Morgengrauen* von Götz Spielmann. Später spielte er unter anderem in *Tatort*-Folgen und



Robin Ticciati



Rolando Villazón

Filmen wie *Mutig in die neuen Zeiten* (2006) und *Krankheit der Jugend* (2006). Im Kino war er 2004 unter der Regie von Claas Ortman in *Natürliche Auslese* zu sehen. 2002 erhielt er den Karl-Skraup-Preis als bester Nachwuchsschauspieler für die österreichische Erstaufführung von *norway.today* von Igor Bauersima, 2004 war er für die *Romy* nominiert und 2005 erhielt er für seine Darstellung Mozarts in Peter Shaffers *Amadeus* den Publikumspreis der Bad Hersfelder Festspiele. Seit 2005 ist er Ensemblemitglied des Theaters in der Josefstadt und seit 2007 unterrichtet er als Assistent von Artak Grigorjan am Max Reinhardt Seminar in Wien. 2010 drehte er unter der Regie von Andreas Prochaska den zweiteiligen Fernsehfilm *Vermisst*. 2013 gab er im Rahmen der Salzburger Festspiele und am Wiener Burgtheater den Leim in Johann Nestroys *Lumpazivagabundus*. In der Literaturverfilmung *Das Tagebuch der Anne Frank*, die 2016 in die Kinos kam, spielt Florian Teichtmeister den SS-Oberscharführer Karl Josef Silberbauer. Im September 2016 übernahm er die Rolle des Krüppels Fürchtegott Lehmann in der Uraufführung von Ödön von Horváths *Niemand* am Theater in der Josefstadt in Wien.

Der 1983 in London geborene britische Dirigent **ROBIN TICCIAI** ist seit 2009 Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra und seit 2014 Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Mit Beginn der Spielzeit 2017/18 tritt er das Amt als Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Or-

chesters Berlin an. Von 2010 bis 2013 war er Erster Gastdirigent der Bamberger Symphoniker. 2011 erhielt er den ECHO Klassik-Preis als bester Nachwuchsdirigent des Jahres für seine Aufnahme chorsymphonischer Werke von Brahms mit den Bamberger Symphonikern und dem Chor des Bayerischen Rundfunks. Ebenfalls 2011 wurde er mit dem „Award for Exceptional Young Talent“ der britischen Kritikervereinigung „Critic's Circle“ ausgezeichnet. Ausgebildet als Geiger, Pianist und Schlagzeuger wandte er sich mit 15 Jahren dem Dirigieren zu, noch während er Mitglied des National Youth Orchestra of Great Britain war. Zu seinen Förderern gehören Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle. Mit seinem Debüt bei der Filarmonica della Scala 2005 wurde Robin Ticciati der jüngste Dirigent, der in der Geschichte der Mailänder Scala am Pult stand. 2006 dirigierte er Mozarts *Il sogno di Scipione* bei den Salzburger Festspielen. Er arbeitete mit Orchestern wie dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia und der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Bei der Mozartwoche war er 2007 erstmals zu Gast. Zu seinen Opern-Projekten zählen u. a. 2011 die Salzburger Produktion von Mozart *Le nozze di Figaro* mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment.

Der 1972 in Mexiko-City geborene Tenor **ROLANDO VILLAZÓN** wurde mit elf Jahren an die

Academia de Artes Espacios aufgenommen, wo er Musik, Schauspiel, Ballett und Modern Dance studierte. 1998 trat er dem renommierten Merola Opera Program der San Francisco Opera bei und nahm an Meisterklassen von Joan Sutherland teil. Den Start seiner internationalen Karriere hatte er 1999 mit seinem Europa-Debüt in Genua als Des Grieux in Jules Massenets *Manon*, unmittelbar gefolgt von Auftritten an bedeutenden internationalen Opernhäusern wie der Opéra Bastille in Paris, der Bayerischen Staatsoper, der Staatsoper Unter den Linden Berlin, der Hamburgischen und der Wiener Staatsoper, dem Teatro dell'Opera di Roma, der New Yorker Met sowie der Los Angeles Opera. Ab Mitte 2006 musste er mehrmals aus gesundheitlichen Gründen Auftritte absagen, feierte aber 2008 sein Comeback an der Wiener Staatsoper in Massenets *Werther* und mit einem Konzert in Wien, das er anlässlich des Finales der Fußball-Europameisterschaft gemeinsam mit Plácido Domingo und Anna Netrebko gab. 2010 stand er für das Roadmovie *Mein Mexiko* vor der Kamera. Seit 2011 ist er regelmäßiger Gast bei der Mozartwoche, im gleichen Jahr debütierte er als Opernregisseur an der Opéra de Lyon mit einer Inszenierung des *Werther*. Es folgte 2012 Donizettis *L'elisir d'amore* am Festspielhaus Baden-Baden sowie 2015 Inszenierungen von Donizettis *Viva la Mamma* an der Volksoper Wien und Puccinis *La rondine* an der Deutschen Oper Berlin. Sein erster Roman erschien 2014 in deutscher Übersetzung (*Kunststücke*). Er wurde mit vielen bedeutenden Preisen ausgezeich-



Manuel Walser

net und erhielt den Titel Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, eine der höchsten Auszeichnung in Frankreich, wo er gegenwärtig lebt. Rolando Villazón ist Botschafter der Red Noses Clowndoctors International und Mitglied des Collège de Pataphysique de Paris. An der Oper Graz ist in der Spielzeit 2016/17 seine Inszenierung von „La Rondine“ zu sehen.

Der Schweizer Bariton **MANUEL WALSER** studierte Gesang bei Thomas Quasthoff an der Hochschule „Hanns Eisler“ in Berlin. Daneben gehören Brigitte Fassbaender, Frédéric Gindraux und Wolfram Rieger zu seinen wichtigsten Mentoren. Beim internationalen Wettbewerb „Das Lied“ in Berlin wurde er 2013 mit dem Ersten Preis und dem Publikumspreis ausgezeichnet. Zudem ist er zweifacher Preisträger des internationalen Wettbewerbs „Stella Maris“. An der Wiener Staatsoper debütierte er 2013 als Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*) und ist dort seit der Spielzeit 2015/2016 als Ensemblemitglied u. a. als Harlekin (*Ariadne auf Naxos*), Masetto (*Don Giovanni*), Schaunard (*La Bohème*), Publio (*La clemenza di Tito*), Christian (*Un ballo in maschera*), Marullo (*Rigoletto*), Antonio (*Le nozze di Figaro*), Jäger (*Rusalka*) und Dominik (*Arabella*) zu hören. Neben Oper und Konzert widmet sich Manuel Walser der Gattung Lied. Er sang u. a. in der Berliner Philharmonie, bei den Salzburger Festspielen, bei der Schubertiade Hohenems, beim Lucerne Festival und in der Pariser Philharmonie. 2016/2017 ist er als Liedsänger erstmalig an der Wigmore Hall zu erleben.



Jörg Widmann

Der 1973 in München geborene Klarinettist und Komponist **JÖRG WIDMANN** erhielt 1980 ersten Klarinettenunterricht. Ein Jahr darauf wurde er Kompositionsschüler von Kay Westermann, später von Hans Werner Henze, Wilfried Hiller, Heiner Goebbels und Wolfgang Rihm. Sein Klarinettenstudium absolvierte er an der Hochschule für Musik und Theater in München und an der Juilliard School of Music in New York. 1997 wechselte er an die Musikhochschule Karlsruhe. Seit 2001 unterrichtet er Klarinette an der Musikhochschule Freiburg und seit 2009 hat er eine Doppelprofessur für Klarinette und Komposition am Institut für Neue Musik der Musikhochschule Freiburg inne. Er ist als Klarinettist und als Komponist gleichermaßen erfolgreich und seit vielen Jahren mehrfach in den Konzerten der Stiftung Mozarteum aufgetreten. 2007 wurde, im Rahmen der Mozartwoche, das von der Stiftung Mozarteum an ihn vergebene Auftragswerk „Armonica“ mit den Wiener Philharmonikern unter Pierre Boulez uraufgeführt. Als Solist ist er Gast bei bedeutenden Orchestern; mehrere Klarinettenkonzerte sind ihm gewidmet und durch ihn uraufgeführt worden, unter anderem *Musik für Klarinette und Orchester* von Wolfgang Rihm und *Cantus* von Aribert Reimann. Mit dem Cleveland Orchestra und dessen Chefdirigenten Franz Welser-Möst verbindet ihn seit seiner Tätigkeit als Daniel R. Lewis Young Composer Fellow eine besondere künstlerische Zusammenarbeit. 2011 wurde sein Flötenkonzert *Flûte en suite* von Joshua Smith und dem Cleveland Orchestra unter der Leitung von

Franz Welser-Möst uraufgeführt, das in der Saison 2012/13 mit Emmanuel Pahud und den Berliner Philharmonikern seine europäische Erstaufführung erlebte. 2014 war *Flûte en suite* das zentrale Werk auf der Europatournee des Cleveland Orchestra, in der Berliner Philharmonie widmete das Orchester seiner Musik einen ganzen Konzertabend. Unter der Leitung von Kent Nagano und unter Mitwirkung namhafter Sänger eröffnete die Uraufführung seiner Oper „Babylon“ die Spielzeit 2012/13 an der Bayerischen Staatsoper München. Die Alte Oper Frankfurt widmete ihm in derselben Saison ihr Komponistenporträt „Auftakt“.



Cuarteto Casals

ENSEMBLES, ORCHESTER UND CHÖRE

„Ein Quartett für das neue Millennium!“, begeisterte sich das Magazin *The Strad* für des **CUARTETO CASALS** kurz nach der Gründung des spanischen Quartetts 1997 in Madrid. Seitdem sie 2000 und 2002 mit den jeweils ersten Preisen der London String Quartet Competition und des internationalen Brahms-Wettbewerbes in Hamburg ausgezeichnet wurden, sind die vier Musiker regelmäßig in den bedeutendsten Konzertsälen der Welt zu Gast, z. B. in London (Wigmore Hall), New York (Carnegie Hall), Philharmonie Berlin, im Wiener Musikverein, Kölner Philharmonie, Cité de la Musique in Paris, Concertgebouw in Amsterdam, bei der Schubertiade Schwarzenberg und vielen europäischen Festivals, in den USA und Japan. Neben den Klassikern wie Mozart, Haydn oder Brahms widmet sich das Quartett auch weniger bekannten Komponisten wie zum Beispiel ihren Landsleuten Arriaga oder Toldrá. Darüber hinaus umfasst ihr Repertoire auch Werke des 20. Jahrhunderts: Bartók, Ligeti oder Kurtág. Außerdem hat das Cuarteto Casals mehrere Weltpremiere spanischer Komponisten uraufgeführt. Alle vier Quartettmitglieder haben eine Professur an der Escola Superior de Música de Catalunya und sind derzeit auch als Gastprofessoren an der Musikhochschule Köln.

Das **DIMITRI NAÏDITCH TRIO** trägt den Namen des 1963 in Kiew geborenen Pianisten. Dieser tritt seit seiner Kindheit in Konzertsälen seiner Heimatstadt auf. 1988 gewann er den nationa-



Dimitri Naïditch Trio

len Klavierwettbewerb Vilnius (Litauen) und den Internationalen Wettbewerb Kalisz (Polen). 1991 zog Dimitri Naïditch nach Frankreich, wo er seit 1994 am Nationalen Musik-Konservatorium in Lyon lehrt. Zusammen mit dem Kontrabassisten **GILLES NATUREL** und dem Schlagzeuger **ARTHUR ALARD** bildet der Pianist das **DIMITRI NAÏDITCH TRIO**. Erstmals bei der Mozartwoche 2015 aufgetreten, führt das Ensemble Mozart und Jazz zusammen, ebenso wie Naïditch es bereits mit „*Bach en Jazz*“ getan hat.

Franui ist der Name einer Almwiese im Osttiroler Dorf Innervillgraten, in dem die Musiker von **FRANUI MUSICBANDA** großteils aufgewachsen sind. Das Wort ist rätoromanischen Ursprungs und verweist auf die geografische Nähe Innervillgratens zum ladinischen Sprachraum in den Dolomiten. Die Musicbanda spielt seit 1993 in nahezu unveränderter Besetzung und ist bei vielen Festivals und Konzertveranstaltungen zu Gast (u. a. Wiener Festwochen, Burgtheater Wien, Salzburger Festspiele, Bregenzer Festspiele, Tiroler Festspiele Erl). Mit dem Singspiel *Steine und Herzen* begann eine intensive Zusammenarbeit mit dem Schauspieler und Regisseur Sven-Eric Bechtolf, der mit Franui regelmäßig als Rezitator auftritt. Neben der Konzerttätigkeit realisieren die Musiker immer wieder auch Musiktheaterproduktionen. Zuletzt *Fool of Love*, *Shakespeare-Sonette*, *Meine Bienen*. Eine *Schneise* (Salzburger Festspiele 2012). Zum 20-jährigen Bestehen des Ensembles gab es ein Konzert auf der 2.300 m hoch gelegenen Almwiese Franui,



Franui



Hagen Quartett



cœnm . österreichisches ensemble für neue musik



Quatuor Diotima

zu dem nach einer etwa dreistündigen Wanderung rund 1.500 Besucher kamen. Einspielungen von Franui wurden mehrfach ausgezeichnet (Preis der deutschen Schallplattenkritik, Pasticcio-Preis von Radio Ö1, Toblacher Komponierhäuschen). 2012 erschienen die *Schubertlieder*, *Brahms Volkslieder* und *Mahlerlieder* als CD-Box sowie die *Shakespeare-Sonette*. Zum 20-Jahr-Jubiläum von Franui erschien 2013 ein Vinyl-Album (*Franui ist eine Alm* wiese). Anlässlich des Geburtstagskonzertes im Wiener Burgtheater (Oktober 2013) wurde das Hörbuch *36 Stunden* mit Sven-Eric Bechtolf als Sprecher veröffentlicht. In den Konzertreihen der Stiftung Mozarteum ist Franui Musicbanda mehrmals aufgetreten.

Die über drei Jahrzehnte dauernde Karriere des **HAGEN QUARTETTS** begann 1981. Die ersten Jahre galten der Erarbeitung des großen Repertoires, woraus sich das unverwechselbare Profil des Quartetts entwickelt hat. Die Zusammenarbeit mit Künstlerpersönlichkeiten wie Nikolaus Harnoncourt und György Kurtág ist dem Hagen Quartett ebenso wichtig wie gemeinsame Konzertauftritte mit Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman, Heinrich Schiff oder Jörg Widmann. Das Repertoire und die Diskographie des Quartetts bestehen aus reizvollen und intelligent kombinierten Programmen, die von Werken der frühen Epochen über Haydn bis Kurtág die gesamte Geschichte des Streichquartetts umfassen. Für eine Vielzahl junger Streichquartette ist das Hagen Quartett Vorbild in Bezug auf Klangqualität, stilis-

tische Vielfalt und Zusammenspiel. Als Lehrer und Mentoren an der Universität Mozarteum, der Hochschule Basel und bei internationalen Meisterkursen geben sie diesen großen Erfahrungsschatz weiter. Seit 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.

Das **cœnm . ÖSTERREICHISCHES ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK** widmet sich seit mehr als 35 Jahren der Aufführung zeitgenössischer Musik und hat sich international zu einem der führenden Ensembles seiner Art etabliert. Mit über 300 Uraufführungen seit seiner Gründung und seiner regelmäßigen Mitwirkung bei zahlreichen Festivals ist das in Salzburg beheimatete Ensemble von den Konzertbühnen nicht mehr wegzudenken. Gegründet wurde das cœnm 1975 vom Komponisten Klaus Ager und dem Klarinettenisten Ferenc Tornai. 1988 übernahm der Komponist und Dirigent Herbert Grassl die Leitung des Ensembles. Seit 1997 wirkt Johannes Kalitzke als erster Gastdirigent und prägt das Ensemble maßgeblich, er führte es gemeinsam mit dem Geiger Frank Stadler und dem Cellisten und Künstlerischen Leiter Peter Sigl. Inzwischen engagieren sich im cœnm Spitzenmusikerinnen und -musiker aus 11 Nationen für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Den jeweils variablen Bedürfnissen der zeitgenössischen Musik angepasst, spielt das Ensemble in Besetzungen von 1 bis 15 Musikern, in Ausnahmefällen sind es auch mehr. Das cœnm ist regelmäßig zu Gast in den

Konzerten der Stiftung Mozarteum Salzburg, bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen, bei Wien Modern, dem Aspekte-Festival u.a. Seit 2011 bietet das cœnm mit seiner Konzertreihe „cœnm . ganz privat“ im Salzburger Künstlerhaus dem Publikum die Möglichkeit, zeitgenössischer Kunst in intimer Atmosphäre intensiv zu begegnen. Diese Reihe wurde mit dem Bank Austria Kunstpreis 2012 ausgezeichnet. Auch die vom Ensemble veranstaltete Reihe „fingerprints“, die Musiker-Persönlichkeiten aus den eigenen Reihen in den Mittelpunkt stellt, bietet ein offenes Fenster in das künstlerische Geschehen.

2016 feierte das von ehemaligen Absolventen des Conservatoire national supérieur de musique et de danse in Paris gegründete Streicherensemble **QUATUOR DIOTIMA** sein 20-jähriges Bestehen. Der Name des Quartettes geht auf Luigi Nonos Werk *Fragmente – Stille, an Diotima* zurück und zeigt die Vorliebe für zeitgenössische Musik. In diesem Bereich sind die Musiker privilegierte Partner zahlreicher Komponisten wie Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough oder Toshio Hosokawa und vergeben auch ihrerseits regelmäßig Aufträge an Komponisten wie Alberto Posadas, Gérard Pesson, Beat Furrer, Pascal Dusapin oder Rebecca Saunders. Das Repertoire beschränkt sich aber nicht auf zeitgenössische Werke, sondern geht zurück bis zur Zeit Haydns. Ein besonderer Schwerpunkt gilt den späten Streichquartetten Beethovens, den frühen von Schubert, Brahms, Bartók sowie der französischen Musik. Für fünf ihrer ein-

gespielten CDs erhielten die Musiker die Auszeichnung „Diapason d’Or“: Es sind dies die Einspielungen der Werke von Lachenmann und Nono (Young Talents Prize 2004), Leoš Janáček (2008), Alberto Posadas (2009), George Onslow (2010) sowie eine Aufnahme der Quartette von Steve Reich, Samuel Barber und George Crumb (2011). Das Quatuor Diotima ist regelmäßig zu Gast bei internationalen Festivals, zuletzt u. a. beim Hindsgavl Festival Dänemark und beim Festival Zeit-Räume in Basel, zu hören ist es darüber hinaus u. a. im Théâtre des Bouffes du Nord Paris, im Brugge Concertgebouw und im Muziekgebouw Amsterdam.

Mit der **ACADÉMIE ÉQUESTRE DE VERSAILLES**, die Bartabas 2003 gründete, wollte er eine Schule aufbauen, in der ein Ensemble eine Philosophie des ‚Zusammenlebens‘ verwirklichen kann. Es sollte eine flexible Schule sein, ohne vorgeschriebene Regeln, ohne feststehende Lehrpläne, ohne Diplome; eine Schule, in der man sowohl Techniken erlernt und Erfahrungen sammelt, als auch Erfahrungen gemeinsam teilt, um gemeinsam etwas zu kreieren. Es genügt nicht, die Techniken des Reitens zu beherrschen, sondern den Blick auch für viele andere Elemente zu öffnen: technisches Können, Weiterentwicklung, permanentes Hinterfragen, Entfaltung der natürlichen Fähigkeiten. In diesem Sinn erhalten die Reiter eine umfassende 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. Die Schüler sind hier auch aktiv in ein Unternehmen eingebunden, indem sie den Betriebsablauf unterstützen und mitgestalten. Der Leitgedanke der Académie ist, dass Menschen und Pferde gegenseitig voneinander lernen.

Gegründet 1999, entwickelte sich das **BACH CONSORT WIEN** unter der Leitung von Rubén Dubrovsky rasch zu einem der wichtigsten Barockensembles Österreichs. Neben zahlreichen Auftritten u. a. im Wiener Musikverein ist das Ensemble auf den Konzertbühnen Europas präsent. Hochkarätige Gastsolisten sind eng mit dem Bach Consort Wien verbunden. Seinem kammermusikalischen Gründungsgeist ist das Ensemble bis heute treu geblieben. Als „Solisten des Bach Consort Wien“ sind die Kernmitglieder um Mitbegründerin Agnes Stradner in vielfältigen Kammermusikbesetzungen zu hören und bestechen durch klangliche Transparenz und persönlichen Ausdruck. In der intensiven Auseinandersetzung mit den Werken Johann Sebastian Bachs hat das Ensemble seine spezifische Sprache gefunden. Ein wichtiger Aspekt der Ensemble-tätigkeit ist die Neuentdeckung von Werken bedeutender Barockkomponisten. So hat das Bach Consort Wien im Fux-Jahr 2010 Johann Josef Fux' Oratorium *Christo nell orto* aufgeführt. 2011 wurde Pergolesis *La Maddalena al sepolcro* in der Kathedrale von Ancona erstmals aufgeführt. Zu den Spielstätten des Bach Consort Wien zählen unter anderen das

Theater an der Wien, der Wiener Musikverein und die Spielstätten der Styriarte in Graz.

Die **CAMERATA SALZBURG** wurde 1952 von dem Mitbegründer der Salzburger Festspiele Bernhard Paumgartner mit Lehrenden und Studierenden des Mozarteums gegründet und von Musikerpersönlichkeiten wie Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington oder Sir András Schiff geprägt. Bedeutende Künstler konzertierten im Laufe der Jahrzehnte mit dem Kammerorchester, dessen klassisches Kernrepertoire mit dem Salzburger Genius loci Mozart im Mittelpunkt zunehmend Richtung Romantik und Moderne erweitert wurde. Der Klangkörper zählt in Mozarts Geburtsstadt als Konzert- und Opernorchester zu den Stammensembles der Festspiele und der Mozartwoche und hat einen eigenen Abonnementzyklus im Mozarteum. Das Ensemble konzertiert auch regelmäßig in Europas Musikzentren. Von Bernhard Paumgartner mit dem Ziel der Bewahrung und Belebung eines klassischen und klassizistischen Musikgeistes gegründet, verwirklichte Sándor Végh, der das Orchester in fast zwei Jahrzehnten zu einer neuen Hochblüte brachte, das Musizier-Ideal des Streichquartetts auf größer besetzter Ebene und förderte die individuelle Gestaltungsweise der einzelnen Orchestermitglieder innerhalb und zugunsten des Kollektivs. Sein Nachfolger Sir Roger Norrington verband von 1998–2006 als Chefdirigent den charakteristischen Ensemblestil der Camerata mit seinen Erfahrungen im historisch informierten Musizieren. Heute ist Sir Roger Conductor Lau-

reate der Camerata. Seine Nachfolger als Leiter des Orchesters waren der griechische Geigenvirtuose und Dirigent Leonidas Kavakos und von 2011–2016 der französische Dirigent Louis Langrée.

Die **CAPPELLA ANDREA BARCA** wurde von Sir András Schiff anlässlich der Gesamtauführung der Mozart-Klavierkonzerte im Rahmen der Mozartwochen 1999–2005 gegründet. Der Name des Orchesters wird auf den fiktiven Andrea Barca zurückgeführt, einen „*toskanischen Komponisten und leidenschaftlichen Interpreten der Mozartschen Klaviermusik*“ (András Schiff). Die Musiker des Ensembles, exzellente Solisten und Kammermusiker, sind an kein festes Orchester gebunden und konstituieren sich für die jeweiligen Projekte in unterschiedlichen Formationen. Nach und nach weitete sich die Konzerttätigkeit des Orchesters aus. So gestaltet die Cappella seit 1999 das Festival „Omaggio a Palladio“ im Teatro Olimpico in Vicenza, wo es 2001 auch an drei konzertanten Aufführungen der Oper *Così fan tutte* mitwirkte. Das Ensemble war außerdem mehrfach bei Festivals wie dem Kunstfest Weimar, dem Beethoven Fest Bonn, dem Lucerne Festival oder, 2016, beim Schleswig-Holstein Musik Festival zu Gast und unternahm Gastspielreisen durch Europa und in die USA. András Schiffs Bestreben geht dahin, die Cappella Andrea Barca so zu präsentieren, dass sie sich in solistischen und kammermusikalischen Formationen beweisen kann. „*Was ich als Dirigent mache, ist eine Erweiterung des Kammermusikali-*

schen; die Cappella ist also ein Kammermusikensemble aus exzellenten Solisten, aber vor allem Kammermusikern. Es finden sich sehr viele Streichquartettspieler in diesem Orchester, und das Spielen im Streichquartett bedeutet für das Musizieren ein Non plus ultra.“

Das **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE** wurde 1981 gegründet und hat 60 Mitglieder aus verschiedenen europäischen Ländern, die sich projektweise zu Proben und Konzerten zusammenfinden. Zu den Konzertsälen, in denen das Orchester häufig zu hören ist, gehören die Alte Oper in Frankfurt am Main, die Kölner Philharmonie, das Festspielhaus Baden-Baden, das Concertgebouw in Amsterdam und die Philharmonie de Paris. Außerdem spielt es regelmäßig bei der Styriarte in Graz, dem Lucerne Festival in der Schweiz, den Salzburger Festspielen und den Proms in London. Enge Verbindung pflegte das Chamber Orchestra of Europe zu Claudio Abbado und Nikolaus Harnoncourt. Ehrenmitglieder sind außerdem u. a. Bernard Haitink und Sir András Schiff. Das Orchester hatte von 2007 bis 2013 den Titel *European Cultural Ambassador* inne und wird vom Kulturprogramm der Europäischen Kommission unterstützt.

IL GIARDINO ARMONICO – der harmonische Garten – war bei der Gründung im Jahr 1985 in seinem Heimatland Italien das erste Ensemble, die sich auf die Interpretation barocker Musik auf Originalinstrumenten spezialisiert hatte. Die Mitglieder waren damals Absolven-

ten verschiedener europäischer Musikhochschulen. Die Zusammensetzung des Orchesters ist flexibel und wechselt zwischen drei und 30 Musikern. Die Leitung hat seit der Gründung der selbst auch als Blockflöten-solist mitwirkende Giovanni Antonini inne. Inzwischen musiziert das Orchester mit Künstlern wie Cecilia Bartoli, Katia und Marielle Labèque, Magdalena Kožená oder Viktoria Mullova. Insbesondere für Einspielungen von Werken Vivaldis erhielt das Ensemble mehrere bedeutende Preise. Es war an dem Album *Cecilia Bartoli – The Vivaldi-Album* beteiligt, das 2000 einen Grammy Award erhielt. 2015 wurde das Ensemble mit dem ECHO Klassik in der Kategorie „Symphonische Einspielung“ des Jahres ausgezeichnet. Das Repertoire hat sich seit seiner Gründung erweitert. So ist das Ensemble seit einiger Zeit u. a. auch mit Werken der Wiener Klassik zu hören. Ein ehrgeiziges Vorhaben ist in diesem Zusammenhang das Langzeitprojekt *Haydn* 2032: Seit 2014 arbeiten Giovanni Antonini und Giardino Armonico mit dem Kammerorchester Basel daran, alle Symphonien Haydns auf Tonträger einzuspielen. Fertig werden soll das Projekt bis zum 300. Geburtstag Haydns.

2012 gründete die Stiftung Mozarteum Salzburg das **MOZART KINDERORCHESTER** in Kooperation mit verschiedenen Musikschulen im österreichischen und bayerischen Umland. Der Öffentlichkeit wurde es zum ersten Mal in der Mozartwoche 2013 vorgestellt und seither gehört es zum festen ‚Inventar‘ der Mozartwoche. Es ist ein Ensemble für die Jüngs-

ten: Sieben bis zwölf Jahre alt sind die Kinder, die hier mitwirken. Hinter der Gründung dieses Klangkörpers steht die Idee, dass Orchestererfahrung nicht früh genug beginnen kann, dass bereits auch so junge Musikerinnen und Musiker imstande sind, die technischen und musikalischen Anforderungen der Werke Mozarts und anderer Komponisten zu erfüllen und dabei ihre Spielfreude auf das Publikum zu übertragen. Das Mozart Kinderorchester soll junge Musikerinnen und Musiker motivieren und wichtige Impulse setzen. Leiter des Mozart Kinderorchesters ist seit 2016 Peter Manning. Er löst Christoph Koncz ab, mit dem sich das Orchester 2014 auch im Rahmen der „Ouverture spirituelle“ bei den Salzburger Festspielen mit einem Mozart-Programm präsentiert hatte. Die Stimmgruppenbetreuung liegt in den Händen von Raphael Brunner, Hannelore Farnleitner und Hildegard Ruf (Violine), Herbert Lindsberger und Elmar Oberhammer (Viola), Julia Ammerer (Violoncello), Erich Hehenberger (Kontrabass, Fagott und Cembalo) sowie Horst Hofer (Trompete), Doris Rehm (Harfe) und Sanja Brankovic (Bläser).

Das **MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG** ist das Symphonieorchester von Stadt und Land und hat sich in seiner langen Geschichte zu einem international anerkannten Kulturbotschafter der Mozart-Stadt entwickelt. Als Veranstalter zweier eigener Konzertreihen in der Landeshauptstadt zählt es zu den Säulen des regen Salzburger Musiklebens. Eine enge Zusammenarbeit verbindet das Orchester mit der Mozartwoche und mit den Salzburger Fest-

spielen, wo es neben den Mozart-Matineen auch für bedeutende Opernproduktionen verpflichtet wird. Hinzu kommen Engagements beim Salzburger Konzertveranstalter „Kulturvereinigung“. Über die gesamte Saison spielt das Orchester auch die Musiktheatervorstellungen im Salzburger Landestheater, dessen Spielplan große Opern, Operetten, Ballett und Musicals umfasst. Erfolgreiche Gastspiele und Tourneen führten das Ensemble in den letzten Jahren nach Italien, Argentinien, China, Japan, Korea, Deutschland, Spanien und Rumänien. Unter den Chefdirigenten, die das Ensemble geprägt haben, ragen Leopold Hager, Ralf Weikert, Hans Graf und Hubert Soudant heraus. Von 2004 bis zum Ende der Saison 2015/16 war Ivor Bolton in dieser Position für das Orchester verantwortlich und hat in dieser Zeit den Klangkörper maßgeblich geformt. Als Ehrendirigent wird er dem Orchester auch zukünftig verbunden bleiben. Ab September 2017 wird der Römer Riccardo Minasi neuer Chefdirigent des Orchesters. Im vergangenen Jahr 2016 feierte das Mozarteumorchester, dessen Wurzeln auf den 1841 gegründeten Dommusikverein und Mozarteum zurückgehen, sein 175-jähriges Bestehen. Am 27. Jänner 2016 wurde dem Ensemble bei einem Konzert im Rahmen der Mozartwoche die höchste Auszeichnung der Stiftung Mozarteum verliehen: die Goldene Mozart-Medaille. Weitere Höhepunkte des Jubiläumsjahres waren die Herausgabe eines Buches über das Orchester und die Veröffentlichung der Gesamteinspielung der Symphonien Anton Bruckners unter der Leitung von Ivor Bolton.

Das 1982 von Marc Minkowski gegründete Ensemble **LES MUSICIENS DU LOUVRE** erweckt das Repertoire des Barock, der Klassik und der Romantik auf Originalinstrumenten zu neuem Leben. Seit dreißig Jahren hat dieses Ensemble durch seine Neuinterpretation der Werke von Händel, Purcell und Rameau neue Maßstäbe gesetzt. Auch seine Aufführungen von Haydn und Mozart und neuerdings Bach und Schubert fanden hohe Beachtung. Seine Interpretationen der französischen Musik des 19. Jahrhunderts, darunter Berlioz (*Les Nuits d'été*, *Harold en Italie*), Bizet (*L'Arlésienne*) oder Massenet (*Cendrillon*), fanden gleichermaßen Anerkennung. Zu den jüngsten Opernerfolgen des Ensembles zählen unter anderem Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, Wagners *Der fliegende Holländer* sowie Mozarts *Lucio Silla* bei der Mozartwoche, den Salzburger Festspielen und dem Musikfest Bremen, wo das Orchester seit 1995 regelmäßig auftritt, sowie Glucks *Orfeo ed Euridice* bei der Mozartwoche und MC2: Grenoble, und *Le nozze di Figaro* u. a. im Theater an der Wien und in Versailles. Eine Asien-Tournee führte das Orchester Anfang 2013 u. a. nach Tokyo, Shanghai und Jakarta. In der Saison 2016/17 ist das Orchester mit dem zweiten Teil – *Don Giovanni* – der Mozart/Da Ponte-Trilogie in Versailles zu Gast. Christoph Willibald Glucks *Armide* und Georg Friedrich Händels *Alcina* stehen auf dem Programm der Wiener Staatsoper und beide Werke werden konzertant in Bordeaux und Paris wieder aufgenommen. Darüber hinaus findet eine Europa-Konzerttournee mit Tschaikowskis *Nussknacker* statt.

Zur Diskographie des Ensembles zählen Haydns *Londoner Symphonien* für naïve, Schuberts *Symphonien* sowie eine Einspielung von Dietschs und Wagners *Fliegendem Holländer/Le Vaisseau Fantôme*. Les Musiciens du Louvre werden vom Département de l'Isère, der Région Auvergne-Rhône-Alpes und dem Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Rhône-Alpes) unterstützt.

Die Musiker des **ORCHESTERS DES INSTITUTES FÜR ALTE MUSIK AN DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG (INAM)** spielen auf historischen Instrumenten. Die Besetzung ist variabel: Je nach Konzertprogramm formieren sich die Mitwirkenden, allesamt Lehrende, Studierende und Absolventen des gleichnamigen Instituts an der Universität Mozarteum Salzburg, neu. Unter der Anleitung renommierter Professoren des INAM erarbeiten die Musiker Orchesterwerke überwiegend aus dem Barockzeitalter. Zu den ‚Lehrenden‘ gehören unter anderem Florian Birsak, Vittorio Ghielmi, Reinhard Goebel, Marcello Gatti, Dorothee Oberlinger, Alfredo Bernardini, Midori Seiler, Hiro Kurosaki und Wolfgang Brunner, aber auch Gastdirigenten wie Trevor Pinnock, Enrico Onofri oder Lorenzo Ghielmi. Das Orchester spielt auch bei den Opernproduktionen der Universität Mozarteum – etwa *Acis, Galatea e Polifemo* von Händel (2012), *La Corona* von Gluck (2014) sowie *L'incoronazione di Poppea* von Monteverdi (2015). Aber nicht nur in Salzburg sind die Musiker zu sehen und zu hören: Im Rahmen der Innsbrucker Festwochen war das Orchester an der

Realisierung von Cestis Oper *Le nozze in sogno* beteiligt, in Zusammenarbeit mit dem Royal College of Music London wurde 2015 Bachs *Johannespassion* in Salzburg, London und bei den Thüringer Bachwochen aufgeführt. In Salzburg gestaltet das Barockorchester regelmäßig Konzerte in Kooperation mit der Salzburger Bachgesellschaft.

Der **SALZBURGER BACHCHOR** ist seit über 30 Jahren eine feste Größe im Salzburger Musikleben und gehört zu den führenden Vokalensembles in Österreich. Sowohl in der Besetzung als auch in seinem chorischen Gesamtklang zeichnet er sich durch hohe Flexibilität aus. Er ist nicht nur regelmäßiger Gast der großen Salzburger Festivals, sondern auch auf internationalen Bühnen präsent. Gastspiele führten den Chor u. a. nach Deutschland, Frankreich, Italien, Griechenland, Rumänien, in die Niederlande, die Türkei, die Schweiz und nach Spanien. Seit 2003 leitet **ALOIS GLASSNER** den Chor. Seit vielen Jahren tritt der Chor bei den Salzburger Festspielen, bei der Mozartwoche und im Rahmen des Dialogue Festivals der Stiftung Mozarteum Salzburg sowie der Kulturvereinigung Salzburg auf. Im Frühjahr 2014 feierte der Chor sein Debüt im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins. Bei der Mozartwoche 2015 war der Salzburger Bachchor Teil von *Davide penitente* in der Felsenreitschule mit Bartabas' Académie équestre de Versailles und Les Musiciens du Louvre unter der Leitung von Marc Minkowski, bei der diesjährigen Mozartwoche wieder mit Mozarts Requiem. Der Salzburger

Bachchor war außerdem ein wesentlicher Teil des Oratorienprogramms der Mozartwoche 2016 mit Mendelssohns *Elias* und *Lobgesang* sowie seiner Bearbeitung von *Acis und Galatea*. Schon seit Beginn des Dialogue Festivals 2005 war der Salzburger Bachchor – unter anderem mit etlichen Uraufführungen – maßgeblich an den Aufführungen zeitgenössischer Musik beteiligt, im Dezember 2016 mit Wolfgang Rihms *Stille Feste* als Pendant zu Mozarts Requiem. 2017 wird der Chor bei den Salzburger Festspielen in Händels Oper *Ariodante* und Rossinis *La donna del lago* auftreten. Im Rahmen der „Ouverture spirituelle“ singt der Chor in Schnittkes *Konzert für Chor* nach Texten des armenischen Mönchs Gregor von Narek unter Teodor Currentzis und unter Ivor Bolton Mozarts Messe in c-Moll, deren traditionelle Aufführung zur Festspielzeit das 90. Jubiläum feiert.

Das **SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA** ist das nationale Kammerorchester Schottlands mit Sitz in Edinburgh. Die internationalen Tourneen des Orchester werden von der schottischen Regierung unterstützt. Es wurde 1974 mit Roderick Brydon als erstem Chefdirigenten gegründet. Weitere Dirigenten waren Jukka-Pekka Saraste, Ivor Bolton, Joseph Swensen, Sir Charles Mackerras, Olari Elts und derzeit Robin Ticciati. Die Arbeit des Scottish Chamber Orchestra mit zeitgenössischer Musik umfasst auch die Zusammenarbeit mit Namen wie Gordon Crosse, John McLeod und Peter Maxwell Davies. Einojuhani Rautavaaras *Autumn Gardens* erfuhr 1999 seine Weltpre-

miere mit dem Ensemble. 2002 führte das Orchester die Premiere von Sally Beamishs *Concerto for Orchestra (Sangsters)* auf.

Kaum ein anderer Klangkörper wird dauerhaft und enger mit der Geschichte und Tradition der europäischen Musik in Verbindung gebracht als die **WIENER PHILHARMONIKER**. Die Faszination, die das 1842 von Otto Nicolai gegründete Orchester seit seinem ersten Konzert auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt ausübt, beruht neben der bewusst gepflegten, von einer Generation an die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und der Symbiose zwischen Opernhaus und Konzertsaal auf seiner einzigartigen Struktur und Geschichte: Das Orchester, das sich 1908 als Verein konstituierte und 1933 das System eines festen Chefdirigenten aufgab, arbeitet traditionell mit den bedeutendsten Dirigenten und Solisten zusammen und feiert 2017 sein 175-jähriges Jubiläum. Seit 1922 das Hauptorchester der Salzburger Festspiele, ist es der Mozartwoche seit 1956 eng verbunden. Im selben Jahr, in dem die Zusammenarbeit mit der Mozartwoche ihren Anfang nahm, erhielt das Orchester auch die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. Die rege Tourneetätigkeit sowie das traditionelle Neujahrskonzert, das in mehr als 90 Länder übertragen wird, machten das Eliteorchester weltweit bekannt. Rolex ist *Exclusive Partner* der Wiener Philharmoniker.

Salzburg represents a major step in the career of LEIF OVE ANDSNES. At the Salzburg Festival in 2012 the Norwegian pianist stepped in at short notice for Krystian Zimerman and was highly acclaimed for a recital in the Grosses Festspielhaus in which he played works by Beethoven and Chopin. Leif Ove Andsnes was born in 1970 on the island of Karmøy in southern Norway. After studying at the music conservatory in Bergen he made his debut at the age of 17 in Oslo. In the meantime the *New York Times* has described him as a “pianist of magisterial elegance, power and insight”. His sophisticated technique and his analytical interpretations have brought the Norwegian worldwide recognition. In 2009 he realized a new and highly acclaimed reading of Mussorgsky’s *Pictures from an Exhibition* together with the South African action artist Robin Rhode in the multimedia project *Pictures Reframed*. Every season Andsnes gives solo recitals and plays concerts in the world’s major concert halls and with the best orchestras. He was accepted in July 2013 into the “Gramophone Hall of Fame”. A major long-term project for Andsnes was *Beethoven’s Journey* which lasted four years and which he devoted to the five piano concertos by Beethoven. The London-based *Daily Telegraph* wrote enthusiastically about one of the recordings from *Beethoven’s Journey* as a “monument of artistic integrity, intelligence and musical visions.”

The name GIOVANNI ANTONINI is synonymous with Il Giardino Armonico and vice versa; he was born in 1965 in Milan and is a founding member of this Baroque ensemble which he has directed since 1989. He is not only a conductor but also a flautist and is considered to be an expert in 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. Following the encounter with Cecilia Bartoli the Vivaldi Album was issued in 2000 which received a Grammy Award and in 2009 the album *Sacrificium* was released. He is also highly in demand as a guest conductor with major orchestras. As an opera conductor Giovanni Antonini is engaged at La Scala Milan and at the Salzburg Festival. His recordings of the music of Vivaldi and of other 17th- and 18th-century composers with Il Giardino Armonico have received several awards, as well as Bellini’s *Norma* with Cecilia Bartoli in the title role and the La Scintilla Orchestra. At present he is recording a Beethoven cycle with the Basle Chamber Orchestra. Since September 2013 Giovanni Antonini has been artistic director of

the Wratistavia Cantans Festival in Poland. He is also the music director of the prestigious project *Haydn 2032*, in which it is planned to perform and record Joseph Haydn’s 107 symphonies in time for the 300th anniversary of his birth. The first recording in this series, recently issued, received an Echo Klassik in 2015 as ‘Symphonic Recording of the Year’.

KIT ARMSTRONG was born in 1992. He grew up in Los Angeles, Paris and London, and began to play and compose on the piano at the age of five. At the age of eight he gave his concert debut; when he was ten he performed his first own composition in the *Late Show with David Letterman*. Parallel to primary school he also attended a high school and studied composition and physics at the Chapman University of California, changing at the age of nine to the Utah State University in order to study music, mathematics, biology and physics. For many years Kit Armstrong worked closely with his mentor Alfred Brendel, who has described him as having a “perception of the great piano works as a unity of emotion and understanding, with a fresh and sophisticated approach.” It says much for the Californian’s maturity that he has largely managed to escape the marketing machinery and completed his degree in mathematics at Imperial College London. His solo debut album *Bach Ligeti Armstrong* was issued in 2013. The young pianist gives concerts in the world’s major concert halls and his extremely broad repertoire extends from Bach to Brahms and Bartók. At the same time he composes works in various genres. In 2013 he also purchased the Sainte-Thérèse Church in Hirson (northern France), no longer in use as such, where he aims to set up a historic *art-deco* cultural centre with a concert hall. Since it was opened in 2014 innovative programmes with renowned artists have been presented there.

BARTABAS is a man who is obsessed. Obsessed by horses. He says, “a horse is always stronger than a human being.” First and foremost it is a matter of understanding the horse. Horses are subjects, not objects, nevertheless Bartabas likes to compare them with precious instruments. “A Stradivari is full of contradictions and is not easier to play than any ordinary fiddle but more difficult. It only gives what one is able to entice from it.” The Frenchman was born in 1957 as Clément Marty. His artist’s name combines among others a horse trainer, a film producer and an impresario. His art can hardly be categorized – he brings together horses, human beings, music, movement, light and costumes as a poetic synthesis of the arts. At the age of eight he became fascinated by horses. He took

part in races, studied dressage techniques: the light-footed “Versailles School”, Spanish practices and in particular the training for bullfights on horseback in Portugal – but his show career began as a travelling pantomime artist. What he presented with a few friends in pedestrian zones or at informal festivals “we considered to be *Commedia dell’arte*”: his model were the early productions by Ariane Mnouchkine. Bartabas first attracted attention in 1981 in Avignon with his group Cirque Aligre: on his black stallion he charged into the inner courtyard of the Hotel de l’Europe where the sophisticated theatre critics were taking an aperitif and made the horse rear up. He had found his own very individual synthesis of equestrianism and theatre. In 2002 Bartabas founded the Académie du Spectacle Équestre with which he performs equestrian art. During the Mozart Week 2015 his performances were an absolute highlight with his staging of Mozart’s cantata *Davide penitente* in the Felsenreitschule. In 2017 in the same venue with his noble horses he presents Mozart’s *Requiem* in a new scenic version.

JULIEN BEHR was born in 1982 in Lyons, received his musical training parallel to his school education at the *Maîtrise* of the cathedral in Lyons, and later, from 2005 at the Conservatoire National Supérieur de Musique of his home town. After graduating in Economic Law at the University of Lyons, he abandoned his plans to become a lawyer so as to be able to devote himself completely to music. In 2009 he was elected by the French association of musicians ADAMI as the singer discovery of the year; in 2013 he was one of three nominees in the category “Young Generation Singer of the Year” at the *Victoires de la Musique classique* in France. Within a short space of time Julien Behr has established himself on the opera stage, where he particularly enjoys living out his love of acting, as well as on the concert platform with a varied repertoire. Central to this is the role of Tamino (*Die Zauberflöte*) which he has sung on opera stages in Europe and the United States. At the Mozart Week in 2010 he sang the role of Arbace in *Idomeneo*. He is committed to supporting the association *El Sistema* in France which aims to help underprivileged children by intensive musical education and making music together.

FLORIAN BOESCH is listed in the Austrian Music Encyclopaedia together with his grandmother and father under “Boesch, Family”. Ruthilde Boesch was a famous soprano, Christian Boesch a renowned baritone. Florian Boesch was born in 1971 and is known on the opera stage above all for Mozart and Handel bass baritone roles, and he is also a dedicated lied singer. He

took his first singing lessons from his grandmother. From 1997 he studied lied and oratorio singing in Vienna and made his debut in 2002 giving a recital at the Schubertiade in Schwarzenberg. At the end of 2003 he was successful at Zurich Opera House in a role in which his father had opened up the world of opera to children: Papageno in *Die Zauberflöte*. He then went on to have engagements at the Volksoper Vienna, the Bregenz Festival, the Styriarte Graz, at Hamburg State Opera, the Theater an der Wien, the Bolschoi Theatre in Moscow, LA Opera in Los Angeles and Tokyo Opera House. Boesch frequently performed in concerts conducted by Nikolaus Harnoncourt and since 2002 he has had regular engagements at the Salzburg Festival. He made his debut there as Tiridate in Handel’s *Radamisto* (in the Felsenreitschule), sang the police inspector in *Der Rosenkavalier* (in the Grosses Festspielhaus) in 2004, Antonio in *Le nozze di Figaro* conducted by Nikolaus Harnoncourt (for the opening of the Haus für Mozart) in 2006 and in 2009 Guglielmo in *Così fan tutte*. In 2012 and 2013 he sang in concerts in the *Ouverture spirituelle* series as a prelude to the Salzburg Festival: in 2012 as the bass soloist in Mozart’s *Missa longa* in C major, K. 262, in Salzburg Cathedral, in 2013 in Haydn’s *Creation* and in the *Seasons*, as well as in Mozart’s Mass in C minor in St. Peter’s Abbey with the Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela conducted by Gustavo Dudamel.

English conductor IVOR BOLTON was principal conductor of the Salzburg Mozarteum Orchestra for twelve years from 2004 to 2016. He still has a close relationship with the orchestra as conductor laureate. Ivor Bolton was born in 1958 in the county of Lancashire in the north of England. He studied music at the University of Cambridge, at the Royal College of Music and at the National Opera Studio in London. In 1984 he founded the St. James’s Baroque Players. From 1992 to 1997 he was music director of Glyndebourne Touring Opera and from 1994 to 1996 principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra. In 1998 he was awarded the Bavarian Theatre Prize. Following his appointment as principal conductor of the Salzburg Mozarteum Orchestra he celebrated many successes at home and abroad and in particular at the Salzburg Festival. He recently took up a five-year contract at the Teatro Real in Madrid and has appointments elsewhere in Europe: since its founding in 2012 he has been principal conductor of the Dresden Festival Orchestra, and he also has a four-year appointment as principal conductor of the Basle Symphony Orchestra.

Singer **TIMNA BRAUER** was born in 1961 in Vienna as the daughter of an Israeli from Yemen and the Austrian painter Arik Brauer. She grew up in France, Austria and Israel. She studied musicology at the Sorbonne in Paris as well as piano and singing at the Vienna Conservatory. She attended master-classes in opera singing, in Indian singing and in jazz. Since 1985 she has performed together with her husband, pianist Elias Meiri, in the Timna Brauer and Elias Meiri Ensemble. In 1992 she performed variations on *Die Zauberflöte* with her ensemble in a programme entitled *Mozart Anders*. She also recorded *Der Kleine Mozart* as an audio play on CD to win the enthusiasm of children for Mozart. She has taught jazz singing at the University of Vienna since 1995. Brauer is committed to peace and performs with the Palestinian-Israeli choir Voices for Peace with which she went on a European tour from 2002 to 2004. She also writes children's songs and programmes such as *Reise durch die Weltmusik*, *Kinderlieder aus Europa* and the musical fairy-tale *Die begeisterten Trommeln*.

RENAUD CAPUÇON, one of the leading violinists of his generation, captivates audiences with his performances as a concert soloist and chamber musician. Born in 1976 in Chambéry, he began his studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris at the age of fourteen with Gérard Poulet and Veda Reynolds. He then went on to study with Thomas Brandis, Isaac Stern, Shlomo Mintz and Augustin Dumay. At an early age Renaud Capuçon won major prizes and awards; his diary is now full of engagements to perform at festivals and give concerts in the major international music centres. He appears throughout the world with the most renowned orchestras and conductors and is also enthusiastically committed to chamber music, performing with artists such as Martha Argerich, Daniel Barenboim, Hélène Grimaud, and regularly with his brother, cellist Gautier Capuçon. In 2013 Renaud Capuçon took over as artistic director of the Easter Festival in Aix-en-Provence, and he was recently appointed artistic director of the Somets Musicaux de Gstaad. Renaud Capuçon plays the Guarneri del Gesù *Panette* (1737) that used to belong to Isaac Stern, and was bought for him by the Banca Svizzera Italiana. In June 2011 he was awarded the honour of the *Chevalier de l'Ordre National du Mérite* by the French government. Renaud Capuçon has made many award-winning recordings, including a cooperation with the Mozarteum Foundation. Since 2014 he has been professor of violin at the Haute École de Musique in Lausanne.

BERTRAND COUDERC worked in Salzburg for the first time in 2014. As a lighting designer he takes an artistic approach to creating the lighting for sets and performers in opera and theatre. Couderc made his successful debut at the Salzburg Festival with his lighting effects for the world premiere of Marc-André Dalbavie's opera *Charlotte Salomon* in the Felsenreitschule. The composer conducted and Luc Bondy was the stage director. In 2015 Couderc was responsible for the lighting design for the performances of *Davide penitente* with Bartabas in the Felsenreitschule. Outside France Couderc works primarily in Vienna, at the State Opera, the Theater an der Wien and for the Vienna Festival. Besides his work in music-theatre he has created the lighting design for over a hundred performances of plays in France and throughout Europe. He was born in 1966 in the Basque country, grew up in Paris and studied his subject at the École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre. His most important opera productions include: Sergey Prokofiev's *The Love of Three Oranges* (Festival d'Aix-en-Provence, 2004), *Angels in America* by Pётer Eötvös (Théâtre du Châtelet, 2004), Mozart's *Così fan tutte* (Festival d'Aix-en-Provence, Theater an der Wien, Opéra National de Paris – 2005), Leoš Janáček's *From the House of the Dead* (Vienna Festival, 2007, afterwards Amsterdam, Aix, Paris, Milan, New York und Berlin), Richard Wagner's *Tristan und Isolde* (Teatro alla Scala, 2007), Gaetano Donizetti's *Anna Bolena* (Vienna State Opera, 2011).

At the end of 2015 the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* described soprano **CLAIRE ELIZABETH CRAIG** as a “discovery” at the first Mozart Festival in Cuba and said she had a voice like an angel. Of German and British origin she was born in 1988 in Ulm and at the age of ten had her first singing lessons. She was twice awarded the federal prize at the *Jugend musiziert* competition. In 2006 she was a young student at the Academy of Music and Theatre in Munich and took part in several recitals. After passing her final school examinations she decided to study singing at the Mozarteum in Salzburg. In 2012 she graduated as a Bachelor of Arts with distinction and in 2014 was awarded her Master's degree. She continued to study lied interpretation at the Mozarteum. Claire Elizabeth Craig made her debut in 2013 at the Salzburg Festival singing in the vocal ensemble for the production of Mendelssohn's *A Midsummer-Night's Dream* with the Mozarteum Orchestra conducted by Ivor Bolton. In 2013 she also made her debut at the Macao International Music Festival in China as Bastienne in Mozart's *Bastien und Bastienne*. In 2015 she performed at the

Mecklenburg-Vorpommern Festival in Handel's *Messiah*. In 2016 she was a soloist in the Salzburg Festival performance of Mozart's Mass in C minor in St. Peter's Abbey. During the Mozart Week 2015 she gave a lied recital, and also at the first Mozart Festival in Cuba. In 2014 she sang in the gala concert to mark the 100th anniversary of the Salzburg Mozarteum Foundation. In September 2016 Claire Elizabeth Craig won 2nd Prize at the 23rd International Brahms Competition in Pörschach and a special prize for the best interpretation of contemporary work.

CHARLE DEKEYSER comes from Belgium and was born in 1986 in Ghent. His charismatic bass developed and matured at the Brussels Conservatory, then at the Flanders Opera Studio. He subsequently studied for four years at the Queen Elisabeth Music Chapel. In 2014 he got through to the semi-final of the Concours International Reine Elisabeth. He perfected his singing by participating in several master-classes, for instance at the Académie européenne de musique at the Festival d'Aix-en-Provence, at Riga Opera and in the Britten-Pears Young Artist Programme in Aldeburgh. He has sung the role of Sarastro at the Opéra de Wallonie and the Opéra de Rouen. He toured with Les Musiciens du Louvre to Japan and European capitals, singing in oratorios, cantatas and masses by J. S. Bach. At the Verbier Festival in Switzerland in 2014 he sang in Beethoven's *Fidelio* conducted by Marc Minkowski; in Mozart's *Requiem* in Madrid conducted by Giovanni Antonini. During the 2015/16 season Dekeyser belonged to the International Opera Studio in Zurich, singing in productions of Puccini's *La Bohème*, Purcell's *King Arthur* and Debussy's *Pelléas et Mélisande*.

Conductor and concert cellist **RUBÉN DUBROVSKY** skilfully combines two experiences from his life: on the one hand his classical musical training, on the other his enthusiasm for academic research into the common roots of traditional South-American music and European Baroque music. Born into a Polish-Italian family of artists in 1968 in Buenos Aires he now lives in Vienna, where in 1999 he founded the Bach Consort Wien. His ensemble has been acclaimed by the international press for its “conceptual clarity” and “thrilling virtuosity”. In 2011, for the first time in the history of the Semperoper in Dresden he conducted Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*. He focuses in particular on operas by George Frideric Handel and has performed in staged productions of *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Radamisto*, and *Agrippina* Kiel, *Tamerlano* in Bonn, and *Orlando* in Vienna. In spring 2013 Dubrovsky conducted the first performance in Austria of

Nicola Porpora's *Polifemo* in the Theater an der Wien; this was followed by concerts with the Hilliard Ensemble and the Zurich Chamber Orchestra. A highlight of 2016 for Dubrovsky was the Easter concert *Risen from the Dead* in Klosterneuburg Abbey in which Handel's *Messiah* was performed during the season for which it was originally intended, Easter. The concert was televised by ORF and 3sat.

THOMAS ENHCO from Paris represents jazz in the Mozart Week with the “Mozart Jazz Night”. The French jazz musician plays the piano and violin and also composes film music. Enhco was born in 1988; his grandfather was the conductor Jean-Claude Casadesus, his mother the soprano Caroline Casadesus. At the age of three Thomas began to learn the violin, from the age of six he had piano lessons. When he was ten years old, the jazz violinist Didier Lockwood invited him to perform at the Festival Jazz à Juan. He went on to study jazz and improvisation at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Early in 2009 he recorded the album *Someday My Prince Will Come* for the Japanese label Blue in Green, for which he received the “Django d'Or” in the category “New Talent”. In 2011 he won first prize at the competition in the Montauban Festival; in 2012 Enhco recorded in New York in the trio with John Patitucci and Jack DeJohnette the album *Jack & John*, followed by *Fireflies*. He has also written film music for several television and documentary films.

Soprano **MOJCA ERDMANN** was born in 1975 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 such as the Metropolitan Opera, the Nederlandse Oper, at the Vienna State Opera and the Bavarian State Opera as well as at the Staatsoper Unter den Linden Berlin and La Scala Milan where she opened the season 2014/15 as Marzelline in Beethoven's *Fidelio*. In the summer of 2014 she returned to the Salzburg Festival to sing the role

of Sophie in *Der Rosenkavalier* by Richard Strauss. Besides opera, Mojca Erdmann can be heard in the world's concert halls as a lied and concert singer.

Hungarian conductor **ÁDÁM FISCHER**, born in 1949 in Budapest, is one of the world's most highly sought-after opera and concert conductors. He is considered to be an expert for works by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner and Béla Bartók. He studied composition and conducting in Budapest and Vienna. His international career began at a very early age, he first conducted at the Vienna State Opera in 1973. He has held positions at the Finnish National Opera in Helsinki, at the Staatstheater Karlsruhe and at the Bavarian State Opera in Munich. He made his debut at Paris Opera in 1984 conducting *Der Rosenkavalier* by Richard Strauss; in 1986 he conducted Mozart's *Die Zauberflöte* at La Scala Milan. He made his debut at the Royal Opera House Covent Garden in London in 1989 conducting *Die Fledermaus* by Johann Strauss; his Met debut followed in 1994 conducting Verdi's *Otello*. In 2001 he took over conducting Richard Wagner's *Ring des Nibelungen* at short notice at the Bayreuth Festival, and for this was voted conductor of the year by the journal *Opernwelt*. From 2007 to 2010 he was general music director of the Hungarian State Opera, but resigned from the appointment in protest against the political direction of the Hungarian government. Ádám Fischer has been principal conductor of the Danish National Chamber Orchestra in Copenhagen since 1998 and up to 2006 (250th anniversary of Mozart's birth) recorded all Mozart's *opera serie*. At present he is recording with this orchestra all Mozart's symphonies on CD. Besides his many engagements as an opera conductor, he is frequently invited to conduct major symphony orchestras throughout the world.

MARCELLO GATTI has been professor of traverse flute at the Mozarteum University in Salzburg since 2014. He was born in 1967 in Perugia and at an early age became interested in the traverse flute and early music. Gatti's repertoire extends from Renaissance music to Baroque and the Classical period as well as works for traverse flute from the Romantic era. He has worked together for many years with Europe's most renowned ensembles and has given concerts throughout Europe, North America, Mexico, Japan, Australia and in the Middle East. At present he plays in the following ensembles: Europa Galante (Fabio Biondi), Accademia Bizantina (Ottavio Dantone) and Zefiro (Alfredo Bernardini). He has also worked with Le Concert des Nations (Jordi Savall), the Amsterdam Baroque Or-

chestra (Ton Koopmann), Cantus Cölln, Armonico Tributo Austria, Cappella Augustina, Concerto Köln, Il Complesso Barocco, Piccolo Concerto Wien, Cappella della Pietà de' Turchini. Marcello Gatti frequently gives solo recitals or performs as a duo with harpsichord or fortepiano and also in other chamber music formations.

MARTIN GOSTNER was born in 1957 in Innsbruck. In his artistic oeuvre he is primarily concerned with the analysis of history, memories and utopias. The artist is less preoccupied with facts and is more interested in the effectiveness of the memory itself. At the beginning of the 1990s Martin Gostner created his first works using cotton wool. The artist describes the material cotton wool as an "apparatus", and, going back to the original meaning of the term, understands it as a "supply of visual tools". Tangible properties and certain usage functions are associated with cotton wool; the visual impression conveys softness, fuzziness or the non-tangible. A certain form can be given to this material but a precise definition or delineation remains impossible. "If one assumes that the optimum visual apparatus is that with the largest possible supply of visual tools, a sculpture made of cotton wool that allows the eye very extensive possibilities of aimless gazing, has the largest supply." Besides sculptural works made of cotton wool, entire room interventions have been created in which the acoustic presence of the material is perceptible. Martin Gostner became known for his temporary works of art that are built without any announcement in the midst of nowhere. He studied painting at the Academy of Visual Art in Vienna. Since then he has worked mainly in sculpture, installation, graphic design, text design, video and photography. He lives and works in Innsbruck and Düsseldorf, where he has a professorship at the State Academy of Art. He has had exhibitions at the New National Gallery in Berlin, in the Folkwang Museum Essen, at the Secession in Vienna, Felicitas Foundation Big Sur, and in the Kunstverein Cologne.

LUKE GREEN was born in Australia and plays the harpsichord and conducts. He first appeared at the Mozart Week in 2013 in Johann Christian Bach's opera *Lucio Silla*; in 2014 he gave a concert together with the soprano Christiane Karg. He studied harpsichord and early keyboards in his native Sydney with David Kinsela, first at the Sydney Conservatorium High School and then for a Bachelor of Music degree at Sydney University. He was active as a church musician, continuo player, soloist and music educator before accepting a scholarship to study at the Royal Academy in London.

Luke has been a regular *répétiteur* and teacher for the Dartington International Festival and Summer School, Grange Park Opera in Hampshire, and the English Bach Festival in London. He has played at the Salzburg Festival, the Maggio Musicale Fiorentino and at the Opéra National du Rhin in Strasbourg. His most recent project was the performance of Handel's oratorio *Jephtha* at the Het Nationale Theater in Amsterdam.

Pianist **ARIANE HAERING** discovered her passion for music and the piano at a very early age. She studied music in Switzerland and in the USA; in 1996 she won the *Premier Prix de Virtuosité* with distinction in Lausanne and went on to win several more first prizes in international competitions. She performs as a recitalist, as a soloist with orchestra and in chamber music. Her repertoire covers five centuries and she has performed at festivals in Europe, Asia and Africa. Highlights of past seasons include her appearance as soloist in the Tonhalle Zurich performing Rachmaninov's Second Piano Concerto, in the Grosses Festspielhaus in Salzburg in Beethoven's Triple Concerto, in La Chaux-de-Fonds and Neuchâtel in performances of Poulenc's Concerto and Honegger's Concertino, as well as chamber music at the Salzburg Festival and in the Hamburg Musikhalle. Haering's most recent CD recordings comprise sonatas for piano and violin by Mozart (Oehms Classics), chamber music by Hans Werner Henze (Wergo) and the two string sextets by Brahms in the version for piano trio. Ariane Haering is married to the Austrian violinist Benjamin Schmid and lives in Salzburg.

THOMAS HENGELBROCK was born in 1958 in Wilhelmshaven. He is highly regarded as a specialist for historic performance practice. He originally began his career as a violinist. His imaginativeness, his thirst for making musicological discoveries and his resolute manner of making music make him one of the most highly sought-after conductors of our time. The concert programmes and opera projects he has devised and performed over the past two decades with his Balthasar Neumann Choir and Ensemble, and from 2011 as principal conductor of the NDR-Elbphilharmonie Orchestra were unconventional, surprising and varied. In sophisticated dramatic concepts the conductor merges Baroque works with contemporary music, the well-known with forgotten masterpieces. He brings together music, literature, drama and dance in scenic and crossover projects, and presents new insights into 19th-century opera and symphonic repertoire. In January 2017 he opens the newly built Hamburg Elbphilharmonie together with the NDR-Elbphilharmonie Orchestra.

Spaniard **PABLO HERAS-CASADO**, born in 1977, is regarded as one of the most promising conductors of the younger generation. In 2007 he won the Lucerne Festival Conducting Competition where the jury was chaired by Pierre Boulez and Péter Eötvös. In 2014 he was voted by the classical music journal *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. Since the 2012/13 season he has been principal conductor of the Orchestra of St. Luke's in New York. In 2014 he was also appointed first guest conductor of the Teatro Real Madrid. He has conducted opera at the world's major opera houses as well as at festivals in Salzburg, Aix-en-Provence and Baden-Baden. For his CD productions Pablo Heras-Casado has received several renowned prizes, including a Latin Grammy and most recently the ECHO Klassik 2015. In 2014 he joined the Spanish charity Ayuda en Acción, which aims to overcome poverty and injustice throughout the world. He has performed regularly at the Mozart Week in Salzburg since 2012.

Horn-player **JOHANNES HINTERHOLZER** was born in 1974. He studied at the Mozarteum University in Salzburg and also attended master-classes here. While still a student he took part in several national music competitions and in 1998 won first prize in the *Gradus ad Parnassum* Austria competition which led to several invitations as a soloist and chamber musician. From 1997 to 2009 he was solo horn player in the Salzburg Mozarteum Orchestra, since 2012 he has been solo horn player in the Camerata Salzburg. Since 2000 he has performed as a soloist with orchestras such as the Berlin Philharmonic, the Mahler Chamber Orchestra, and the chamber orchestras of Basle, Munich and Vienna and many others. Johannes Hinterholzer also plays on historic horns, the Baroque and the natural horn. He has been professor of horn at the Munich Academy of Music since 2008.

British cellist **STEVEN ISSERLIS** was born in 1958 in London. He is not only a gifted musician but also the author of children's books about classical music. He has played with many different orchestras including the London Symphony, the Berlin Philharmonic, the Philadelphia Orchestra and the London Philharmonic and has worked together with renowned conductors. He is also an active chamber musician. In 1991 he

founded a trio with the violinist Joshua Bell and the pianist Olli Mustonen. Steven Isserlis at present performs principally on a Stradivari cello known as “Marquis de Corberon” dating from 1726 which was played previously by Zara Nelsova. In 1992 he won the Piatigorsky prize and was nominated musician of the year by the Royal Philharmonic Society. He has been awarded a CBE by Queen Elizabeth.

CHRISTIANE KARG was born in Feuchtwangen in Bavaria. She 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 repeatedly at the Salzburg Festival where in 2006 she made her debut. She has performed regularly at the Mozart Week since 2014. As a concert singer whose repertoire extends from Baroque to modern music she works together with renowned orchestras and conductors. She also greatly enjoys preparing and giving lied recitals. For her solo album, *SCENE!* of concert arias by Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn, issued in May 2015, she was nominated for the Gramophone Artist of the Year Award. In autumn 2015 she was awarded the Bavarian Cultural Prize.

ANDREAS KREUZHUBER was born in Haag am Hausruck (Upper Austria). At present he is studying horn at the Anton Bruckner Private University with Raimund Zell and also with Johannes Hinterholzer at the Munich Academy of Music. He won first prize four times as soloist and chamber musician in the Austrian federal competition *Prima la Musica* and was a prize-winner in the Lions Music Competition in 2014 as well as at the international wind competition “Intermusica” in 2015 in Birkfeld. This success led to solo engagements, for instance in the Brucknerhaus in Linz, in the Great Hall of the Mozarteum Foundation in Salzburg, in the Odeon Theatre in Vienna as well as with the Vienna String Soloists in the Marble Hall of St. Florian. Kreuzhuber is a member of the European Union Youth Orchestra (2013-2016), of the Youth Symphony Orchestra of Upper Austria. Since the beginning of the 2016/17 season he has been solo horn player with the Bruckner Orchestra Linz.

GENIA KÜHMEIER was born in 1975 in Salzburg and received her singing training at the Mozarteum University and at the University of Music and Performing Art in Vienna. She won the 8th International Mozart Competition in 2002 in Salzburg. This was followed by international engagements such as Diana in Gluck's *Iphigénie en Aulide* in 2002 and Asterio in Salieri's *L'Europa riconosciuta* in 2004 conducted by Riccardo Muti at the Teatro alla Scala. In 2003 she received a Karajan scholarship and became a member of the ensemble of the Vienna State Opera to which she belonged until 2006. For her interpretation there of the role of Inès (*La Favorite*) she was awarded the Eberhard Waechter Medal. She has had guest engagements at the Salzburg Festival, the Easter Festival, at the Bavarian State Opera, the Metropolitan Opera, at the Opéra Bastille and at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, in roles such as Pamina (*Die Zauberflöte*), Micaëla (*Carmen*), Zdenka (*Arabella*), Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*), Euridice (*Orfeo ed Euridice*) and Contessa (*Le nozze di Figaro*). She first performed at the Mozart Week in 2005. Recently she made her debut as Zdenka conducted by Christian Thielemann at the Semperoper in Dresden. She has an extensive concert and lied repertoire and performs on major international stages and works together with renowned conductors.

Austrian singer **ELISABETH KULMAN** was born in 1973 and is one of the current leading mezzo-sopranos. She impresses audiences and critics alike with her rich, colourful timbre, her charismatic stage personality and her musical versatility. She received her training at the University of Music in Vienna. She made her debut in 2001 as Pamina at the Vienna Volksoper and celebrated early successes as a soprano. Since 2005 she has been singing major roles in the mezzo-soprano and contralto repertoire. In the ensemble of the Vienna State Opera she quickly became an audience favourite and built up a huge repertoire. Her most important roles include Fricka, Erda and Waltraute (*Der Ring des Nibelungen*), Carmen, Mistress Quickly (*Falstaff*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Begbick (*Ma-hagony*), Orlofsky (*Die Fledermaus*), Gluck's Orfeo and Marina (*Boris Godunov*). She has worked freelance since 2010 and is a highly sought-after soloist in the world's major music centres: Vienna, Paris, London, Munich, Berlin, Tokyo, Salzburg and Moscow. She sings regularly with the world's most renowned orchestras and conductors. She had a particularly close artistic relationship with Nikolaus Harnoncourt. Since 2015 Elisabeth Kulman has concentrated mainly on lied recitals, concerts and concert performances of

opera. She is especially keen on unconventional projects such as *Mussorgsky Dis-Covered*, together with an international jazz quartet. Her latest solo programme *La femme c'est moi* features pieces from *Carmen* as well as songs by the Beatles in fascinating chamber-music arrangements.

French oboist and conductor **FRANÇOIS LELEUX**, born in northern France in 1971, began to study the oboe at the Roubaix Conservatory at the age of six. When he was 14 he attended the Conservatoire national Supérieur de Musique de Paris, where he completed his training with Pierre Pierlot and Maurice Bourgue. After receiving various distinctions in Paris he was a prize-winner in several internationally renowned competitions. Besides developing his international career as a soloist he also played in orchestras. He was a member of the Orchestra National de France and of the European Youth Orchestra conducted by Claudio Abbado. At the age of 18 François Leleux took up the position of solo oboist at Paris Opera Bastille, four years later he was appointed to the same position in the Bavarian Radio Symphony Orchestra; since 2003 he has been solo oboist of the Chamber Orchestra of Europe. Leleux also plays chamber music and is a member of the Paris-Bastille Wind Octet which only one month after it was founded won the first international prize of the city of Paris. He is also a member and co-founder of the ensemble Les Vents Français, with which he has undertaken several international concert tours and which has performed at the Mozart Week since 2007. François Leleux is married to the violinist Lisa Batiashvili.

American pianist **ROBERT LEVIN** was born in 1947 and first studied the piano in New York. As a young boy he went to study with Nadia Boulanger in Paris and Fontainebleau. After completing his studies in Harvard, Rudolf Serkin appointed the twenty-year-old graduate to direct the department of music theory at the Curtis Institute in Philadelphia. After working for seven years as professor of piano at the Freiburg Academy of Music, Robert Levin was appointed professor to the Faculty of Arts at Harvard University, a position he held for twenty years. He is president of the International Johann Sebastian Bach Competition, artistic director of the Sarasota Music Festival, a member of the American Academy of Arts and Sciences and the Academy of Mozart Research as well as an honorary member of the American Academy of Arts and Letters. He has a brilliant command of historic and modern keyboard instruments and has given concerts throughout the world with all the great conductors and orches-

tras. His interpretations are characterised by his knowledge and perception of historic performance practice from the time when the works were created. Robert Levin has been particularly concerned with the music of Mozart and Bach, especially with reconstructing and completing unfinished works. As an enthusiastic champion of New Music he has also given the first performances of many new works. As a chamber musician he has a long-standing duo partnership with viola player Kim Kashkashian, and he also frequently makes music with his wife, pianist Ya-Fei Chuang. In his interpretations of music from the Viennese Classical period he has revived the practice of improvised cadenzas and ornamentation and thereby achieved worldwide renown. His completions of unfinished works by Mozart, Beethoven and Schubert have been published by the major music publishing houses, recorded on CD and performed throughout the world.

The British conductor and violinist **PETER MANNING** is regarded as one of the leading figures in the world of classical music. He has directed the world's major orchestras, was artistic festival director and consultant for musical education in international capital cities. Peter Manning is the leader of the Royal Opera House Covent Garden Orchestra in London. In 2016 he was appointed as the new music director of the Mozart Children's Orchestra in Salzburg; he is also the artistic director of the 3 Palaces Festival Malta. Manning is passionately engaged in bringing classical music to a broader public, in particular making it accessible for the younger generation who come from a great variety of social backgrounds. He evolves and expands access for young musicians to magnificent concerts and encourages them to perform before international audiences. He also enables them to experience some of the world's greatest musicians and share in the heritage and tradition of music-making and thereby gain inspiration for their own careers.

MARC MINKOWSKI decided at an early age to become a conductor. At the age of 19 he founded the ensemble Les Musiciens du Louvre which played an active role under his leadership in the renewal of Baroque performance practice. Initially they were intensively preoccupied with French composers and the music of Handel before expanding the repertoire to include Mozart, Rossini, Offenbach and Wagner. Marc Minkowski is a regular guest conductor in Paris, where he has conducted productions such as *Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille* and *Alceste* at the Opéra national; *La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse*

de Gérolstein, *Carmen* and *Die Feen* at the Théâtre du Châtelet as well as *La Dame blanche*, *Pelléas et Mélisande* and *Die Fledermaus* at the Opéra Comique. He has had opera engagements at the Salzburg Festival (*Die Entführung aus dem Serail*, *Mitridate*, *Così fan tutte*, *Lucio Silla*), Brussels, Zurich, Venice, Moscow (*Pelléas et Mélisande*), Berlin, Amsterdam, Vienna (*Hamlet* at the Theater an der Wien and *Alcina* at the Vienna State Opera) and Aix-en-Provence (*L'incoronazione di Poppea*, *Le nozze di Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Idomeneo*, *Don Giovanni* and *Il turco in Italia*). He made his debut in the 2014/2015 season at the Royal Opera House, Covent Garden, and at the Teatro alla Scala Milan. At the Drottningholm Festival in Sweden he conducted the Mozart/Da Ponte trilogy, which opened in summer 2015 with a magnificent interpretation of *Le nozze di Figaro*. Marc Minkowski is also highly in demand on the concert platform, conducting orchestras such as the Staatskapelle Dresden, the Berlin Philharmonic and Vienna Philharmonic, the Salzburg Mozarteum Orchestra, the Mahler Chamber Orchestra, the Cleveland Orchestra and the Mariinsky Theatre, where he also conducts 19th- and 20th-century works. In June 2011 Minkowski founded the Ré Majore Festival on the Île de Ré off the French Atlantic coast. As artistic director of the Mozart Week, Marc Minkowski has been responsible, together with Matthias Schulz, for planning the programmes from 2013 until 2017. Marc Minkowski took up his new appointment as general manager of the Opéra National de Bordeaux in September 2016.

LESZEK MOŻDŻER, the Polish jazz pianist and composer, was born in 1971 in Danzig. He performs in 2017 in the Mozart Jazz Night. He has played the piano since the age of five and completed his studies in 1996 in Danzig. He has been preoccupied with jazz since the age of eighteen. In 1992 he was a prize-winner at the Junior Jazz Festival in Krakau. Since the mid-1990s he has been invited by other jazz musicians to play in their bands for concerts and CD recordings. In Poland he has already performed with Tomasz Stańko, Michał Urbaniak, Cezary Konrad and Anna Maria Jopek; on the international scene he has played together with stars such as Pat Metheny, Lester Bowie, Arthur Blythe und Archie Shepp. His classical training enables him to include classical music in his jazz improvisations and variations, such as his improvisations on melodies by Frédéric Chopin. He has also composed incidental music for the theatre and for Polish cinema films. He wrote the music for the production of the play *Psychosis* at the Dusseldorf Schauspielhaus and created a musical version of Shakespeare's *A Midsummer-*

Night's Dream which was given its world premiere at the musical theatre in Gdingen. He has also composed music for the modern dance theatre in Posen. The French film director Michale Boganim engaged him for her film debut *Wounded Earth*. Mozdzer's two CDs issued in Poland with the Swedish double bass player and bandleader Lars Danielsson as well as the Israeli percussionist Zohar Fresco achieved double platinum status.

The Canadian conductor **YANNICK NÉZET-SÉGUIN**, born in 1975 in Montreal, is music director of the Philadelphia Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra and of the Orchestre Métropolitain de Canada; he is also principal guest conductor of the London Philharmonic Orchestra. From the 2020/21 season he will be principal conductor of the Metropolitan Opera in New York. At the age of five he first started to take piano lessons, at the age of nine he joined the Chœur Polyphonique de Montréal vocal ensemble. In 1995 he took up piano, composition and conducting studies at the Music Conservatory of Québec and parallel to this he studied at Westminster Choir College in Princeton. Italian conductor Carlo Maria Giulini became his "artistic father figure" and had a decisive influence on Nézet-Séguin's further professional development. In 2008 he attracted international attention at the Salzburg Festival where he conducted Charles Gounod's *Roméo et Juliette*. Since then he has regularly conducted most of the world's major orchestras, including the Berlin Philharmonic, the Chicago Symphony Orchestra, and gives guest appearances in the world's principal opera houses, from La Scala Milan to the Royal Opera House Covent Garden and the Vienna State Opera. In 2014 he was awarded an ECHO Klassik prize as conductor of the year. He first performed at the Mozart Week in Salzburg in 2010. In 2016 he was nominated Artist of the Year by the American journal *Musical America Worldwide*. He lives in Montreal, Philadelphia and Rotterdam and since 2016 also in New York.

Swedish soprano **MIAH PERSSON** first studied Sociology and Law in Stockholm After graduating she began to study singing at the Kulturama and at the Operahögskolan in Stockholm and gave her opera debut in 1998 as Susanna in Mozart's *Le nozze di Figaro* in Solna in Sweden. As a member of the ensemble of the Royal Swedish National Opera she built up a wide-ranging repertoire and sang in operas by Mozart, Handel, Verdi, Bizet and Richard Strauss. She has performed in leading opera houses in Paris, New York, London, Berlin, Brussels and Vienna, as well as at the

Salzburg Festival, the London Proms, at the Glyndebourne Festival and at the Festival d'Aix-en-Provence. She has performed regularly at the Mozart Week since 2002. In 2016 she sang the role of the Governess in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw* at La Scala Milan. She also sings in concerts with major European and American orchestras. She is married to tenor Jeremy Ovenden and lives with him in England.

Born on 23 July 1944 in Lisbon, **MARIA JOÃO PIRES** gave her first public performance at the age of 4 and began her studies of music and piano with Campos Coelho and Francine Benoît, continuing later in Germany, with Rosl Schmid and Karl Engel. In addition to her concerts, she has made recordings for Erato for fifteen years and Deutsche Grammophon for twenty years. Since the 1970s, she has devoted herself to reflecting on the influence of art on life, community and education, trying to discover new ways of establishing this way of thinking in society. She has searched for new ways which, respecting the development of individuals and of cultures, encourage the sharing of ideas. In 1999, she created the Centre for the Study of the Arts of Belgais in Portugal. She broadened the reach of this philosophy to Salamanca and Bahia in Brazil. In 2012, in Belgium, she initiated two complementary projects; the Equinox project which creates and develops choirs for children from disadvantaged backgrounds, and the Partitura project, the aim of which is to create an altruistic dynamic between artists of different generations by proposing an alternative in a world too often focused on competitiveness.

ANNA PROHASKA, of Austrian-British origin, was born in 1983 in Neu-Ulm and studied at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. She made her debut at the Komische Oper Berlin at the age of 17, at the age of 23 she was to be heard for the first time at the Staatsoper Unter den Linden Berlin, where she is now a member of the ensemble and works together with renowned conductors. She has performed at the Salzburg Festival, at La Scala Milan and at the Bolshoi Theatre. Besides the regular soprano repertoire she is also committed to contemporary music, as impressively testified by her performances in Jörg Widmann's commissioned work *Babylon* for the Bavarian State Opera as well as in the opera dedicated to her, *Mnemosyne* by Wolfgang Rihm. She is also equally committed to Early Music and performed regularly with Nikolaus Harnoncourt, the Academy of Ancient Music and the Akademie für Alte Musik Berlin. She also gives recitals in major centres of music in Europe. She first sang in a concert at the Mozart Week in 2011.

Her most recent recordings include the albums *Sirène*, *The Enchanted Forest* and *Behind the Lines* issued by Deutsche Grammophon.

French cellist **JEAN-GUIHEN QUEYRAS** was born in 1967 in Montreal; he first studied at the Conservatoire Supérieur Musique et de Danse de Lyon. He was awarded scholarships to study at the Freiburg Academy of Music, the Juilliard School of Music and at the Mannes College of Music in New York. For many years he was a member of the Ensemble intercontemporain founded by Pierre Boulez in Paris. Queyras has received many awards and distinctions; he has performed with the Leipzig Gewandhausorchester and other major European orchestras. His partners in chamber music include Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Isabelle Faust, Emmanuel Pahud, Jean-Yves Thibaudet and Lars Vogt, and Queyras also performs in a trio with Daniel Sepec and Andreas Staier. In 2004, together with the violinists Antje Weithaas and Daniel Sepec and viola player Tabea Zimmermann, Queyras founded the Arcanto Quartet, which soon received invitations to play in major concert halls in Europe, Israel, Japan and North America, and also recorded CDs. The repertoire of Jean-Guihen Queyras comprises Classical and Romantic works as well as contemporary compositions. He taught at the State Academy of Music in Trossingen and is at present professor of cello at the Academy of Music in Freiburg im Breisgau.

FAZIL SAY, born in 1970, first studied piano and composition in his home town of Ankara with Mithat Fennen, a pianist who trained with Alfred Cortot in Paris and encouraged him to improvise freely. The analysis of creative processes and forms is the basis of Fazil Say's enormous talent in improvisation and together with his aesthetic philosophy characterizes his personal approach as a pianist and composer. He has been commissioned by several renowned concert and festival organizers to compose works for ensembles of varying size and instrumentation. Fazil Say perfected his classical piano playing by studying from 1987 with David Levine, first at the Robert Schumann Academy of Music in Dusseldorf, later in Berlin. Say's magnificent technique soon made it possible for him to perform the great piano works with astonishing virtuosity. Following his outstanding victory in 1994 at the Young Concert Artists international competition in New York he was invited to play with all the renowned American and European orchestras under great conductors. Fazil Say's repertoire extends from Bach to contemporary music and he performs as a soloist and chamber musician throughout the world.

Canadian-German tenor **MICHAEL SCHADE** was born in 1965 in Geneva. He is regarded as one of the world's leading tenors of our time. His repertoire comprises works by Richard Strauss, Stravinsky, Wagner, Rossini, Donizetti and Beethoven. Following his musical training he was invited in 1988 by the Pacific Opera House / Victoria, Canada to sing the role of Jacquinio in Beethoven's *Fidelio*. In 1990 he won the New York Oratorio Competition and was given the chance to sing in Handel's *Messiah* in the Carnegie Hall. This marked the start of his career. His first engagements took him to Pesaro, Bologna, Toronto, Calgary and Vancouver. In 1991 Helmuth Rilling invited him to sing the Evangelist in Bach's *St. John Passion* for a tour of Europe. In 1992 Michael Schade was awarded the Virginia P. Moore prize (\$ 27,000) by the Canadian government. In the same year he became a member of the ensemble of the Vienna State Opera which is still his principal opera house. Michael Schade has a particularly close bond with the Salzburg Festival where he has performed regularly since 1994, singing three major Mozart tenor roles (Tamino, Don Ottavio, Tito), as well as main roles in Cherubini's *Médée* (2000), Purcell's *King Arthur* (2004), Haydn's *Armida* (2007 and 2009), as well as Peter in Winter's *Labyrinth* (2012). He has also given several lied recitals at the Salzburg Festival and been a soloist in many orchestral concerts and oratorios, for instance in Haydn's *Creation* and *The Seasons* conducted by Nikolaus Harnoncourt. Michael Schade first performed at the Mozart Week in 1994 in the scenic production *Ombra felice*.

Pianist and conductor **SIR ANDRÁS SCHIFF** was born in 1953 in Budapest; he has achieved highest international acclaim for his interpretations of works by Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann and Bartók. András Schiff trained at the Franz Liszt Academy in Budapest, and the composer György Kurtág laid the foundations for Schiff's cantabile style of piano playing by teaching him, when he was only a fourteen-year-old student, how to breathe with the music. Nevertheless, influential for Schiff's development as a pianist was also the great importance given to chamber music during his training in Hungary. In the sphere of historic performance practice he received important insights from the harpsichord player George Malcolm. Besides performing as a soloist, András Schiff is a dedicated chamber music player and he also devotes much time to conducting. In 1999 he founded the international chamber ensemble Cappella Andrea Barca, with which he has since performed annually at the Mozart Week of the Mozarteum Foundation. Since 2004 he has performed the complete cycle of all Beethoven's piano

sonatas in chronological order in over 20 cities and recorded them on CD. In 2006 he was appointed an honorary member of the Beethoven Haus in Bonn and honoured with the Royal Academy of Music Bach Prize in 2007. In January 2011 he received the Golden Mozart Medal, the highest award of the Salzburg Mozarteum Foundation. In 2014 he was knighted by Queen Elizabeth II for his services to music. Not long afterwards he was given an honorary doctorate by the University of Leeds. Alarmed by political developments in Hungary he has resolved no longer to perform in the country of his birth.

Violinist **BENJAMIN SCHMID** was born in 1967 in Vienna and lives in Salzburg where he is professor of violin at the Mozarteum University. He received his training in Vienna, Salzburg and Philadelphia. While still a young boy he won several major competitions. Particularly worthy of note is the Carl Flesch Competition in London in 1992, in which he won the Mozart Prize, the Beethoven Prize and the audience prize. Benjamin Schmid now performs together with all outstanding orchestras and conductors and is especially renowned for his extensive repertoire. Besides constantly fostering all the major works for violin and orchestra he concentrates in particular on works composed in Vienna by Mozart, Beethoven, Schubert, Berg, Goldmark, Fritz Kreisler and Kurt Muthspiel. His great enthusiasm for jazz which was already evident in the early years of his career is equally reflected in his concert calendar; as a jazz musician he performs under the name Beni Schmid. In 2015 his album *Hot Club Jazz* was nominated for the German Record Critics' Award. In 2016 Benjamin Schmid chaired the jury in the International Mozart Competition in Salzburg. He is married to pianist Ariane Haering; they perform together at this year's Mozart Week.

German-Japanese violinist **MIDORI SEILER** was born in 1969 in Osaka. She concentrates on music from the Baroque and Classical periods. Her Bavarian mother and Japanese father were both pianists. Midori Seiler grew up in Salzburg where she began her music studies with Helmut Zehetmair and Sándor Végh. Further stages of her training took her to Switzerland, to the Basle Conservatory and the Schola Cantorum Basiliensis where she worked with Thomas Hengelbrock. She has been a member of the Akademie für Alte Musik Berlin (Akamus), one of the most renowned European Baroque orchestras, since 1991. Her recording of the seven great Viennese violin sonatas by Mozart on the French label Zig Zag was awarded the *Diapason d'Or* in 2002 and the *Choc du Monde de la Musique*.

Together with Akamus as well as with Anima Eterna, the orchestra directed by fortepiano specialist Joos van Immerseel, Midori Seiler has performed Baroque and Classical violin concertos in the Wigmore Hall London, in the Concertgebouw Amsterdam, the Musikverein in Vienna and in many other European cities. She has given master-classes in Bruges and Antwerp, and from 2010 to 2013 she was professor of Baroque violin and -viola at the Franz Liszt Academy of Music in Weimar. She has taught at the Mozarteum University since 2014.

VASSILENA SERAFIMOVA was born in 1985 into a family of musicians. The Bulgarian percussionist was particularly successful in 2007 when she won second prize at the 56th International Music Competition of the ARD in Munich and first prize at the International Marimba Competition in Stuttgart. In 2014 Serafimova made her debut in the Carnegie Hall in New York. In 2015 she performed together with Thomas Enhco (piano, also appearing in this year's Mozart Week) in the French competition *Victoires de la Musique*. In 2016 the duo recorded its first album for Deutsche Grammophon: *Funambules*. Vassilena Serafimova has made recordings for Radio France, Bavarian Radio, Bulgarian national radio and the Slovakian national radio. She has performed as a soloist and chamber musician in the Carnegie Hall, Alice Tully Hall (New York), Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Salle Pleyel (Paris), Hermitage Theatre (St. Petersburg), Concertgebouw (Amsterdam and Eindhoven), the Herkulesaal (Munich) and the Bulgaria Music Hall (Sofia).

PETER SIMONISHEK is still particularly well remembered for his portrayal of *Jedermann* at the Salzburg Festival from 2002 to 2009. He was born in 1946 in Graz. He first studied architecture at the Technical Academy in Graz and parallel to this also trained to be a dental technician. He finally enrolled at the Academy of Music and Performing Art in Graz. After graduating, he was initially engaged in St. Gallen, in Berne and at the Schauspielhaus Düsseldorf; from 1979 to 1999 he was a member of the Schaubühne in Berlin directed by Peter Stein and later by Andrea Breth. He is a member of the ensemble of the Vienna Burgtheater and has performed regularly at the Salzburg Festival since 1982. He holds the Grand Golden Medal of Honour of the federal province of Salzburg.

American composer and trombone player **MIKE SVOBODA** was born in 1960 on the island of Guam, a territory of the United States in the western Pacific Ocean; he now lives in Switzerland. Since 2007 he has taught con-

temporary chamber music and trombone at the Basle Academy of Music. He grew up in Chicago and studied composition and conducting at the University of Illinois. In 1981, after winning a composition prize, he came to Germany and studied trombone at the Stuttgart Academy of Music. From 1984 to 1995 he worked together with Karlheinz Stockhausen as a performer. In tours at the Royal Opera House Covent Garden, La Scala Milan and other opera houses he embodied the role of Lucifer in Stockhausen's opera cycle *Licht*. He also worked as a trombonist with composers such as Péter Eötvös, Heinz Holliger, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Martin Smolka and Frank Zappa and until now has given the first performances of over 400 pieces. He worked as composer, arranger, trombonist and narrator for the programmes *14 Versuche*, *Wagner lieben zu lernen* and *My God Mozart!* (both in 2002) as well as *Clara*, *Robert* and *Johannes – Fantasie über ein romantisches Dreieck* (2004). In 2005 he created *Alias – Mozart ist Rossini* for string orchestra and solo trombone. He performs with his own Mike Svovoda Ensemble as well as with various jazz formations and orchestras such as the German Symphony Orchestra of Berlin, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, West German and South-West German Radio Symphony Orchestra, the Bamberg Symphony Orchestra, the Ensemble Modern, the Schoenberg Ensemble and the Klangforum Wien as well as in duo formations.

French viola player **ANTOINE TAMESTIT** was born in 1979 as the son of violin teacher and composer Gérard Tamestit. He had his first violin lessons from the age of five. When he was nine, he decided to learn to play the viola. He studied at the Paris Conservatoire, then was a student of Jesse Levine at Yale University and with the Tokyo String Quartet before continuing his studies with Tabea Zimmermann in Berlin. Antoine Tamestit won several prizes in international competitions, for instance in 2004 at the International Music Competition of the ARD. From the BBC he received the award New Generation Artist twice, for the seasons 2005/2006 and 2006/2007. In 2007 he received the French award Best Young Instrumental Soloist of the year at the *Victoires de la musique classique*; in 2008 the Encouragement Prize of the Bremer Music Festival. Jörg Widmann composed a viola concerto for him that Tamestit first performed in 2015. He has appeared frequently as soloist and chamber music partner in the concert series of the Mozarteum Foundation. In October 2007 he was appointed professor of viola at the Cologne Academy of Music and Dance, a position he retained until 2013. Since 2013 he has

taught at the Paris Conservatoire. Antoine Tamestit plays a viola made by Étienne Vatelot and since 2008 the so-called 'Mahler' made by Antonio Stradivari in 1672 which was made available to him by the Habisreutinger Stradivari Foundation.

MARTINA TAUBENBERGER studied American and English Literature and Musicology in Bamberg, Chicago and Munich, and also studied jazz at the Free Music Centre in Munich, graduating in 2009 with a thesis on *Jazz Reception in Germany after 1945*. After working initially in arts administration, she has been an arts manager since 2011 in the sphere of devising and managing projects, consultancy with a special focus on music education, arts policy and digital media, and she also chairs and hosts conferences. Since 2012 she has introduced the concert and discussion series *Listen Twice* for the Körber Foundation in Hamburg, a format that has been taken over by several other arts institutions, and she also holds introductory talks on concerts, for instance in the Cologne Philharmonie. She also works as a presenter for Bertelsmann and for the Future Academy of North-Rhine-Westphalia.

Actor **FLORIAN TEICHTMEISTER** was born in 1979 in Vienna. He graduated from the Max Reinhardt Seminar where he worked with Karlheinz Hackl, Klaus Maria Brandauer and Sammy Molcho. In the year 2000 he made his film debut in Arthur Schnitzler's *Spiel im Morgengrauen* by Götz Spielmann. He has also appeared in several episodes of the crime series *Tatort*. He was nominated for a Romy award in 2004, and in 2005 he received the audience prize for his portrayal of Mozart in Peter Shaffer's play *Amadeus* at the Bad Hersfeld Festival. He has been a member of the ensemble of the Theater in der Josefstadt since 2005. In 2013 he played the role of Leim in Nestroy's *Lumpazivagabundus* at the Salzburg Festival and in the Vienna Burgtheater. In the film *The Diary of Anne Frank*, released in cinemas in 2016, Teichtmeister plays the *SS-Oberscharführer* Karl Josef Silberbauer. From September 2016 he played the cripple Fürchtegott Lehmann in the world premiere of Ödön von Horváth's *Niemand* directed by Herbert Föttinger in the Theater in der Josefstadt in Vienna.

British conductor **ROBIN TICCIATI** was born in 1983 in London; he has been principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra since the 2009/10 season, and since the summer of 2014 music director of Glyndebourne Festival Opera. He takes up the appointment of principal conductor and artistic director of the German Symphony Orchestra Berlin at the beginning of

the 2017/18 season. From 2010 to 2013 he was principal guest conductor of the Bamberg Symphony Orchestra. In 2011 he received the ECHO Klassik Prize as best young generation conductor of the year for his recording of symphonic choral works by Johannes Brahms with the Bamberg Symphony Orchestra and the Bavarian Radio Chorus. In summer 2006 he conducted Mozart's *Il sogno di Scipione* in the *Mozart 22* series at the Salzburg Festival. He has had guest engagements to conduct the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, the Los Angeles Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Mahler Chamber Orchestra, the Leipzig Gewandhausorchester, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome and the Staatskapelle Dresden. He first conducted at the Mozart Week in 2007.

Mexican-French opera tenor **ROLANDO VILLAZÓN** was born in 1972 in Mexico City. He caused an enormous sensation in 2005 at the Salzburg Festival because of his impassioned and fiery interpretation of Alfredo alongside Anna Netrebko in Verdi's *La Traviata*. At the age of eleven he started to train at the Academia de Artes Espacios in music, drama, ballet and modern dance. In 1998 he joined the Merola Opera Programme at San Francisco Opera where he attended master-classes given by Joan Sutherland, among others. His international career began in 1999 when he made his European debut in Genoa as Des Grieux in Jules Massenet's *Manon* which was immediately followed by successful appearances at some of the world's major opera houses, for instance the Opéra Bastille in Paris, the Bavarian State Opera, the State Opera Unter den Linden Berlin, the Hamburg State Opera, Vienna State Opera, the Teatro dell'Opera di Roma, the New York Met and Los Angeles Opera. From mid-2006 he had to cancel several appearances due to illness but in 2008 celebrated his comeback at the Vienna State Opera in Massenet's *Werther* and in a concert in Vienna which he gave to mark the finale of the European Football Championships together with Plácido Domingo and Anna Netrebko. He subsequently performed again at the Salzburg Festival, this time as Romeo in *Roméo et Juliette*; he has been a regular guest at the Mozart Week since 2011. In 2013 he made his role debut here as Lucio Silla in the highly acclaimed production conducted by Marc Minkowski.

Swiss baritone **MANUEL WALSER** studied singing with Thomas Quasthoff at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. Other mentors include Brigitte Fassbaender, Frédéric Gindraux and Wolfram Rieger. At the international competition *Das Lied* in Berlin in

2013 he was awarded the first prize and the audience prize. He made his debut at the Vienna State Opera in 2013 as Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*) and since the 2015/2016 season has been a member of the ensemble, where he has sung roles such as Harlekin (*Ariadne auf Naxos*), Masetto (*Don Giovanni*), Schaunard (*La Bohème*), Publio (*La clemenza di Tito*), Christian (*Un ballo in maschera*), Marullo (*Rigoletto*), Antonio (*Le nozze di Figaro*), Jäger (*Rusalka*) and Dominik (*Ara-bella*). Besides opera and concerts Manuel Walser is a dedicated lied singer. He has given recitals in the Berlin Philharmonie, at the Salzburg Festival, the Schubertiade Hohenems, at the Lucerne Festival and in the Paris Philharmonie. During the 2016/2017 season he gives his first recital at the Wigmore Hall in London.

Clarinetist and composer **JÖRG WIDMANN** was born in 1973 in Munich. He started to take clarinet lessons in 1980. One year later he became a student of composition with Kay Estermann, later with Hans Werner Henze, Wilfried Hiller, Heiner Goebbels and Wolfgang Rihm. Widmann completed his clarinet studies at the Munich Academy of Music and at the Juilliard School of Music in New York. He has had a double professorship for clarinet and composition at the Institute of New Music at the Freiburg Academy of Music since 2009. He is equally successful as a clarinetist and composer and has performed regularly for many years in concerts organized by the Mozarteum Foundation. He performs as a soloist with major orchestras at home and abroad and gives concerts under renowned conductors. Several clarinet concertos have been composed for him and given their first performances by him: in 1999 during the *musica viva* series he played the music for clarinet and orchestra by Wolfgang Rihm, and in 2006 *Cantus* by Aribert Reimann with the West German Radio Symphony Orchestra. Widmann devotes himself to a variety of genres in his compositions. He has composed a trilogy for large orchestra on the projection of vocal forms on instrumental ensembles, consisting of the works *Lied*, *Choir and Mass*. In 2007 Pierre Boulez and the Vienna Philharmonic gave the first performance of Jörg Widmann's orchestral work *Armonica*.

ENSEMBLES, ORCHESTRAS AND CHOIRS PERFORMING AT THE MOZART WEEK 2017

After hearing the **CUARTETO CASALS** for the first time, shortly after the Spanish quartet was founded in 1997 at the Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid, the *Strad* magazine wrote: "A quartet for the new millennium if I ever heard one" Since winning first prizes in 2000 and 2002 at the London String Quartet Competition and at the international Brahms Competition in Hamburg, the Cuarteto Casals has become established as one of the leading quartets and repeatedly been invited to perform at the world's most prestigious concert halls including the Wigmore Hall in London, the Carnegie Hall, Musikverein Vienna, Philharmonie Cologne, Cité de la Musique in Paris, at the Schubertiade in Schwarzenberg, in the Concertgebouw Amsterdam and at the Philharmonie in Berlin, among many others throughout Europe, North America and Asia. Besides the great Classical composers such as Haydn, Mozart and Brahms, the quartet also devotes itself to works by less well-known composers such as Arriaga and Toldrá. Its repertoire also comprises works by great 20th-century composers such as Bartók, and Ligeti. In addition, the quartet has been profoundly influenced by its work with living composers, especially György Kurtág, and has given the world premiere of quartets written by leading Spanish composers. "A sonic signature entirely its own", enthused the *New York Times* about the quartet's distinctive range of expression. In recognition of the unique position of the Cuarteto Casals as the prime Spanish string quartet with a truly international profile, the quartet has been honoured with the Premio Nacional de Música as well as the Premi Nacional de Cultura de Catalunya and the Premi Ciutat Barcelona. Furthermore the quartet had the privilege to play on the peerless collection of Stradivari instruments in the Royal Palace in Madrid, where it will begin a residence in 2018. All four members of the quartet are professors at the Escola Superior de Música de Catalunya and at present are also guest professors at the Cologne Academy of Music.

The **DIMITRI NAÏDICH TRIO** takes its names from the pianist who founded it, Dimitri Naïditch, born in 1963 in Kiev into a musical family. 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, clas-

sical music and folk music from the Ukraine, in festivals throughout Europe. 1991 Dimitri Naïditch moved to France where from 1994 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. At present he is celebrating great success with jazz reinterpretations of great masters of the classics, such as Mozart, Bach and Tchaikovsky. With his musician colleagues **Gilles Naturel**, since the 1980s one of the most highly sought-after French jazz double bass players, and the young, inspirational percussionist **Arthur Allard** he founded the Dimitri Naïditch Trio which first performed at the Mozart Week in 2015.

Franui is the name of an Alpine meadow in the mountains above the village of Innervillgraten in East Tyrol, where most of the musicians in the **MUSICBANDA FRANUI** were born and grew up. The word Franui is of Rhaeto-Romance origin and refers to the geographic proximity of Innervillgraten to the Ladin language area in the Dolomites. The musicbanda was formed in 1993 and since then has performed with more or less the same musicians; they have given many guest performances at festivals and in concert series, for instance: the Vienna Festival, Burgtheater, Salzburg Festival, Bregenz Festival, Ruhrtriennale, Radialsystem V Berlin, Philharmonie and Grand Théâtre Luxembourg, Les Nuits de Fourvière in Lyons, Holland Festival, Tyrol Festival Erl, KunstFestspiele Herrenhausen, Ludwigsburg Schlossfestspiele, Schauspielhaus Hamburg, Basle Theatre, Philharmonie in Cologne. Performances of the singspiel *Steine und Herzen* marked the start of an intensive cooperation with actor and stage director Sven-Eric Bechtolf, who performs regularly with Franui as a reciter. Besides performing in concerts the musicians in Franui devise music-theatre productions such as *Fool of Love*, Shakespeare Sonnets, *Meine Bienen. Eine Schneise* (Salzburg Festival 2012). To commemorate the 20th anniversary of the founding of the ensemble they gave a sensational concert on the Franui Alpine meadow, 2,300 metres above sea level. It was attended by over 1,500 visitors who had to hike for about three hours to reach the 'venue' and then hike back down the mountain again. A television documentary was made of the unique event. Franui has recorded several CDs which have received many awards (German Record Critics' Award, *Pasticcio* Prize of ORF Austrian Radio, the Toblach Composition Chalet). In 2012 the Schubertlieder, Brahms Volk-

slieder and Mahlerlieder were issued as a CD box and also the Shakespeare Sonnets. To mark the 20th anniversary of Franui an LP was issued (*Franui ist eine Almweiese*) and on the occasion of the birthday concert in the Burgtheater in Vienna (October 2013) the audio book *36 Stunden* with Sven-Eric Bechtolf as narrator was issued. The Musicbanda Franui has frequently performed in the concert series of the Mozarteum Foundation.

The incomparable career of the **HAGEN QUARTET** began in 1981 and has continued over three decades. The early years were characterized by success in national and international competitions, building up a huge repertoire and evolving their unmistakable style of playing. Working together with musical personalities such as Nikolaus Harnoncourt and György Kurtág is of great importance to the quartet as are concert performances with Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimmermann, Heinrich Schiff and Jörg Widmann. The quartet's concert repertoire and list of recordings consists of fascinating and intelligently combined programmes comprising works from early epochs, Haydn to Kurtág, encompassing the entire historical development of the string quartet. The quartet fosters contacts with composers of its generation either by performing existing works or commissioning and giving the first performance of new pieces. As regards quality of sound, homogeneous playing and intensive analysis of the works and composers for their genre, the Hagen Quartet is a model for many young string quartets. As teachers and mentors at the Mozarteum University, the Basle Academy and in international master-classes they pass on their rich experience. Since the summer of 2013 the Hagen Quartet has been playing on instruments made by Antonio Stradivari, the famous 'Paganini Quartet', made available to them by the Nippon Music Foundation.

For over 35 years the **ÖNEM . ÖSTERREICHISCHES ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK** (Austrian Ensemble for New Music) has been devoted to performing contemporary music and has established itself internationally as one of the leading ensembles of its kind. Since it was founded in Salzburg in 1975 by composer Klaus Ager and clarinetist Ferenc Törnai, the **önem** has given the first performances of over 300 works and participates regularly in major festivals. Conductor Herbert Grassl took over as artistic director in 1988 and successfully contributed to the ensemble's further development. Johannes Kalitzke has been principal guest conductor since 1997 and has had a considerable influence on the ensemble; together with violinist Frank Stadler

and cellist and artistic director Peter Sigl it has continued to enjoy great acclaim. Top-class musicians from 11 nations come together in the ensemble in Salzburg and perform 20th and 21st-century music. Depending on the programme requirements, the ensemble plays in constellations from 1 to 15 musicians, exceptionally even more. The **önem** is a regular guest at the Salzburg and Bregenz festivals, plays in Wien Modern, in the *Dialoge* festival organized by the Salzburg Mozarteum Foundation, and in the Aspekte festival. Since 2011 the **önem** has had its own concert series *önem ganz privat* in the Salzburg Künstlerhaus where audiences have the opportunity to encounter contemporary art in an intimate concert atmosphere. In 2012 this popular series was awarded Austria's highest art prize, the Bank Austria Kunstpreis. The series *fingerprints*, which features individual musicians from the ensemble, also offers the public in Salzburg a vignette on the international contemporary music scene.

In 2016 the **QUATUOR DIOTIMA**, founded by graduates from the Conservatoire National de Musique in Paris, celebrated its 20th anniversary. The name of the quartet is a reference to Luigi Nono's work *Fragmente – Stille, an Diotima* and indicates a preference for contemporary music. The musicians are privileged to work with several living composers, for instance Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough and Toshio Hosokawa, and they also regularly commission works from renowned composers from all over the world, such as Alberto Posadas, Gérard Pesson, Beat Furrer, Pascal Dusapin and Rebecca Saunders. However the quartet's repertoire is not limited to contemporary music and has focused in particular on Beethoven's late string quartets, early quartets by Schubert, Brahms and Bartók, as well as French music. The quartet has received the award *Diapason d'Or* for five of its recordings: works by Lachenmann and Nono (Young Talents Prize, 2004), Leoš Janáček (2008), Alberto Posadas (Kairos, 2009), George Onslow (naïve label, 2010), as well as a recording of the quartets by Steve Reich, Samuel Barber and George Crumb (2011). The Quatuor Diotima is regularly invited to perform at international festivals, most recently at the Hindsgavl festival in Denmark and at the *Zeiträume* festival in Basle; they also perform in the concert series in the Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, in the Concertgebouw in Bruges as well as in the Muziekgebouw Amsterdam.

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-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. Besides his energy he also passes on his doubts. The guiding philosophy of the academy is that human beings and horses can gain much by mutual understanding.

Founded in 1999, the **BACH CONSORT WIEN** directed by Rubén Dubrovsky has rapidly become one of Austria's leading Baroque ensembles. The ensemble performs frequently in the Musikverein in Vienna as well as in Europe's major concert halls; eminent guest soloists have a close association with the Bach Consort Wien. Agnes Stradner as co-founder and core members of the ensemble can be heard as soloists of the Bach Consort Wien in varying constellations, and create a remarkable sound, characterized by transparency and

personal expression. The number of singers are chosen according to the motto “as small as still makes sense”, and even in works for a larger ensemble the voice of each member is individually perceptible. An important aspect of the ensemble's work is the re-discovery of works by significant Baroque composers. In Fux Year 2010 the Bach Consort Wien performed Johann Josef Fux's oratorio *Christo nell orto* for the first time. Another milestone came in 2011, when the ensemble presented the first performance of Pergolesi's *La Madalena al sepolcro* in Ancona Cathedral.

Bernhard Paumgartner founded the Camerata Academica with students and teachers at the Mozarteum in 1952. The ensemble's style of playing has been influenced by remarkable musical personalities such as Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington and Sir András Schiff and it is now a chamber orchestra of world renown, known as the CAMERATA SALZBURG. Over the decades the core Classical repertoire has been extended to include Romantic and modern works. The ensemble is one of the concert and opera orchestras regularly engaged at the Salzburg Festival and the Mozart Week, and also has its own subscription series in the Mozarteum. The Camerata Salzburg also has a regular series in Vienna and in other major music venues. For almost two decades Sándor Végh took the ensemble to great artistic heights, encouraging the specific musicianship of individual orchestral players within and to the benefit of the whole. His successor, Sir Roger Norrington, now conductor laureate, was principal conductor from 1998 to 2006; he combined the characteristic ensemble style of the Camerata with his experience in historic performance practice. His successor was the Greek violinist and conductor Leonidas Kavakos and then from 2011 to 2016 Frenchman Louis Langrée was the ensemble's principal conductor. Over 60 records and CD recordings, many of which have received major prizes, document sixty years of the musical style of the Camerata Salzburg.

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 various projects in differing constellations. The Cappella Andrea Barca has

meanwhile secured a firm position on the international music scene. For instance, since 1999 at the Festival *Omaggio a Palladio* in the Teatro Olimpico in Vicenza, where in 2001 it played for three concert performances of *Così fan tutte*. András Schiff's aim is to present the Cappella Andrea Barca in such a way that it can prove itself in solo and chamber-music formations: “What I do as a conductor is an extension of chamber music. The Cappella is a chamber music ensemble consisting of excellent soloists but above all they are chamber musicians. In this orchestra there are very many musicians who play in string quartets, and playing in a string quartet is of supreme importance in making music of the highest quality.” Furthermore Schiff considers the human and personal component to be just as important: “There's no room for egoism. This ensemble is based on mutual friendship and understanding, being on the same wavelength with each other and cherishing the same aesthetic, musical and human ideals.”

The CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE 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 60 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 made a significant impact on the orchestra's sound. The Chamber Orchestra of Europe fosters especially close relationships with Bernard Haitink and Sir András Schiff. The Chamber Orchestra of Europe works together with many recording companies and has produced over 250 records. From 2007 to 2013 the orchestra had the title of European Cultural Ambassador. The orchestra is supported by the Gatsby Charitable Foundation and the Underwood Trust.

For many years now IL GIARDINO ARMONICO – the harmonic garden – 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 Magdalena Kožená. Il Giardino Armonico enjoys a special artistic relationship with Cecilia Bartoli with whom they have recorded several award-winning CDs and undertaken extensive tours. In 2015 the ensemble was awarded an ECHO Klassik in the category Symphonic Recording of the Year. Since the years when it was founded, the ensemble has broadened its repertoire and now increasingly performs works from the Viennese Classical period. 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 107 of Joseph Haydn's symphonies. The project should be completed by the time of the 300th anniversary of Joseph Haydn's birth in 2032. So far five CDs have been released.

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 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 well suitable for such a project which is being undertaken in cooperation with the Musikum Salzburg, the City Music School in Bad Reichenhall, the Berchtesgaden Regional Music School, the music schools in Burghausen, Burgkirchen, Grassau, Munich, Prien am Chiemsee, Rosenheim, Traunstein, Trostberg, the Upper Austrian Regional Music School, *prima la musica* Salzburg, the Salzburg Wind Music Association and the Leopold Mozart Institute of the Mozarteum University. The director and conductor of the Orchestra is now Peter Manning.

The SALZBURG MOZARTEUM ORCHESTRA is the symphony orchestra of the city and region of Salzburg and in its long history has evolved to become an internationally renowned cultural ambassador of the city of Mozart's birth. It specializes in particular in elaborating contemporary interpretations of Mozart's oeuvre. The orchestra has its roots in the Cathedral Music Association and Mozarteum that was founded in Salzburg in 1841 with the support of Mozart's widow Constanze and his two sons. In 2016 the orchestra celebrated the 175th anniversary of its founding. The orchestra took up its present name in 1908. 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 recent years the orchestra has undertaken very successful tours throughout Europe, to Asia and South America. Many internationally acclaimed conductors have expressed their appreciation for the Mozarteum Orchestra's openness, dynamism and versatility. On 27 January 2016, Mozart's 260th birthday, the orchestra was awarded the highest distinction to be bestowed by the Mozarteum Foundation, the Golden Mozart Medal. It was presented during a concert at the Mozart Week. Further highlights of the anniversary year 2016 included the publication of a book about the orchestra, and the release of a CD album with the complete recording of Anton Bruckner's symphonies conducted by Ivor Bolton, the orchestra's principal conductor from 2004 to 2016 and now conductor laureate. Riccardo Manesi from Rome has been appointed new principal conductor of the Salzburg Mozarteum Orchestra and takes up the post in September 2017.

The ensemble LES MUSICIENS DU LOUVRE 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. Operatic successes include *Les contes d'Hoffmann* by Offenbach, *The Flying Dutchman* by Wagner, Mozart's *Lucio Silla* (Mozart Week 2013, Salzburg Festival and the Musikfest Bremen where the orchestra has performed regularly since 1995) as well as Gluck's *Orfeo ed Eurydice* at the Mozart Week and in MC2 Grenoble. In the 2015/16 season the orchestra played for a new production of *Le nozze di Figaro* in Versailles and at the Theater an der Wien. During the 2016–2017 season the orchestra plays for *Don Giovanni* in Versailles. Gluck's *Armide* and Handel's *Alcina* will be performed at the Vienna State Opera and both operas will be revived in Bordeaux and Paris. The orchestra also goes on a European concert tour performing Tchaikovsky's *The Nutcracker*. The orchestra's list of recordings includes Haydn's London Symphonies for the naïve label, Schubert's symphonies as well as a recording of Richard Wagner's *Flying Dutchman* and Dietsch's *Le Vaisseau Fantôme*. Les Musiciens du Louvre have been regular guests of the Salzburg Mozart Week since 2007. They are sponsored by the Conseil Général de l'Isère, by the Région Auvergne-Rhône-Alpes and by the French Ministry of Culture and Communication (DRAC Rhône-Alpes).

The musicians of the **ORCHESTRA OF THE INSTITUTE OF ANCIENT MUSIC (INAM)** play, as the name suggests, on period instruments. Unlike many other orchestras the number of players can vary greatly; according to the concert programme the players – teachers, students or graduates of the institute of the same name at the Mozarteum University in Salzburg – come together to create a new formation. Under the guidance of renowned professors of the INAM, who also perform as artists on the world's great stages, the musicians rehearse well-known and less well-known orchestral works dating primarily from the Baroque era. The teachers include Florian Birsak, Vittorio Ghielmi, Reinhard Goebel, Marcello Gatti, Dorothee Oberlinger, Alfredo Bernardini, Midori Seiler, Hiro Kurosaki and Wolfgang Brunner, as well as guest conductors such as Trevor Pinnock, Enrico Onofri or Lorenzo Ghielmi. The orchestra also plays for the Mozarteum University's opera productions, for instance *Aci, Galatea e Polifemo* by Handel (2012), *La corona* by Gluck (2014) as well as *L'incoronazione di Poppea* by Monteverdi (2015). Playing in the orchestral pit gives the students from the institute an important impetus for their musical training. Besides performing in Salzburg the university musicians can be seen and heard for instance at the Innsbruck Festwochen der Alten Musik where the INAM had an important part to play in the

realization of Cesti's opera *Le nozze in sogno*; in 2015, in cooperation with the Royal College of Music in London, Bach's *St. John Passion* was performed in Salzburg, London and at the Thüringen Bach Festival. In Salzburg the Orchestra of the Institute of Ancient Music regularly devises concerts in close cooperation with the Salzburg Bach Society – for instance they participated in a grand Baroque festival in the Dom-Quartier in 2016.

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. Both in its formation as well as in its overall sound the choir 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, Switzerland and Turkey. **ALOIS GLASSNER** has been chorus master since 2003. In spring 2014 the Salzburg Bach Choir made its debut in the Golden Hall of the Vienna Musikverein. During the Mozart Week 2015 the Salzburg Bach Choir participated in a spectacular performance of Mozart's cantata *Davide penitente* in the Felsenreitschule together with Bartabas and his Académie équestre de Versailles and Les Musiciens du Louvre conducted by Marc Minkowski. This year the choir sings in performances of Mozart's *Requiem* in the same venue. The Salzburg Bach Choir has been an artistic partner of the Mozarteum Foundation for many years and sang Mendelssohn's oratorio *Elijah* at the Mozart Week 2016 as well as Mendelssohn's adaptation of *Acis and Galatea*. Since the beginning of the *Dialogue* Festival in 2005 the Salzburg Bach Choir has also performed contemporary music, most recently in 2016, Wolfgang Rihm's *Stille Feste* as a counterpart to Mozart's *Requiem*. The choir sings in the traditional performance of Mozart's Mass in C minor conducted by Ivor Bolton in St. Peter's Abbey; 2017 marks the 90th anniversary of the performance of this work at the Salzburg Festival.

The **SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA (SCO)** is one of the leading international orchestras of its size and is renowned for its innovative programming and style of music making. Founded in 1974 with Roderick Brydon

as first principal conductor, it has a commitment to serve the Scottish community and is also one of Scotland's foremost cultural ambassadors. The orchestra performs throughout Scotland, including annual tours of the Scottish Highlands and Islands, and appears regularly at renowned festivals as well as in the BBC Proms. The orchestra's busy touring schedule has recently included many European countries, as well as India and the USA. Robin Ticciati was appointed to the post of principal conductor in 2009 and he recently extended his commitment until 2018. The SCO has close relationships with many eminent guest conductors and soloists. The orchestra has made several recordings for various labels including Deutsche Grammophon and Hyperion; a partnership with Linn Recordings (Glasgow) has issued 12 albums which include recordings of several Mozart symphonies conducted by Sir Charles Mackerras and a Berlioz album conducted by Robin Ticciati.

Hardly any other orchestra is so closely connected with the history and tradition of European music as the **VIENNA PHILHARMONIC**. Otto Nicolai founded the orchestra in 1842 which, since its first concert, has fascinated great composers and conductors, and captivates audiences throughout the world. This is due to the homogeneous style of music-making, passed on from one generation to the next, and the symbiosis between playing for opera in the Vienna State Opera house and in the concert hall. The orchestra is self-managing and is responsible for its own administration. 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 Vienna Philharmonic this year celebrates the 175th anniversary of its founding. Since 1922 it has been the principal orchestra playing for the Salzburg Festival and has had a close association with the Mozart Week since it first took place in 1956. In the same year the orchestra was awarded the Golden Mozart Medal of the Mozarteum Foundation. The orchestra is known throughout the world because of the traditional New Year's Concert, broadcast and televised to audiences numbering millions in over 90 countries. The orchestra has received a number of awards, most recently the Birgit Nilsson Prize for extraordinary successes and outstanding contributions to opera and concerts, and also the Herbert von Karajan Music Prize. The Vienna Philharmonic is a Goodwill Ambassador of the International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA) which aims to make people aware of the humanitarian message of music in everyday life. As part of its social commitment the orchestra

financed the provision of a house for asylum seekers which was opened on 5 June 2016 in the market community of St. Aegyd in Lilienfeld, Lower Austria. Three families have a home here. The building is also intended as a place of encounter. Rolex is the exclusive sponsoring partner of the Vienna Philharmonic.

BACH CONSORT WIEN

Violine Agnes Stradner** Timea Ham Markus Hoffmann Silvia Iberer Joanna Kaniewska Fritz Kircher Sofija Krsteska Betina Pasteknik Wolfhart Schuster Peter Schoberwalter Milos Valent	Violoncello Peter Trefflinger Philipp Comploy Kontrabass Roberto Sensi Hermann Eisterer	Flöte Sieglinde Grössinger Gertraud Wimmer Oboe Emma Black Elisabeth Baumer Klarinette Reinhold Brunner Herbert Faltynek Fagott Makiko Kurabayashi Anne-Suse Enssle	Horn Balduin Wetter Daniel Dubrovsky Trompete Herbert Walser Spiros Laskaridis Pauke Ferenc Csinesi
Viola Lucas Schurig Firmian Lerner Gerswind Olthoff			

** Konzertmeisterin

CAMERATA SALZBURG

Disposition #13

Disposition # 21

1. Violine Gregory Ahss** Stephanie Baubin Kana Matsui Silvia Schweinberger Csilla Pogany Anna Maria Malm György Acs	Viola Iris Juda* Firmian Lerner Ágnes Répászky Wolfram Tröndle Danka Nikolic Violoncello Stefano Guarino* Jeremy Findlay Dana Micicoi Shane Woodborne Kontrabass Josef Radauer* Burgi Pichler Christian Junger	Flöte Jessica Dalsant Sonja Korak Oboe Sebastian Römisch Reinhold Malzer Fagott Frank Forst	Horn Herbert Penzinger Josef Sterlinger Trompete Kurt Körner Wolfgang Gaisböck Pauke Rizumu Sugishita Cembalo Max Volbers
--	---	---	--

ENM - ÖSTERREICHISCHES ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK

Violine Ekkehard Windrich	Violoncello Peter Sigl	Flöte Irmgard Messin Vera Klug	Harfe Katharina Teufel-Lieli Klavier Nora Skuta
-------------------------------------	----------------------------------	---	--

1. Violine Gregory Ahss** Werner Neugebauer Izso Bajusz Yukiko Tezuka Risa Schuchter Gabor Papp Yoshiko Hagiwara	Viola Iris Juda* Danka Nikolic Ágnes Répászky Wolfram Tröndle Claudia Hofert Violoncello Stefano Guarino* Jeremy Findlay Dana Micicoi Shane Woodborne Kontrabass Josef Radauer* Burgi Pichler Christian Junger	Flöte Jessica Dalsant Sonja Korak Oboe Sebastian Römisch Hanami Sakurai Klarinette Wolfgang Klinser Monika Wisthaler Fagott Frank Forst Christoph Hipper	Horn Johannes Hinterholzer Josef Sterlinger Herbert Penzinger Markus Hauser Trompete Kurt Körner Wolfgang Gaisböck Pauke Charlie Fischer
--	---	---	--

** Konzertmeister
* Stimmführer

CAPPELLA ANDREA BARCA

1. Violine
Erich Höbarth**
Kathrin Rabus
Yuuko Shiokawa
Armin Brunner
Georg Egger
Ottavia Egger-Kostner
Erika Tóth
Jiří Panocha

2. Violine
Kjell A. Jørgensen*
Andrea Bischof
Zoltán Tuska
Susanne Mathé
Albor Rosenfeld
Regina Florey
Pavel Zejfart
Eva Szabó

Viola
Hariolf Schlichtig*
Jean Sulem
Alexander Besa
Anita Mitterer
Annette Isserlis
Miroslav Sehnoutka
Louise Williams

Violoncello
Christoph Richter*
Xenia Jankovic
Rudolf Gleissner
Heidi Litschauer
Jaroslav Kulhan

Kontrabass
Christian Sutter*
Brita Bürgschwendtner

Flöte
Wolfgang Breinschmid
Gerhard Mair

Oboe
Louise Pellerin
Laura Urbina

Klarinette
Riccardo Crocilla
Toshiko Sakakibara

Fagott
Stefan Schweigert
Claudio Alberti

Horn
Marie-Luise Neunecker
Georg Sonnleitner

Trompeten
Neil Brough
Simon Gabriel

Pauke
Stefan Gawlick

** Konzertmeister
* Stimmführer

FRANUI MUSICBANDA

Klarinette, Bassklarinette
Johannes Eder

Tuba
Andreas Fuetsch

**Sopran- und Altsaxophon,
Klarinette**
Romed Hopfgartner

Kontrabass, Akkordeon
Markus Kraler

Harfe, Zither, Gesang
Angelika Rainer

Hackbrett, Gesang
Bettina Rainer

Trompete, Gesang
Markus Rainer

**Trompete, Gesang,
musikalische Leitung**
Andreas Schett

Ventilposaune, Gesang
Martin Senfter

Violine
Nikolai Tunkowitsch

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

Violine
Lorenza Borrani
Mats Zetterqvist
Margarete Adorf
Maria Bader-Kubizek
Sophie Besançon
Fiona Brett
Christian Eisenberger
Iris Juda
Matilda Kaul
Sylvia Konopka
Hans Liviabella
Stefano Mollo
Joseph Rappaport
Håkan Rudner
Henriette Scheytt
Gabriele Shek
Martin Walch
Laurent Weibel

Viola
Pascal Siffert
Göran Fröst
Claudia Hofert
Danka Nikolic
Benedikt Schneider
Dorle Sommer

Violoncello
Tomas Djupsjöbacka
Henrik Brendstrup
Luise Buchberger
Jérôme Fruchart
Benoît Grenet

Kontrabass
Enno Senft
Håkan Ehren
Dane Roberts

Flöte
Andrea Oliva
Josine Buter
Paco Varoch

Oboe
Olivier Stankiewicz
Rachel Frost

Klarinette
Romain Guyot
Marie Lloyd

Fagott
Matthew Wilkie
Christopher Gunia

Horn
José Castelló
Beth Randell

Trompete
Nicholas Thompson
Julian Poore

Posaune
Espen Aareskjold
Mike Lloyd

Pauke
John Chimes

1. Violine
Stefano Barneschi*
Fabrizio Haim Cipriani
Ayako Matsunaga
Liana Mosca

2. Violine
Marco Bianchi*
Francesco Colletti
Carlo Lazzaroni
Maria Cristina Vasi

Viola
Renato Burchese*
Alice Bisanti

Violoncello
Paolo Beschi*
Elena Russo

Kontrabass
Stefan Preyer

Flöte
Marco Brolli
Eva Oertle

Oboe
Andreas Helm
Molly Marsh

Klarinette
Tindaro Capuano
Danilo Zauli

Fagott
Alberto Guerra
Giulia Genini

Horn
Anneke Scott
Edward Deskur

* Stimmführer

IL GIARDINO ARMONICO

MOZART KINDERORCHESTER

Betreuer der Stimmgruppen:

Violine

Raphael Brunner
Hannelore Farnleitner
Hildegard Ruf

Viola

Herbert Lindsberger
Elmar Oberhammer

Violoncello

Julia Ammerer

Kontrabass, Fagott, Cembalo

Erich Hehenberger

Harfe

Doris Rehm

Trompete

Horst Hofer

Bläser

Sanja Brankovic

Violine

Nora Auffahrt
Elias June Brandt
Klara Brunnhofer
Mattea Delfs
Katja Fox
Seraphina Hinterdobler
Luna Knauß
Kathrin Kopplinger
Sophia Längauer
Nina Marcelja
Sophie Monticello
Sophia Nagl
Julia Ospa
Lilian Pavlak
Anna Pihusch
Rebecca Reiffinger
Johanna Schäfer
Julia Schuster
Hiroyuki Shima
Viktoria Stegemann
Nikolas Unger
Ylva Warter
Malena Weis
Cara Marie Laetitia Zaic

Viola

Anna Doll
Laura Hagler
Amanda Isenberg
Julia Kovac
Philipp Kruijen
Laeticia Lerner
Jan Liu
Lauro Maria Lorenz
Kaltrina Tafilaj

Violoncello

Hannah Bauer
Agnes Brunnhofer
Kilian Ecker
Anton Furmaniak
Kosmas Heinrich
Tobias Kemper
Veronika Löberbauer
Viola Valerie Pracher
Hannah Reiffinger
Johanna Sattler
Madita Leonie Warter
Flora Yasmin Elisabeth
Zaic
Lucy Zellhuber

Kontrabass

Raphael Bauer
Eva Brockhaus
Johannes Burkhart
Carolina Holosch
Serafina Thalhauser

Flöte

Fabian Egger
Chiara Sophie Gruber

Oboe

Nina Deisl
Elena Fleischmann

Klarinette

Melanie Maderegger
Thomas Mayrhuber

Fagott

Till Furmaniak
Magdalena Trauner

Horn

Lea Eisl
Florian Hinterholzer
Simon Ratkowsch

Trompete

Serafin Javorka
Michele Sereni

Schlagzeug/Pauke

Klemens Dressel
Christopher Rusche
Kento Walzl

Harfe

Katharina Kubatta

Cembalo

Philip Huber

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

Konzertmeister

Markus Tomasi
Frank Stadler
Marianne Riehle

1. Violine

Johannes Bilo
Paulius Sondeckis
Lauro Comploj
Andreas Steinbauer
Elizabeth Wilcox
Enikő Domonkos
Leonidas Binderis
Sophie-Belle Hébette
Michael Kaupp
Scott Stiles
Irene Castiblanco
Briceño
Matthias Müller-Zhang
Mona Haberkern

2. Violine

Carsten Neumann
Daniela Beer
Mona Pöppe
Johannes Krall
Martin Hebr
Rudolf Hollinetz
Elzbieta Pokora
Claudia Kugi-Krabatsch
Irina Rusu
Riro Motoyoshi
Gabriel Meier

Viola

Milan Radić
Nobuya Kato
Rupert Birsak
Roman Paluch
Toshie Sugibayashi
Herbert Lindsberger
Götz Schleifer
Eva Sollak-Rauscher
Barnaba Poprawski

Violoncello

Marcus Pouget
Florian Simma
Mikhail Nemtsov
Margit Tomasi
Ursula Eger
Susanne Müller
Johanna Furrer

Kontrabass

Brigitta Bürgschwendtner
Takanari Koyama
Dominik Neunteufel
Erich Hehenberger
Wolfgang Spitzer
Martin Hinterholzer

Harfe

Doris Rehm
Katharina Teufel-Lieli

Flöte

Ingrid Hasse
Bernhard Krabatsch
Moritz Plasse
Barbara Chemelli

Oboe

Isabella Unterer
Sasha Calin
Federica Longo
Reinhold Malzer

Klarinette

Ferdinand Steiner
Christoph Zimper
Margarete Knogler
Reinhard Gutschy

Fagott

Philipp Tutzer
Riccardo Terzo
Edward Bartlett
Ayako Kuroki

Horn

Zoltán Mácsai
Rob van de Laar
Samuele Bertocci
Gabriel Stiehler
Werner Binder
Markus Hauser

Trompete

Wolfgang Navratil-Gerl
Johannes Moritz
Gottfried Menth
Markus Pronebner

Posaune

Christian Winter
Bernhard Jauch
Christoph Astner
Gerhard Proschinger

Tuba

Josef Steinböck

Pauke / Schlagzeug

Andreas Aiglmüller
Michael Mitterlehner-
Romm
Andreas Steiner



Die Leica Camera AG und Audi sind die
offiziellen Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg



LES MUSICIENS DU LOUVRE

Disposition #01 / 09 / Zusatzaufführung / 27

Disposition #14

1. Violine Thibault Noally Bérénice Lavigne Alexandrine Caravassilis Geneviève Staley-Bois Heide Sibley Laurent Lagresle Koji Yoda Anne Schumann* Martin Hebr* Karel Ingelaere	2. Violine Pablo Gutierrez-Ruiz Mario Konaka Paula Waisman Sayaka Ohira Alexandra Delcroix Vulcan Maria Papuzinska-Uss Irina Rusu* Michael Kaupp* Viola David Glidden Herbert Lindsberger* Marco Massera Joël Oechslin Milan Radic* Nadine Davin	Violoncello Frédéric Baldassare Elisa Joglar Aude Vanackère Patrick Langot Kontrabass Christian Staude Clotilde Guyon Martin Hinterholzer* Klarinette und Bassett- horn Isaac Rodriguez François Miquel Fagott Marije Van der Ende Thomas Quinquenel	Trompete Emmanuel Mure Emmanuel Alemany Posaune Yvelise Girard Nicolas Grassart Jonathan Leroi Pauke David Dewaste Orgel Luca Oberti
---	---	--	--

1. Violine Thibault Noally Bérénice Lavigne Alexandrine Caravassilis Geneviève Staley-Bois Heide Sibley Laurent Lagresle Koji Yoda Karel Ingelaere	Viola David Glidden Herbert Lindsberger* Marco Massera Nadine Davin Violoncello Frédéric Baldassare Elisa Joglar Aude Vanackère Patrick Langot	Flöte Annie Laflamme Oboe Claire Sirjacobs Laura Duthuillé Klarinette Isaac Rodriguez François Miquel Fagott Marije Van der Ende Thomas Quinquenel	Horn Christian Binde Camille Lebrequier Trompete Emmanuel Mure Emmanuel Alemany Pauke David Dewaste
---	---	--	---

* Musiker des
Mozarteumorchesters
Salzburg

ORCHESTER DES INSTITUTS FÜR ALTE MUSIK AN DER
UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

Violine Alfia Bakieva Patrizia Bieber Motoko Hosaka Juan Manuel Araque Rueda Leopold Nicolaus Martin Osiak Rebecca Plane ye Young Judith Schreyer Waleska Sieszkowska Angelika Wirth	Viola Alexandre Baldo Hana Hobiger, Jonathan Ponet Violoncello Marco Testori Katarzyna Cichon Izabella Egri Violone Thibault Back Andrea Gehring	Traversflöte Kaja Lešniak Petra Asztalos Oboe Ludovic Achour Ana Ines Feola Fagott Makiko Kurabayashi	Naturhorn Daniele Forgiarini Fabio Bolzonella
--	---	---	--

SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA

1. Violine Stephanie Gonley Ruth Crouch Marciana Buta Emily Dellit Imbert Aisling O'Dea Lorna McLaren Fiona Alexander Amira Bedrush-McDonald 2. Violine Michael Gurevich Gordon Bragg Laura Comini Robert McFall Niamh Lyons Sarah Bevan-Baker	Viola Jane Atkins Felix Tanner Brian Schiele Steve King Violoncello Sarah McMahon Su-a Lee Donald Gillan Eric de Wit Kontrabass Nikita Naumov Adrian Bornet	Flöte Alison Mitchell Jimena Vicente Oboe Robin Williams Rosie Staniforth Klarinette Maximiliano Martín William Stafford Fagott Peter Whelan Alison Green	Horn Steve Stirling Harry Johnstone Patrick Broderick Jamie Shield Trompete Peter Franks Shaun Harrold Pauke / Schlagzeug Matthew Hardy
---	--	--	---

SALZBURGER BACHCHOR

CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

Disposition #01, #09, #Z, #27 (Requiem)

Disposition #33 (Nelsonmesse)

Sopran

Yasuyo Asano
Heidi Baumgartner
Himani Grundström
Anna Elisabeth Hempel
Elisabeth Hillinger
Celina Hubmann
Josefine Jindra
Elisabeth Muhr
Waltraud Nagl
Sarah Nicholson
Domenica Maria Radlmaier
Marie-Dominique Ryckmanns
Marcia Elisabeth Sacha
Mayumi Sawada
Waltraud Elisabeth Steger
Elise van Es

Alt

Sophie Allen
Naoko Baba
Neelam Brader
Michaela Editha Diermeier
Martha Erlebach
Elisabeth Hosp
Linda Lang
Andrea Petzel
Silke Redhammer
Anna Schuch
Karolina Sciuckaite
Andrea Seemayer
Magdalena Sowa
Anna Katharina Weber

Tenor

Stefan Bomeier
Daniel Dombo
Gerhard Erlebach
Rodrigo Hernandez Gomez
Dominik Hiptmair
Johannes Hubmer
Rudolf Kranawitter
Otto Rastbichler
Abraham Samino
Konstantin Schmidbauer
Bernhard Teufl
Daniel Vereno
Hsiang-Yu Yang

Bass

Hans Breinbauer
Gregor Faistauer
Johannes Feigl
Johannes Forster
Günther Friedrich
Florian Gross
Grantley McDonald
Jakob Mitterrutzner
Thomas Schmidt
Thomas Schneider
Wolfgang Schneider
Christoph Schöffmann
Tobias Widhalm

Sopran

Heidi Baumgartner
Eva Gfrerer
Elisabeth Hillinger
Josefine Jindra
Waltraud Nagl
Sarah Nicholson
Marie-Dominique Ryckmanns
Marcia Elisabeth Sacha
Mayumi Sawada
Waltraud Elisabeth Steger
Zsafia Szabo
Elise van Es

Alt

Naoko Baba
Sanja Brankovic
Michaela Editha Diermeier
Martha Erlebach
Ulrike Rapp
Andrea Schwarz
Karolina Sciuckaite
Andrea Seemayer
Barbara Tschugmell
Anna Katharina Weber

Tenor

Stefan Bomeier
Daniel Dombo
Dietmar Eder
Gerhard Erlebach
Rodrigo Hernandez Gomez
Christian Hollerweger
Andriy Kovalyov
Otto Rastbichler
Roman Stalla
Bernhard Teufl

Bass

Gregor Faistauer
Johannes Forster
Florian Gross
Stefan Kaltenböck
Paul Kolb
Florian Loizl
Jakob Mitterrutzner
Thomas Schmidt
Wolfgang Schneider
Alexander Voronov

WIENER PHILHARMONIKER

Die mit * gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

Konzertmeister

Rainer Honeck
Volkhard Steude
Albena Danailova

1. Violine

Hubert Kroisamer
Josef Hell
Jun Keller
Daniel Froschauer
Maxim Brilinsky
Erich Schagerl
Martin Kubik
Milan Šetena
Martin Zalodek
Kirill Kobantschenko
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Pavel Kuzmichev
Isabelle Ballot
Andreas Großbauer
Olesya Kurylyak
Thomas Köhlböck
Alina Pinchas
Alexander Sorokow*

2. Violine

Raimund Lissy
Tibor Kovács
Christoph Koncz
Gerald Schubert
Helmut Zehetner
Patricia Koll
George Fritthum
René Staar
Alexander Steinberger
Harald Krumpöck
Michal Kostka
Benedict Lea
Marian Lesko
Johannes Kostner
Martin Klimek
Jewgenij Andrusenko
Shkëlzen Doli

Dominik Hellsberg
Holger Groh
Adela Frasineanu*
Benjamin Morrison*

Viola

Heinrich Koll
Tobias Lea
Christian Frohn
Wolf-Dieter Rath
Robert Bauerstätter
Gerhard Marschner
Mario Karwan
Martin Lemberg
Elmar Landerer
Innokenti Grabko
Michael Strasser
Ursula Ruppe
Thilo Fechner
Thomas Hajek
Daniela Ivanova
Sebastian Führlinger
Tilman Kühn*

Violoncello

Tamás Varga
Robert Nagy
Péter Somodari
Raphael Flieder
Csaba Bornemisza
Gerhard Iberer
Wolfgang Härtel
Eckart Schwarz-Schulz
Stefan Gartmayer
Ursula Wex
Sebastian Bru
Edison Pashko
Bernhard Hedenborg
David Pennetzdorfer*

Kontrabass

Herbert Mayr
Christoph Wimmer
Ödön Rácz

Jerzy (Jurek) Dybal
Iztok Hrastnik
Alexander Matschinegg
Michael Bladerer
Bartosz Sikorski
Jan-Georg Leser
Jedrzej Górski
Filip Waldmann
Elias Mai

Harfe

Charlotte Balzereit
Anneleen Lenaerts

Flöte

Dieter Flury
Walter Auer
Karl Heinz Schütz
Günter Federsel
Wolfgang Breinschmid
Karin Bonelli

Oboe

Martin Gabriel
Clemens Horak
Harald Hörth
Alexander Öhlberger
Wolfgang Plank
Herbert Maderthaner

Klarinette

Ernst Ottensamer
Matthias Schorn
Daniel Ottensamer
Norbert Täubl
Andreas Wieser

Fagott

Štěpán Turnovský
Harald Müller
Michael Werba
Wolfgang Koblitz
Benedikt Dinkhauser
Sophie Dartigalongue*

Horn

Ronald Janezic
Manuel Huber
Josef Reif
Sebastian Mayr
Wolfgang Lintner
Jan Janković
Wolfgang Vladar
Thomas Jöbstl
Wolfgang Tomböck
Lars Michael Stransky

Trompete

Martin Mühlfellner
Stefan Haimel
Jürgen Pöschhacker
Hans Peter Schuh
Reinhold Ambros
Gotthard Eder

Posaune

Dietmar Küblböck
Wolfgang Strasser
Mark Gaal
Johann Ströcker

Tuba

Paul Halwax
Christoph Gigler

Schlagzeug

Anton Mittermayr
Erwin Falk
Thomas Lechner
Klaus Zauner
Oliver Madas
Benjamin Schmidinger



The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

RECHTLICHE ORGANISATION

KURATORIUM

VORSITZENDER Dr. Erich Marx

STELLVERTRETENDER VORSITZENDER Mag. Christoph Andexlinger

SCHRIFTFÜHRER Inez Reichl-de Hoogh

Dr. Thomas Bodmer · Mag. Stephan Gehmacher

Univ.-Prof. Dr. Reinhart von Gutzeit · Dr. Wilfried Haslauer (als Landeshauptmann)

Markus Hinterhäuser · Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Dr. Ingrid König-Hermann

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Dr. Mario Kostal (als Vizerektor der Universität Mozarteum)

Werner Lampert · Dr. Helmut Lang · Univ.-Prof. Mag. Hannfried Lucke

Mag. Manfred Leo Mautner-Markhof · Johannes Graf von Moÿ · Maximilian Graf von Moÿ

Daniell Porsche · Dr. Helga Rabl-Stadler · Eva Maria Rutmann

Dr. Heinz Schaden (als Bürgermeister von Salzburg) · Dipl.-Vwt. Wolfgang Schurich

Dr. Reinhard Scolik · Ing. Friedrich Urban · Dr. Maria Wiesmüller

PRÄSIDIUM

PRÄSIDENT Dr. Johannes Honsig-Erlenburg

VIZEPRÄSIDENTEN Johannes Graf von Moÿ · Ing. Friedrich Urban

WEITERE MITGLIEDER

Dr. Thomas Bodmer · Univ.-Prof. Reinhart von Gutzeit · Dr. Ingrid König-Hermann

BEIRAT

VORSITZENDER Prof. Dr. Bernd Gottschalk

Karl Auersperg-Breunner · Prof. DDr. Herbert Batliner · Dr. Thomas Bodmer

Laurent Burelle · Michael Hoffman · Dr. Marcel Landesmann · Gerhard Lenz

Dr. Dr. h.c. Dipl.-Ing. Peter Mitterbauer · Jan Mojto · Paul Moseley

Dr. David W. Packard · Costa Pilavachi · Dr. Walter H. Rambousek

Dkfm. Gerhard Randa · Mag. Karin Rehn-Kaufmann · Katsutoshi Saito

Dr. Thomas Sauber · Marie Elisabeth Schaeffler-Thumann

Assessor Reimar Schlie · Dr. Christian Strenger

Dipl.-Kfm. Dr. Reinhard Christian Zinkann

AKADEMIE FÜR MOZART-FORSCHUNG

VORSITZENDER Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid

SEKRETÄR P. Petrus Eder OSB

Prof. Dr. Rudolph Angermüller · Prof. Dr. Eva Badura-Skoda

Prof. Dr. Thomas Betzwieser · Prof. Dr. Dr. h.c. Otto Biba · DI Walther Brauneis

Prof. Dr. Bruce Alan Brown · Prof. Dr. Gerhard Croll · Prof. Dr. Sibylle Dahms

Prof. Dr. Sérgio Durante · Prof. Dr. Bin Ebisawa · Prof. Dr. Cliff Eisen

Prof. Dr. Ludwig Finscher · Prof. Dr. Giacomo Fornari · Prof. Dr. Gernot Gruber

Prof. Dr. Peter Gülke · Dr. Gertraud Haberkamp · Prof. Dr. Daniel Heartz

Prof. Dr. Ernst Hintermaier · Dr. Milada Jonášová · Prof. Dr. Simon P. Keefe

Prof. Dr. Ulrich Konrad · Prof. Dr. Josef-Horst Lederer · Dr. Ulrich Leisinger (qua Amt)

Prof. Dr. Silke Leopold · Prof. Dr. h.c. mult. Robert D. Levin · Dr. Helga Lühning

Prof. Dr. Laurenz Lütteken · Dr. Martina Rebmann · Prof. Dr. Wolfgang Rehm

Dr. John A. Rice · Prof. Dr. Jiří Sehnal · Dr. Wolf-Dieter Seiffert · Prof. Dr. Elaine Sisman

Prof. Dr. László Somfai · Prof. Dr. James Webster · Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Christoph Wolff

Prof. Dr. Neal Zaslaw

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
BETRIEBLICHE ORGANISATION

ALLGEMEINER BEREICH
KFM. GESCHÄFTSFÜHRER Dr. Tobias Debuch
SEKRETARIAT Mag. Philippine Schmölzer · Karin Weiss

STABSTELLEN DER GESCHÄFTSFÜHRUNG
IT Dipl. Ing. Josef Erlinger
INT. PROJEKTE/MEDIEN Franziska Förster MA

RECHNUNGSWESEN
Helga Peer MAS · Franziska Elmer BA · Margit Kocher · Eleonore Nestelbacher

PERSONAL / HR
Mag. Christina Lackner
LOHNVERRECHNUNG Claudia Schwaiger

CONTROLLING Mag. Lucia Linsinger

LIEGENSCHAFTEN, RECHTSANGELEGENHEITEN
Mag. Walter Harringer
SEKRETARIAT Sonja Schaffer
TECHNISCHES PERSONAL Wolfgang Aglassinger · Hans-Peter Feldbacher
Matthias Fortmann · Klaus Pöschl · Walter Schöndorfer
RAUMPFLEGE Dzehva Dizdarević · Petronela Ilie · Branka Nikolić
Mariell Pirkuqi · Saća Sisić

PUBLIKATIONEN
Angelika Worség BA (Leitung)
Georg Hopfinger · Danja Katzer (Karenz)

KARTENBÜRO
Dr. Gudrun Kavalir (Leitung)
Brigitte Dürnberger · Christian Geroldinger · DI Angelika Schulz · Mag. Yvette Staelin

SPONSORING, KOOPERATIONEN
Claudia Gruber-Meikl (Teamleitung) · Mag. Elke Tontsch

KOMMERZIELLE ANGELEGENHEITEN, „MOZARTHAUS“ HANDELSGESELLSCHAFT
Dr. Tobias Debuch (Geschäftsführer) · Helga Peer MAS (Prokuristin)
Jony Maier · Waltraud Brüggler · Suphaluck Diehsbacher (Karenz) · Zsanett Major
Nantawadee Mayr · Kantana Moser · Sylvia Schally · Petra Schmutzler
Gudrun Stieblaichinger · Henrika Storgårds · Helga Strumbichler

KÜNSTLERISCHER BEREICH

Mag. Maren Hofmeister
KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO Mag. Reinhard Haring (inkl. Saalvermietung)
Mag. Petra Hinterholzer-Leinhofer · Elisabeth Rauch MA · Mag. Thomas Carrión-Carrera (Hospitant)
MARKETING Mag. Yvonne Schwarte · Christina Weiß BA BA (Praktikum)
PRESSE UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT Christine Forstner
KINDER- UND JUGENDARBEIT Antje Blome-Müller (Leitung) · Mag. Petra Brüderl

MUSEUMSBEREICH

Dr. Gabriele Ramsauer
MOZART-MUSEEN
Mag. Maria Erker · Holger Maria Hummelbrunner
BESUCHERSERVICE Giulia Altengarten · Silvia Egger · Tina Angelina Haider BSc
Angelika Hödlmoser · Yang Hoon Kang BA · Johann Kreps · Mag. Cezary Jan Krzeminski
Emel Kurt · Jan Mayer · Marcel Morteveille · Mira Morteveille BSc
Mag. Franziska Neuwirth-Skora · Mag. Claudia Pfeffer · Dr. Katharina Pruckner
Elfriede Ruedl · Harald van Rijnsbergen · Lea Sali · Angelika Steurer
MOZART-ARCHIV, SONDERAUSSTELLUNGEN, SONDERPROJEKTE
Dr. Gabriele Ramsauer · Dr. Sabine Greger-Amanshauser

WISSENSCHAFTLICHER BEREICH

Dr. Ulrich Leisinger
BIBLIOTHECA MOZARTIANA
Dr. Armin Brinzing (Leitung) · Dr. Johanna Senigl · Mag. Thomas Karl Schmid
MOZART TON- UND FILMSAMMLUNG
Mag. Stephanie Krenner · Alexander Wimmer
DIGITALE MOZART-EDITION (DME)
Dr. Ulrich Leisinger (Projektleiter) · Dr. Norbert Dubowy (Cheflektor)
Agnes Amminger BA · Dr. Tobias Apelt · Dr. Iacopo Cividini · Mag. Ioana Geanta
Dr. Christoph Großpietsch · Mag. Felix Gründer · Mag. Franz Kelnreiter · Dr. Anja Morgenstern
Dr. Eva Neumayr · Miriam Pfadt MA · Till Reininghaus MA · Dr. Peter Rohrmoser

ADVISORY COMMITTEE DER DME

PACKARD HUMANITIES INSTITUTE Dr. David W. Packard · Univ.-Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Christoph Wolff
INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Dr. Thomas Bodmer
Johannes Graf von Moÿ · Dr. Tobias Debuch · Dr. Ulrich Leisinger
Dr. Norbert Dubowy · Mag. Franz Kelnreiter
SACHVERSTÄNDIGE MITGLIEDER Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Prof. Dr. Robert D. Levin
Prof. Dr. Joachim Veit

Berlin, akg-images 97, 110, 217, 233, 236
 Berlin, akg-images – De Agostini Picture Library 234, 256
 Berlin, akg-images – Erich Lessing 232
 Berlin, akg-images – Fototeca Gilardi 142
 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit
 Mendelssohn-Archiv 198, 297
 Düsseldorf, Goethemuseum 209
 Düsseldorf, Hargesheimer Kunstauktionen 117
 Esterházy Privatstiftung 282
 Beat Furrer 160
 London, British Library – Sammlung Stefan Zweig 92
 London, British Library – Berlin, akg-images 215
 London, National Gallery – Berlin, akg-images 269
 London, Sotheby's – Berlin, akg-images 58, 299
 München, Alte Pinakothek – Berlin, akg-images 19
 München, Bayerische Staatsbibliothek 120
 New York, Museum of Modern Art – Berlin, akg-images 128
 Paris, Marion Kalter – Berlin, akg-images 273
 Prag, Mucha Trust – Berlin, akg-images 137, 155
 Salzburg, Erzabtei St. Peter – Kunstsammlung 34
 Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana
 57, 66, 171, 176, 181, 225
 Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Archiv, Bildarchiv
 26, 30, 35, 39 (Matthias Baus), 74, 153, 163 (Wolfgang Lienbacher),
 164, 270 (Pascal Perich), 274 (Karsten Witt), 310
 Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozarts Geburtshaus 51
 Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Wohnhaus 186, 188
 Unsplash 83
 Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 99, 195
 Wien, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 109, 318
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek 285
 Wien, Universal Edition – Eric Marinitsch 271

Künstlerfotos: Künstler und Agenturen