



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART WOCHE 2018

26. JÄNNER – 4. FEBRUAR

ALMANACH

Mozartwoche

Konzerte

Wissenschaft

Museen



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART WOCHE 2018

26. JÄNNER – 4. 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 der Stiftung Mozarteum Salzburg

Johannes Honsig-Erlenburg, Präsident – Johannes Graf von Moÿ und Friedrich Urban, Vizepräsidenten
Thomas Bodmer, Reinhart von Gutzeit, Ingrid König-Hermann
Für das Kuratorium: Erich Marx, Vorsitzender – Christoph Andexlinger, Stv. Vorsitzender

Programm der Mozartwoche 2018 Maren Hofmeister

© 2018 Internationale Stiftung Mozarteum. **Impressum** Medien-Inhaber und Verleger: Internationale Stiftung Mozarteum.
Gesamtverantwortung: Tobias Debuch, Kaufmännischer Geschäftsführer der Stiftung Mozarteum Salzburg.
Maren Hofmeister, Intendantin Mozartwoche.
Mitarbeit Konzertplanung: Petra Hinterholzer-Leinhofer. Publikationen: Angelika Worség. Redaktion und Bildauswahl: Geneviève Geffray. Redaktion der englischen Texte und Biographien: Elizabeth Mortimer. Satz und graphische Umsetzung: Angelika Worség, Georg Hopfinger, Elisabeth Hellermann. Mitarbeit Lektorat: Johanna Senigl. Biographien: Magdalena Herbst. Künstlerfotos: Künstler und Agenturen. Bildbearbeitung: Repro Atelier Czerlinka. Corporate Basisdesign: Linie 3. Insetate: Yvonne Schwarte.
Druck: Roser. Redaktionsschluss: 4. Jänner 2018. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum.

06	Die Veranstaltungen der Mozartwoche 2018
12	Vorwort
14	<i>Preface</i>
16	Vom „tritt im arsch“ zum „besten ort von der Welt“ – Mozarts erste Wiener Jahre (Ulrich Konrad)
20	<i>From the kick in the rear end to the best place in the world – Mozart's first years in Vienna</i> (Ulrich Konrad)
22	Mozart und Bach (Ulrich Leisinger)
28	<i>Mozart and Bach</i> (Ulrich Leisinger)
30	Mozarts Instrumente – Historische Musikinstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2018 (Ulrich Leisinger)
34	<i>Mozart's instruments. The Salzburg Mozarteum Foundation's Collection of Historic Musical Instruments used to the Concerts at the Mozart Week 2018</i> (Ulrich Leisinger)
37	Die Aufführungen und Veranstaltungen der Mozartwoche 2018
292	Autoren der Beiträge und Referenten
298	Authors of the English Notes
300	Mitwirkende der Mozartwoche 2018
333	Artists Performing at the Mozart Week 2018
360	Die Stiftung Mozarteum Salzburg
364	Abbildungsnachweis

FÖRDERER UND STIFTER

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt
ihren **Stiftern** und **Förderern** für ihre Treue und Wertschätzung
We thank all our **founders** and **patrons** for their loyalty and esteem

STIFTER

Marietta Schiestl
Dr. Dieter und Dr. Susanne Wolfram
Dr. Wolfdietrich Toursel
Hansgeorg R. Zoske
Irene Valperga di Masino

FÖRDERER

Dr. Victor Baillou
Antje und Andreas Breuer
Dr. Stephan Brühl
Dr. Gerhard Buchholz
Michael Büchting
Ursula Corradini-Singer
Dr. Hubertus und Anna-Maria Erlen
Klaus Fenzl
Dr. Hans Feyock
Dr. Hans Joachim Fonk
Prof. Dr. Bernd Gottschalk
Rudolf von Haniel
Ulrike und Rüdiger Horstmann
Christoph Lang
Dr. Franz Leibenfrost
Anne-Marie Letellier
Conte Paolo Marzotto
Mag. Manfred Leo Mautner Markhoff

Dr. Achim Meurer
Matthias und Martina Moosleitner
Dr. Juliette Mulvihill
Dr. Martin Nüchtern
Dr. Walter H. Rambousek
Ursula Sybille Reiss
Dr. Thomas Sauber
Dr. Ronaldo Schmitz
Louis Schnider
Peter und Dorothee Schultheis
Dr. Georg Sinzinger
Dr. Inger Sørensen
Prof. Christian Strenger
Dipl.-Ing. Dipl.-Kfm. Bernd M. Stütz
Irmela Sulzer
Dr. med. Susanne Thies-Tenschert
Dr. Martin Weinkamer
Claude und Claudia Wenger-Schrafl
Rosemarie Werner
Dr. Brigitte Wiesenthal
Mag. Waltraud Wöhrer
Dr. Jürgen Zech

FIRMENFÖRDERER

DRUCKEREI ROSER GesmbH

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

PROF. CHRISTIAN STRENGER

Langjähriges Mitglied des Beirats der Stiftung Mozarteum Salzburg

COMPAGNIE PLASTIC OMNIUM

SCHAEFFLER

sowie
The American Friends of the Salzburg Mozarteum Foundation

Verein Meetingpoint Mozart, Zürich

und weiteren Unterstützern und Donatoren



Mobility Partner Mozartwoche 2018

Für weitere Informationen und Ihre Anmeldung stehen wir gerne zu Ihrer Verfügung:
We remain at your disposal for any further information and registration:
Claudia Gruber-Meikl, T +43-662-88940-943
friends@mozarteum.at

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt den
STADTGÄRTEN SALZBURG
für die florale Dekoration des Mozarteums

FR 26.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#01**
Eva Menasse, Bläser der Akademie für Alte Musik Berlin, Fritz Kircher, Werner Neugebauer, Herbert Lindsberger, Josetxu Obregón

15.00 Führung Autographentresor (dt.)

18.30 Einführungsvortrag zu **#02**
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Moritz Lobeck, Dramaturg, Berlin/Wien

19.30 Haus für Mozart **#02 Premiere**
MOZART
„DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“ KV 384
Akademie für Alte Musik Berlin, Salzburger Bachchor, René Jacobs, Andrea Moses, Jan Pappelbaum, Svenja Gassen, Reinhard Traub, Robert Pflanz, Moritz Lobeck, Thomas Wieck, Alois Gläßner
Mit Robin Johannsen, Nikola Hillebrand, Sebastian Kohlhepp, Julian Prégardien, David Steffens, Peter Lohmeyer

SA 27.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#03**
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff, Schaghajegh Nosrati

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#04**
Fritz Kircher, Werner Neugebauer, Herbert Lindsberger, Josetxu Obregón

15.00 Mozart-Wohnhaus FILM
Mozart Ton- und Filmsammlung
„Mozart in Wien“

18.30 Einführungsvortrag zu **#05**
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Walter Dobner, Musikpublizist, Wien

19.30 Großes Festspielhaus **#05**
Wiener Philharmoniker, Robin Ticciati, Renaud Capuçon

SO 28.01

09.00 Messe Franziskanerkirche
10.00 Messe Dom

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#06**
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff, Schaghajegh Nosrati

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#07**
Schumann Quartett

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal
FILM Mozart: KV 488, KV 219

18.30 Einführungsvortrag zu **#08**
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Iacopo Cividini, Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus **#08**
English Baroque Soloists, Sir John Eliot Gardiner, Isabelle Faust, Antoine Tamestit

MO 29.01

10.00 Führung Autographentresor (dt.)

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#09**
Daniel Barenboim

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#10**
Florian Birsak, Ulrich Leisinger

15.00 Mozart-Wohnhaus FILM
Mozart Ton- und Filmsammlung
Musik und Wort – Gesprächskonzert

18.30 Einführungsvortrag zu **#11**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Ulrich Leisinger, Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#11**
B'Rock Orchestra, Anna Lucia Richter

DI 30.01

10.00 Führung Autographentresor (engl.)

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#12**
Schumann Quartett, Kit Armstrong

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal
FILM „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384
Opernfilm (1956)

18.30 Einführungsvortrag zu **#13**
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Till Reininghaus, Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Haus für Mozart **#13**
MOZART
„DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“ KV 384
Besetzung siehe **#02**

MI 31.01

09.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#14**
Hannfried Lucke

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#15**
Bläser der Akademie für Alte Musik Berlin

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#16**
Sinfonieorchester der Universität Mozarteum, Benjamin Schmid, Lorenz Karls, Benjamin Marquise Gilmore

15.00 Führung Autographentresor (dt.)

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal
FILM Mozart: KV 385, KV 412, KV 425

18.30 Einführungsvortrag zu **#17**
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Christoph Großpietsch, Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus **#17**
Wiener Philharmoniker, Alain Altinoglu, Piotr Anderszewski

DO 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #18
Hagen Quartett, Jörg Widmann

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #19
Robert Levin

15.00 Führung Autographentresor (engl.)

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal
Künstlergespräch mit Jörg Widmann
Moderation: Ulrich Leisinger

15.00 Mozart-Wohnhaus FILM
Mozart Ton- und Filmsammlung
J. S. Bach: Messe h-Moll BWV 232

18.30 Einführungsvortrag zu #20
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Anja Morgenstern, Stiftung Mozarteum
Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #20
Mozarteumorchester Salzburg, Riccardo
Minasi, Antje Weithaas, Florian Birsak,
Solisten des Mozarteumorchesters Salzburg

FR 02.02

10.00 Führung Autographentresor (dt.)

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #21
Camerata Salzburg, Jörg Widmann, Olivia
Vermeulen

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #22
David Fray

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal
FILM „Musica viva: Jörg Widmann“

18.30 Einführungsvortrag zu #23
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Tobias Apelt, Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Haus für Mozart #23
MOZART
„DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“ KV 384
Besetzung siehe #02

SA 03.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #24
Marlis Petersen, Camillo Radicke, Florian
Mayer

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #25
Robert Levin

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal
FILM Mozart: „Zaide (Das Serail)“ KV 344

18.30 Einführungsvortrag zu #26
Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Eva Neumayer, Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus #26
Wiener Philharmoniker, Valery Gergiev,
Jörg Widmann

SO 04.02

09.00 Messe Franziskanerkirche
10.00 Messe Dom

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #27
Mozart Kinderorchester, Peter Manning,
Nathan Rinaldy, Peter Lohmeyer

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28
Mozarteumorchester Salzburg,
Kristiina Poska, Rolando Villazón,
Regula Mühlemann, Siobhan Stagg

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 / Haus für Mozart Hofstallgasse. Stiftung Mozarteum, Großer Saal Schwarzstraße 28.
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Schwarzstraße 26, 1. Stock. Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Film-
sammlung Makartplatz 8, Halbstock. Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal Makartplatz 8, 1. Stock. Mozart-
Wohnhaus, Autographentresor, Makartplatz 8, Treffpunkt an der Kassa.

FILMPROGRAMM DER MOZARTWOCHE 2018

Mozart Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg

Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8, Beginn jeweils 15.00 Uhr

Eintritt frei (max. 50 Pers.)

SAMSTAG, 27. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

„MOZART IN WIEN“ Dokumentation 2006. Regie: Marieke Schroeder
Mit Robert D. Levin, Peter Gülke, Thomas Quasthoff, Daniel Barenboim u. a.
Dauer: 60 Minuten

SONNTAG, 28. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: KLAVIERKONZERT A-DUR KV 488, VIOLINKONZERT A-DUR KV 219

Les Musiciens du Louvre, Dirigent: Marc Minkowski

Francesco Corti (Mozarts Walter-Flügel), Thibault Noally (Mozarts Costa-Violine)

(Mozartwoche 2015)

Dauer: 60 Minuten

MONTAG, 29. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

MUSIK UND WORT – GESPRÄCHSKONZERT Mit dem Artis-Quartett,

Peter Lang (Klavier), Walter Levin (Sprecher)

Johann Sebastian Bach: Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“

Mozart: Drei Fugen KV 405 aus J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ Teil II

(Bearbeitung für Streichquartett von Mozart)

(Mozartwoche 2001)

Dauer: 75 Minuten

DIENSTAG, 30. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART „DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“ KV 384

Opernfilm 1956, Regie: Kurt Wilhelm

RIAS-Symphonie-Orchester, RIAS Kammerchor, Dirigent: Ferenc Fricsay

Mit Marianne Koch, Maria Stader, Erwin Strahl, Ernst Haefliger, Ina Peters,

Rita Streich, Hans Clarin, Martin Vantin, Kurt Grosskurth, Josef Greindl

Dauer: 130 Minuten

MITTWOCH, 31. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: SYMPHONIE D-DUR KV 385 „HAFFNER“

HORNKONZERT D-DUR KV 412

SYMPHONIE C-DUR KV 425 „LINZER“

Europakonzert Prag 2006

Berliner Philharmoniker, Dirigent: Daniel Barenboim, Radek Baborák (Horn)

Dauer: 60 Minuten

DONNERSTAG, 01. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

JOHANN SEBASTIAN BACH: MESSE H-MOLL BWV 232

Narbonne, Abbaye de Fontfroide 2011

La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations, Dirigent: Jordi Savall

Mit Céline Scheen, Yetzabel Arias Fernández, Pascal Bertin, Makoto Sakurada,

Stephan MacLeod

Dauer: 155 Minuten

FREITAG, 02. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

„MUSICA VIVA: JÖRG WIDMANN“

SKELETT – SIGNALE – HALLSTUDIE

Interviews und Konzertausschnitte, München 2005

Neue Vocalsolisten Stuttgart, Irene Russo (Klavier), Stefan Blum (Schlagzeug)

Dauer: 45 Minuten

SAMSTAG, 03. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART „ZAIDE (DAS SERAIL)“ KV 344

Festival Aix-en-Provence 2008

Camerata Salzburg, Chœur Ibn Zaidoun, Dirigent: Louis Langrée, Regie: Peter Sellars

Mit Ekaterina Lekhina, Sean Panikkar, Alfred Walker, Russell Thomas, Morris Robinson

Dauer: 110 Minuten

VORWORT

Es freut mich sehr, Sie als Intendantin der Mozartwoche durch dieses besondere Festival begleiten zu dürfen. An keinem Ort ist der Geist Mozarts so lebendig wie in seiner Geburtsstadt Salzburg. Hier erinnern zahlreiche Straßen, Plätze und Häuser an ihn und hier hat sich seit Jahrzehnten mit der Mozartwoche das in seiner Form weltweit einzigartige Mozart-Festival rund um seinen Geburtstag etabliert.

Im Rahmen der Mozartwoche geht es mir darum, die unterschiedlichen Seiten von Mozarts Persönlichkeit aufzuzeigen, ebenso auf bisher weniger Beachtetes hinzuweisen. Und zwar nicht allein durch exemplarische Aufführungen seiner Werke, sondern auch durch seine Instrumente und seine Briefe, die eine ganz persönliche Form der Mitteilung sind. Alle diese Möglichkeiten stehen der Stiftung Mozarteum zur Verfügung – ein einmaliger Schatz.

1781 hat sich Mozart von seinem Vater gelöst, Salzburg verlassen und ist nach Wien gezogen. Dort hat er umgehend mit seinem pianistischen Können Furore gemacht, aber auch, 1782, mit einer neuen Oper: dem Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“. Mit diesem Werk eröffnen wir die Mozartwoche 2018.

1782 ist auch das Jahr, in dem Mozart Constanze Weber heiratet, im Salon Baron van Swietens die Partituren Johann Sebastian Bachs kennenlernt und sich mit dem Komponieren von Fugen beschäftigt. Dieser biographische Ausschnitt aus Mozarts Leben steht im Mittelpunkt der Mozartwoche 2018.

Im Haus für Mozart kommt eine Neuinszenierung der „Entführung aus dem Serail“ unter der musikalischen Leitung von René Jacobs zur Aufführung, Regie führt Andrea Moses. Es ist eine doppelte Premiere, denn René Jacobs hat bisher keine szenische Aufführung der „Entführung“ dirigiert und Andrea Moses gibt mit dieser Produktion ihr Salzburger Regie-Debüt. Mit der „Entführung aus dem Serail“ verbindet Mozart nicht nur auf eine neuartige Weise Elemente der Opera seria und der Opera buffa, sondern zeigt mit der Figur des Bassa Selim einen Herrscher, der ebenfalls neue Wege beschreitet. Denn am Ende gibt er dem Sohn seines Erzfeindes die Freiheit. Vergeltung statt Vergeltung. Eine Rede der Schriftstellerin Eva Menasse zum „Auftritt“ der Mozartwoche wird dieses Thema begleiten.

Es gehört zur Tradition der Mozartwoche, das Werk des Genius Loci aus immer wieder anderen Blickwinkeln zu präsentieren, neue, bisher unbekannte Verbindungen und Perspektiven aufzuzeigen, aber auch dem Neuen gebührend Platz einzuräumen. Etwa, wenn bei der Mozartwoche 2018 die drei Konzerte der Wiener Philharmoniker von drei Dirigenten geleitet werden, von denen zwei mit den Wiener Philharmonikern ihr Debüt geben und die neben Mozart Werke aufführen, die auf ihre persönliche Biographie hinweisen. So bringt der junge Franzose Alain Altinoglu, Musikdirektor der Brüsseler Oper, Georges Bizets Mozart-nahe einzige Symphonie mit, der Musikdirektor von Glyndebourne, Robin Ticciati, das Elgar-Violinkonzert und Valery Gergiev,

Intendant des St. Petersburger Mariinsky-Theaters, erinnert mit „Mozartiana“ von Tschai-kowsky an dessen 125. Todestag.

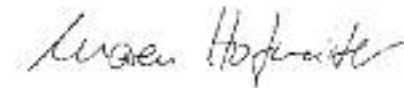
Wie unterschiedlich Mozart interpretiert werden kann, werden neben den großen Orchestern auch zahlreiche Pianisten zeigen – wie Sir András Schiff, Robert Levin, Piotr Anderszewski (in diesem Jahr erstmalig im Konzert mit den Wiener Philharmonikern), oder der Mozartwoche-Debütant David Fray. Erstmals bei der Mozartwoche vertreten sind auch die weltweit gefeierte Sopranistin Marlis Petersen und das junge Schumann Quartett.

Rolando Villazón hat im vergangenen Jahr seine Tätigkeit als Mozart-Botschafter aufgenommen und wird die Arbeit der Stiftung Mozarteum weltweit unterstützen. In seinem Konzert beschäftigt er sich mit der Beziehung zwischen Constanze und Wolfgang Amadé Mozart. Dabei

widmet er sich auch deren Briefwechsel und zeigt damit, was Mozart zu dieser Zeit persönlich beschäftigt und geprägt hat.

Im Rahmen des Formats „Porträt“ wird uns Jörg Widmann auf vielseitige Weise durch die Mozartwoche begleiten. Er wird sich als Komponist, Dirigent und Klarinettenvirtuose präsentieren. Wir stellen die österreichische Erst-aufführung seines Klarinettenquintetts dem Mozarts gegenüber und werden beim Hören erleben, wie sehr Mozart bis heute richtungsweisend ist. Dieser Dialog verspricht eine spannende Auseinandersetzung mit Mozarts Werk im Spiegel einer zeitgenössischen Komposition.

Ich wünsche Ihnen eine an Entdeckungen reiche Mozartwoche 2018, die uns Mozarts Vielfalt, Einzigartigkeit und seinen Einfluss bis in die Gegenwart noch deutlicher erkennen lassen soll. Seien Sie herzlich willkommen!



Maren Hofmeister

PREFACE

It gives me great pleasure, as the artistic director of the Mozart Week, to accompany you through this very special festival. Nowhere is the spirit of Mozart so alive as in his native town of Salzburg, where he is remembered in the names of streets, squares and houses. The Mozart Week, held around his birthday, has for decades been established as a unique form of Mozart festival.

My aim for the Mozart Week is to demonstrate the diverse aspects of Mozart's personality, focusing on points that have hitherto been accorded less attention – illustrating these not only through performances of his works, but also through his instruments and his letters, which are a very personal form of expression. The Salzburg Mozarteum Foundation has all these possibilities to hand – an unparalleled treasure-trove.

In 1781, Mozart cut loose from his father, left Salzburg and moved to Vienna, where he soon caused a sensation with his skill as a pianist, as well as, in 1782, with a new opera: the Sing-spiel *Die Entführung aus dem Serail*. This work will open the 2018 Mozart Week. 1782 was also the year in which Mozart married Constanze, encountered the manuscripts of Johann Sebastian Bach in Baron van Swieten's salon and set himself to composing fugues.

This period of Mozart's life is the focus of the 2018 Mozart Week programme. René Jacobs will conduct a new production of *Die Entführung aus dem Serail* in the Haus für Mozart,

with Andrea Moses as stage director. This is a double première, since Jacobs has not yet conducted a stage performance of the *Entführung*, and the production will be Andrea Moses's Salzburg début as director. In the *Entführung*, Mozart not only presented a novel combination of elements from both *opera seria* and *opera buffa*, but also, with the character of the Pasha Selim, a ruler who trod equally new territory – for in the end he sets free his arch-enemy's son. Forgiveness, not retribution. This theme will also be the subject of an address by writer Eva Menasse as part of the “prelude” to the Mozart Week.

It is a tradition of the Mozart Week to present the composer's work from a variety of viewpoints, highlighting previously unknown links and perspectives, while allowing due scope for innovation. For instance, in 2018 the three Vienna Philharmonic concerts will see three different conductors on the podium, two of them for the first time, juxtaposing Mozart with works from their own personal repertoire. French conductor Alain Altinoglu, music director of La Monnaie in Brussels, brings with him Georges Bizet's sole, Mozartian symphony; Robin Ticciati, music director of Glyndebourne, conducts Elgar's violin concerto; and Valery Gergiev, artistic director of the St. Petersburg Mariinsky Theatre, marks the 125th anniversary of Tchaikovsky's death with a performance of his *Mozartiana*.

The sheer diversity of Mozart interpretation will be displayed not only by the orchestral

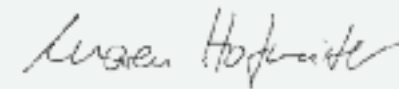
concerts, but also by numerous pianists including Sir András Schiff, Robert Levin, Piotr Anderszewski (now performing for the first time with the Vienna Philharmonic), and David Fray (making his Mozart Week début). Other Mozart Week “firsts” are the celebrated soprano Marlis Petersen and the young Schumann Quartet.

Last year, Rolando Villazón took up his function as Mozart Ambassador, lending world-wide support to the work of the Salzburg Mozarteum Foundation. His concert with young musicians will focus on the relationship between Constanze and Wolfgang Amadé, and particularly on their correspondence, which shows Mozart's personal and musical concerns during these formative years.

In our format *Portrait*, Jörg Widmann – composer, conductor and clarinet virtuoso – will guide audiences through the Mozart Week. The juxtaposition of the Austrian première of his Clarinet Quintet with that of Mozart will demonstrate just how far-reaching Mozart's influence remains. This dialogue promises a fascinating exploration of Mozart's work as reflected in a contemporary composition.

My best wishes to you for an exciting week of discoveries highlighting Mozart's versatility, uniqueness and continuing influence.

Sincerely,



Maren Hofmeister

GRAF ARCOS „TRITT IM ARSCH“ IST A LS SYMBOL FÜR FEUDALABSOLUTISTI

VOM „TRITT IM ARSCH“ ZUM „BESTEN ORT VON DER WELT“

Mozarts erste Wiener Jahre

Von Ulrich Konrad

Kaum eine Episode aus dem Leben Mozarts ist so häufig beschrieben worden wie die Szene, die zum endgültigen Bruch des Komponisten mit seinem Salzburger Dienstgeber führte. Im März 1781 war Mozart, noch erfüllt vom Hochgefühl des Münchner „Idomeneo“-Triumphs, missmutig der Order des Fürsterzbischofs Colloredo gefolgt, sich sofort nach Wien zu begeben. Dort sollte er bei Veranstaltungen für den Wiener Adel als Pianist zur Verfügung stehen. In Colloredos Augen erfüllte die Anwesenheit seines Hoforganisten – als solcher fungierte Mozart bekanntlich in Salzburg – vor allem Repräsentationszwecke: Der Regent wollte in der kaiserlichen Residenzstadt mit den musikalischen Größen seiner Hofmusik glänzen. Anders als zunächst erwartet, fand Mozart bald an dem von ihm verlangten Aufenthalt in Wien großen Gefallen. Allerlei eher kleine Misshelligkeiten verdichteten sodann aber eine polare Wahrnehmung Mozarts seiner Lage. Da lockte auf der einen Seite die schöne, sich ihm verführerisch anbietende Musikstadt Wien – es sei für sein „*Metier der beste ort von der Welt*“ –, dort drohte auf der anderen das in seinen Augen hässliche, enge Salzburg, gegenwärtig in der Person Colloredos, des „*erzlimmels*“. Am 9. Mai 1781 kam es

zum Eklat, nachdem sich der Musiker zum wiederholten Male dienstlichen Aufgaben des Fürsterzbischofs mit fadenscheinigen Gründen hatte entwinden wollen. Ein Wort gab das andere, und schließlich verwies Colloredo seinen Angestellten des Raumes. Die Bemerkung, er wolle mit Mozart nichts mehr zu tun haben, verstand dieser als fristlose Kündigung und aviserte seinerseits deren schriftliche Bestätigung für den nächsten Tag.

Möglicherweise dürfte beim Fürsterzbischof keine ernsthafte Absicht bestanden haben, sich seines eminent fähigen Musikers auf diese Weise zu entledigen, unterschied er in seinem Urteil doch allem Anschein nach genau zwischen dessen außergewöhnlichen musikalischen Leistungen und dessen unbotmäßigem Benehmen. Jedenfalls gelang es Mozart trotz mehrmaligen Versuchen nicht, sein Entlassungsgesuch zu übergeben, ja, beim letzten Anlauf am 8. Juni verpasste ihm der zuständige Obrist-Küchenmeister Graf Arco den berühmt-berüchtigten „*tritt im arsch*“. Diese Entwürdigung ist seither immer wieder als Symbol für feudalabsolutistische Willkür und als Wendemarke nicht nur für ein individuelles Künstlerleben, sondern auch für die Zukunft des *ancien régime* stilisiert worden. Bei nüchterner Betrachtung wird aber niemand in dem Vorfall über das Scheitern einer menschlich anständigen Regelung des Dienstkonflikts hinaus ein Menetekel politischen Ausmaßes erkennen können. Vor allem intendierte Mozart mit der Abkehr vom Salzburger Hof keineswegs die Emanzipation vom höfischen Dienst schlechthin und die Begründung einer Existenz als



Wien, Kaiserliche Hofbibliothek, heute Nationalbibliothek. Hier verkehrte Mozart bei Baron van Swieten, der Präfekt der Hofbibliothek war. Radierung von Karl Schütz, 1780.
Berlin, akg-images

freier Künstler, im Gegenteil: Vom Moment des Bruchs an bis zu seinem Lebensende strebte er nach einer auskömmlichen Stellung bei Hofe oder bei der Kirche.

Mozarts erste Sorge musste es nun sein, die finanzielle Grundlage für seinen Lebensunterhalt zu schaffen. Die Suche nach hochadeligen Klavierschülerinnen setzte ein. Ein Subskriptionsaufruf auf sechs Violinsonaten

versprach Erfolg; ein solcher stellte sich im November 1781 mit der Publikation des „Opus 2“, der sogenannten „Auernhammer-Sonaten“, auch ein. Im Kontext dieser Veröffentlichung, die sich an ein breiteres Liebhaberpublikum richtete, steht sodann eine Reihe von Variationswerken für Klavier sowie für Klavier und Violine. Diesen Kompositionen liegen französische Romances, Vaudevilles

SCHE WILLKÜR DES „ANCIEN RÉGIME“ STILISIERT WORDEN...

oder Opernlieder amourösen Inhalts zugrunde, wie sie damals, gerade in der Damenwelt, in Mode standen („Ah, vous dirai-je, Maman“ ist darunter das bis heute bekannteste Beispiel). Mit ihnen bot Mozart eine Art progressiven Kurs im Klavierspiel an, stellte jedenfalls für den Unterricht attraktives Material zur Verfügung, das er seinen Schülerinnen dedizieren konnte und wofür er gewiss gesonderte Vergütungen erhielt – erst Mitte der 1780er-Jahre ließ er die Werke drucken.

Als Pianist nutzte Mozart jede sich bietende Möglichkeit vornehmlich privater oder halböffentlicher Auftritte, da er auf diesem Weg am schnellsten zahlungskräftige sogenannte Dilettanten zu gewinnen hoffte, die bei seinen künftigen Akademien das Publikum stellen sollten. Außerdem gehörte er seit dem Frühjahr 1782 zu einem kleinen Kreis von Musikern um den gesellschaftlich sehr einflussreichen Baron Gottfried van Swieten. Der Zirkel traf sich immer sonntags in der Hofbibliothek zum praktischen Studium älterer musikalischer Literatur. In der Hauptsache erklang kontrapunktische Instrumentalmusik von Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach, von Carl Heinrich Graun sowie Georg Friedrich Händel (von ihm vornehmlich Oratorisches). Mozart zeigte hier seine seit langem erwiesene Könnerschaft etwa auf dem Gebiet der Fuge, empfing selbst zugleich vielfältige kompositionstechnische Anregungen aus dem gespielten Repertoire. Alle diese, zum Teil von der Öffentlichkeit lebhaft wahrgenommenen Ereignisse bedeuteten aber keine Erfolgsgarantie für die Zukunft.



„General-Spektakel-Direktor“ Franz Graf Orsini-Rosenberg.
Stich von Jakob Adam nach Christian Vinazer, 1783.
Berlin, akg-images

Große Hoffnungen setzte Mozart seit längerem auf die Pläne des Kaisers, am „Deutschen Nationaltheater“ in Wien volkssprachige Singspiele herauszubringen. Bereits im Frühjahr 1781 erteilte der General-Spektakel-Direktor Graf Orsini-Rosenberg dem Schauspieler und erfolgreichen Bühnenautor Johann Gottlieb Stephanie d. J. den Auftrag für ein deutsches Libretto, das Mozart in Musik setzen sollte. Nach einigen Monaten hielt der Komponist den Text der „Entführung aus dem Serail“ in Händen. Stephanie und mit ihm Mozart beabsichtigten offensichtlich, die Begeisterung der Wiener für Türkenstoffe und

für ‚Türkische Musik‘ (das heißt Einsatz von Triangel, Becken und großer Trommel sowie Piccoloflöte) mit einem weiteren Stück zu bedienen. Die Chancen, mit diesem Plan zu reüssieren, standen auch im Blick auf eine prominent besetzte Sängerliste mit den Wiener Bühnengrößen jener Tage gut, allen voran mit der Sopranistin Caterina Cavalieri, dem Tenor Johann Valentin Adamberger und dem Bass Johann Ignaz Ludwig Fischer.

Die mit frischem Elan begonnene Arbeit zog sich bis in den Mai des Jahres 1782 hin. Erst Anfang Juni konnte mit den Proben begonnen werden. Mozarts Erscheinen in der Wiener Theaterszene wurde genau beobachtet, durchaus mit Argwohn. Bald sah er sich starken Intrigen ausgesetzt, angezettelt von heute unbekannten Kräften. Gegenstand des öffentlichen Gesprächs war der Komponist selbst durch die Affaire seiner Salzburger Demission geworden. Darüber hinaus scheint er durch sein Auftreten und mancherlei unbedachte Äußerungen die Missgunst von Musikkollegen hervorgerufen zu haben. Bis in seine Heimatstadt wurde kolportiert, er habe sich durch „*gros=sprechen, kritisieren, die Professoren von der Musick, und auch andere Leute zu Feinde*“ gemacht. Sowohl die Premiere der „Entführung aus dem Serail“ am 16. Juli als auch die zweite Aufführung am 19. Juli wurden denn auch erheblich gestört, was aber die insgesamt begeisterte Aufnahme des Singspiels in Wien wie anderswo nicht beeinträchtigte. Das Stück entwickelte sich zum größten Bühnenerfolg in Mozarts Leben und wurde rasch an vielen in- und ausländischen

Theatern gegeben. Mit der „Entführung“ setzte die bis in die Gegenwart anhaltende Präsenz von Mozarts Opern ein.

Über Mozarts vielfältigen Bemühungen um ein berufliches Fortkommen in der Wiener Musikwelt sollten die Ereignisse im persönlichen Leben des Komponisten nicht vergessen werden. Am 4. August 1782 heiratete er Constanze Weber. Die Lösung vom Salzburger Hof und die Distanzierung vom Vater erfuhren eine emotionale Kompensation durch die Bindung an die um sechs Jahre jüngere, lebenslustige Frau. Leopold hat am Ende nur höchst widerwillig sein Einverständnis zur Eheschließung gegeben. Abgesehen von den subjektiven Barrieren gegen den mit der Hochzeit äußerlich manifest werdenden Verlust des Sohnes missfiel ihm die vermeintliche soziale Mesalliance mit der unversorgten Tochter einer in einfachen Verhältnissen lebenden Musikerwitwe.

Die ersten Jahre in Wien bedeuteten für Mozart die entscheidende Phase der Verselbstständigung. Zu welchem Selbstbewusstsein er in dieser Zeit reifte, mag der Entschluss vom Februar 1784 offenlegen, ein „Verzeichnüss aller meiner Werke“ zu beginnen – der Kompositionen, die ab diesem Zeitpunkt entstehen sollten (also nicht rückblickend). Es enthält bis zum November 1791 insgesamt 148 Eintragungen; für weitere 70 war es bereits vorbereitet. Auf diese Weise stellt das „Verzeichnüss“ das tief beeindruckende Rechnungsbuch eines unfassbar schöpferischen Lebens dar und führt zugleich vor Augen, welche Möglichkeiten Mozarts früher Tod verhindert hat.

THE FIRST YEARS IN VIENNA MEANT T

FROM THE KICK IN THE REAR END TO THE BEST PLACE IN THE WORLD

Mozart's first years in Vienna

By Ulrich Konrad

Hardly an episode from Mozart's life has been so frequently described as the scene that led to the composer's final break with his Salzburg employer. In March 1781, still 'on a high' following the triumph of his opera *Idomeneo* in Munich, Mozart had rather begrudgingly followed the order of Prince-Archbishop Colloredo to travel immediately to Vienna. He was to play the piano at performances for the Viennese nobility; the prince-archbishop wanted to show off his best musicians from his court orchestra in the imperial capital. Contrary to what he had expected, Mozart soon began to enjoy his stay in Vienna and he considered the city to be "the best place in the world for his metier". The rupture came on 9 May 1781 after Mozart had repeatedly tried to skive off duties for the prince-archbishop and only offered hair-raising excuses. There was a hefty exchange of words and Colloredo ultimately dismissed his employee from the room, saying he wanted nothing more to do with Mozart. He, for his part, announced that he would bring written confirmation of his dismissal the following day.

It's quite likely that the prince-archbishop had no real serious intention of sacking his eminently skilful musician in this way, because he apparently could differentiate perfectly

well between Mozart's extraordinary musical achievements and his inappropriate behaviour. At any rate Mozart never managed to hand in his resignation request, despite several attempts to do so. Indeed at the last try on 8 June 1781, the head cook, Count Arco, gave him the infamous 'kick in the rear end'. In leaving the Salzburg court Mozart did not intend to emancipate himself from court service per se and set up an existence as a freelance artist, on the contrary – from the moment of separation from the Salzburg court until the end of his life he endeavoured to find a rewarding position at court or in the church.

His prime concern was to earn a living and so he tried to find piano students from the high nobility. A call for subscriptions for six violin sonatas promised success; the publication of his Opus 2, the so-called 'Auernhammer' Sonatas, was indeed successful. A series of variations for piano, and also for piano and violin is also to be seen in the context of this publication, which was directed at a broader public of amateurs. French romances, vaudevilles or operatic arias with amorous content form the basis of these compositions. They were particularly popular and fashionable among musical young ladies. Mozart thereby offered a kind of progressive course in piano playing, provided attractive material for teaching, which he could dedicate to his students and for which he received extra remuneration. The works were not published until the mid-1780s.

From spring 1782 Mozart belonged to a small circle of music connoisseurs at whose centre was the very influential Baron Gottfried

HE DECISIVE PHASE OF INDEPENDENCE

van Swieten. They always met on Sundays in the court library for the practical study of early music. Instrumental music by Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann Bach, by Carl Heinrich Graun as well as by George Frideric Handel (primarily oratorios) was played. Here Mozart displayed his skill in writing fugues and at the same time received a great variety of compositional inspiration from the repertoire performed.

Mozart set high hopes on the emperor's plans to produce German singspiele at the German National Theatre. In the spring of 1781, Count Orsini-Rosenberg, 'General Spectacle Director' commissioned the actor and successful dramatist Johann Gottlieb Stephanie the younger to write a German libretto that Mozart was to set to music. After a few months Mozart received the text for the *Abduction from the Seraglio*. Stephanie and Mozart obviously intended to again arouse the enthusiasm of the Viennese for Turkish subjects and Turkish music – that meant the use of the triangle, cymbals and bass drum as well as the piccolo. Work on the joint project lasted until May 1782, rehearsals began early in June. Mozart's appearance on the Viennese theatre scene was precisely observed, even with a little suspicion. He soon found himself confronted with intense slanderous intrigues, sparked off by forces unknown to us nowadays. His presence and one or two throwaway comments aroused the disapproval of musician colleagues, and rumours spread, even as far as Salzburg, that some of his critical remarks and high spirited manner had made

him a few enemies. The premiere of *Die Entführung* on 16 July as well as the second performance on 19th July were considerably disrupted, which nevertheless did not overshadow the otherwise enthusiastic acclaim for the Singspiel in Vienna and elsewhere.

Mozart's varied efforts to further his career in the music world in Vienna were accompanied by parallel major experiences in his personal life. On 4 August 1782 he married Constanze Weber. The release from the Salzburg court and the increasing emotional distance from his father was compensated by the growing bond with his vivacious young wife, who was six years younger. Leopold had vehemently opposed the engagement but finally, very much against his will, he agreed to the marriage.

For the man as well as the artist Mozart, the first years in Vienna meant the decisive phase of independence. His decision in February 1784 to start a *Thematic Catalogue of all My Works* (*Verzeichniß aller meiner Werke*) – the compositions created from this time – reveal the extent to which his self-esteem had matured in this period. By November 1791 it contained a total of 148 entries and was prepared for a further 70. The *Thematic Catalogue* presents the deeply impressive 'account book' of an unfathomably rich and creative life, and at the same time shows how Mozart's early death prevented further possibilities about which we can only speculate.

English summary of the original German essay:
Elizabeth Mortimer

HAT MOZART DAS „ITALIENISCHE KONZERT“ UND DIE „FRANZÖSISCHE OUVRE“

MOZART UND BACH

Von Ulrich Leisinger

Unter den gut 25.000 Literaturangaben, die die Bibliotheca Mozartiana als *Mozart-Bibliographie* bis zum heutigen Datum erfasst hat, weisen 220 die Namen Bach und Mozart gemeinsam im Titel auf. Selbst wenn man diese beeindruckende Liste um Einträge wie „Carl Maria von Weber – im Schatten von Bach, Mozart und Beethoven“ und um Aufsätze über Mozarts Verhältnis zu den Bach-Söhnen bereinigt, bleibt eine beachtliche Fülle an Beiträgen aus fast 150 Jahren Musikgeschichtsschreibung stehen. Dabei sind in dieser Zahl die vielen, mehr oder weniger ausführlichen und erhellenden Auseinandersetzungen mit dem Thema in Mozart- oder Bach-Biographien oder Büchern zur allgemeinen Musikgeschichte gar nicht eingerechnet. Eine entsprechende Auswertung für Georg Friedrich Händel bringt nur einen Bruchteil an Titeln – etwa 50 – zutage, die sich überwiegend mit den gut dokumentierten Bearbeitungen der großen Oratorien „Acis und Galatea“ KV 566, „Der Messias“ KV 572, „Das Alexander-Fest“ KV 591 und die „Cäcilien-Ode“ KV 592 für Aufführungen unter Mozarts Leitung in den letzten Wiener Jahren beschäftigen. Mozart hat zudem eigenhändig Werke von Händel abgeschrieben (zum Beispiel die Fuge d-Moll aus der Suite HWV 428), für Streichquartett arrangiert (Fuge F-Dur aus der Suite HWV 427) oder exzerpiert (etwa einige Takte aus Präludium und Chaconne G-Dur

HWV 442 auf dem Skizzenblatt 1782b oder aus „Joshua“ auf dem Skizzenblatt 1788a). Zudem haben schon die Zeitgenossen auf bemerkenswerte kompositorische Momente in Mozarts Schaffen hingewiesen, die ohne Händel nicht zu verstehen seien. Hierzu gehören in erster Linie die Spuren des „Funeral Anthem for Queen Caroline“ HWV 264 im Eingangssatz des Requiems KV 626, aber auch die Imitationen von Händels Stil in der c-Moll-Messe KV 427 (lange Zeit besser bekannt in ihrer Bearbeitung als „Davide penitente“ KV 469), etwa im „Qui tollis“, oder auch in der Arie „*Ah fuggi il traditor*“ aus „Don Giovanni“ KV 527. Diese konkreten Vorbilder lassen es verständlich erscheinen, warum es schon 1798 in der einflussreichen „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ heißen konnte: „*Unter den ältern Komponisten schätzte er ganz besonders verschiedene ältere Italiener, die man leider jetzt vergessen hat, am allerhöchsten aber Händeln. Die vorzüglichsten Werke dieses in einigen Fächern noch nie übertroffenen Meisters, hatte er so inne, als wenn er lebenslang Direktor der Londner Akademie zur Aufrechterhaltung der alten Musik gewesen wäre.*“

Der Fülle an musikwissenschaftlicher Literatur zum Thema „Bach und Mozart“ stehen letztlich erstaunlich wenig belastbare historische Fakten gegenüber: eine Handvoll Briefstellen, einzelne musikalische Quellen aus dem Umfeld Mozarts (darunter immerhin einige Bearbeitungen Bachscher Fugen von Mozarts eigener Hand) und schließlich einige wenige Anekdoten, die zwar das Bild von Mozarts Verhältnis zu Bach geprägt haben, deren Wahr-

heitsgehalt aber meist nur schwer zu prüfen ist. Am bekanntesten ist hier die Geschichte, wie Mozart sich auf seiner Reise nach Berlin im Jahre 1789 in Leipzig aufhielt und dort eine Aufführung der achttimmigen Motette „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ BWV 225 gehört und begeistert ausgerufen habe: „*Das ist doch einmal Etwas, woraus sich was lernen lässt!*“ Mozart habe sich vom Thomaskantor Johann Friedrich Doles die Stimmen zeigen lassen (eine Partitur der fest zum Aufführungsrepertoire des Thomanerchores gehörenden Motetten gab es nicht), gründlich studiert und eine Abschrift des Werkes erbeten. Hier endet die Anekdote, und die Quellenüberlieferung setzt ein: In Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien werden Abschriften zweier Bach zugeschriebener Motetten – „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ BWV 225 und „*Jauchzet dem Herrn alle Welt*“ BWV Anh. III 160 – aufbewahrt, die im späten 18. Jahrhundert in Leipzig entstanden sind und von denen die erstgenannte den Vermerk „NB müßte ein ganzes orchestre dazu gesetzt werden“ von der Hand Wolfgang Amadé Mozarts aufweist und damit die Anekdote in ihrem Kern bestätigt. Ob Mozart diesen Vorsatz ausgeführt und ob das Werk tatsächlich unter seiner Leitung jemals in Wien erklungen ist, bleibt jedoch unklar.

Schon bei der Frage, wann Mozart erstmals mit Werken Johann Sebastian Bachs in Berührung gekommen ist, lassen uns die Quellen im Stich. In Salzburg spielte Bach im Musikleben jedenfalls keine Rolle: Eine einzige Quelle, das Orgelbüchlein des Mattseer Stifts-

organisten Johann Anton Graf aus dem Jahre 1738, das die Schlussfuge aus Bachs Toccata e-Moll BWV 914 enthält, kann heute als Beleg für eine Salzburger Bach-Tradition vor 1780 dienen. Die Wahrscheinlichkeit, dass Mozart den Band, der im Kontext des Bach-Stücks mit Werken von Girolamo Frescobaldi, Johann Caspar Kerll und Johann Philipp Krieger auch Stücke aus dem 17. Jahrhundert enthält, jemals in seinem Leben gesehen oder gar studiert hätte, ist als sehr gering einzustufen. Immerhin, einige der theoretischen Schriften, die Leopold Mozart bei der Abfassung seiner 1756 gedruckten „Violinschule“ herangezogen hatte und wohl zum Teil auch selbst besaß, enthalten Auszüge aus Bachschen Kompositionen. Auf diese Weise hat der junge Mozart vielleicht sogar den Nekrolog auf Johann Sebastian Bach kennengelernt, den sein Sohn Carl Philipp Emanuel und der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola 1754 für Lorenz Christoph Mizlers „Musikalische Bibliothek“, das „Mitgliederjournal“ der „Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften“, gefertigt hatten. Dieser Vereinigung von gelehrten Musikern gehörten nicht nur Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel an; auch Leopold Mozart war 1755 zur Aufnahme vorgesehen, doch verlieren sich um diese Zeit die Spuren der Aktivitäten der noch mindestens bis 1761 bestehenden Societät im Dunkeln.

Auch Leopold Mozarts Brief aus London vom 28. Mai 1764 an den Salzburger Freund und Vermieter Lorenz Hagenauer erweist sich als nicht sonderlich tragfähig. Dort heißt es

zwar im Zusammenhang mit einer Einladung an den Hof, bei der Wolfgang für den englischen König und die Königin spielte: „Der König hat ihm nicht nur Stücke vom Wagenseil, sondern vom Bach, Abel, und Händel vorgelegt, alles hat er prima vista weggespielt“, doch dürfen wir uns von der Erwähnung Händels nicht irreführen lassen: Die Stellung des Namens Bach zwischen Georg Christoph Wagenseil und Carl Friedrich Abel und der Verzicht auf einen Vornamen lassen vermuten, dass Leopold hier nicht den Leipziger Meister des Kontrapunkts, sondern den ‚Londoner Bach‘, seinen im galanten Stil komponierenden Sohn Johann Christian Bach meinte, der in mehreren vorangegangenen Schreiben als Musiker und Freund der Familie ausführlich geschildert worden war.

Auch die Berichte von den Reisen nach Italien zwischen 1769 und 1773, nach Mannheim und Paris 1777/79 und München 1780/81 geben keine Spuren preis, wann und wie Mozart mit Werken Johann Sebastian Bachs bekannt geworden ist und welche Wirkung sie auf ihn und sein kompositorisches Schaffen ausgeübt haben. Nur ein einziges Mal, am Anfang der Wiener Zeit, sprudeln die Quellen, um sehr rasch wieder zu versiegen. Obwohl Mozart die Kaiserstadt 1762 als Sechsjähriger zum ersten Male gesehen und bei seinen ausgedehnten Aufenthalten in den Jahren 1768 und 1773 mit all ihren Facetten (bis hin zu Intrigen) als Musikzentrum von europäischem Rang kennengelernt hatte, war er von den Möglichkeiten, die sich ihm im Jahre 1781 boten und die im Essay von Ulrich Konrad in diesem Almanach



Johann Sebastian Bach. Motette „Singet dem Herrn“
BWV 225, Partitur-Abschrift mit eigenhändiger
Anmerkung von Wolfgang Amadé Mozart „NB müßte
ein ganzes orchestre dazu gesetzt werden“.
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

näher beleuchtet werden, schier überwältigt. Zu den ganz neuen Erfahrungen gehörte die Begegnung mit Gottfried van Swieten, dem Präfekten der Hofbibliothek, der selbst komponierte (auch wenn Haydn ihn für „ebenso steif wie seine Sinfonien“ hielt) und der sich – wie man heute sagen möchte – als das Zentrum der ‚Alten-Musik-Bewegung‘ in Wien verstand. Während seiner Jahre als Kaiserlicher

RTÜRE“ JEMALS GESPIELT? UND WAS

Gesandter in Berlin zwischen 1770 und 1777 hatte van Swieten mehrere Bach-Schüler, darunter Wilhelm Friedemann Bach, Johann Friedrich Agricola und vor allem Johann Philipp Kirnberger persönlich kennengelernt und aus der preußischen Hauptstadt eine Reihe von Kopien Bachscher Werke nach Wien mitgebracht. Über Jahrzehnte veranstaltete er wöchentliche Matineen in seiner Wohnung (noch Beethoven weiß hierüber zu berichten), über die Wolfgang Amadé Mozart seinem Vater am 10. April 1782 mitteilte: „ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach.“

Welchen Eindruck diese Matineen auf ihn machten, lässt sich am Nachsatz unschwer erkennen: „ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen. – so wohl sebastian als Emanuel und friedeman Bach. – Dann auch von den händlischen.“ Und schon 10 Tage später übersandte er seiner Schwester Maria Anna Präludium und Fuge C-Dur KV 394 mit den Worten: „die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. – Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach hause gegeben. – als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; – sie will nichts als fugen hören, besonders aber (in diesem fach) nichts als Händl und Bach; – weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? – und als ich ihr Nein sagte. – so zankte sie mich recht sehr daß ich

eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsezte, und so ward sie.“

Wer Mozarts Briefe näher kennt, weiß, dass bei der Bewertung von Aussagen, die mit so viel Euphorie vorgetragen werden, Vorsicht angebracht ist. Ziel dieses Schreibens war es weniger, Händel und Bach als vielmehr seine Braut Constanze Weber zu preisen, der Vater und Schwester – ohne sie persönlich zu kennen – skeptisch-ablehnend gegenüberstanden. Die gleiche Strategie, die der Vater sicherlich durchschaute, hat Wolfgang auch mit der bewussten Gleichsetzung seiner Braut mit der tugendhaften Protagonistin seiner Oper „Die Entführung aus dem Serail“ in seinen Briefen nach Salzburg verfolgt. Dass Mozarts Pläne, eine ganze Sammlung Bachscher Fugen, in der bezeichnenderweise Werke der älteren Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel gleichberechtigt neben denen des Vaters standen, anzulegen, nicht im Sande verliefen, sondern wenigstens teilweise realisiert wurden, geht immerhin noch aus der Bitte vom 6. Dezember 1783 an den Vater, ihm „Seb: Bachs fugen“, die er offenbar bei seinem Besuch in Salzburg im Gepäck gehabt hatte, nach Wien nachzusenden. In diesen Kontext gehört vielleicht auch die Einrichtung von Fugen aus dem 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ für Streichquartett KV 405. Mozart hat die fünf ersten dreistimmigen Fugen dieser Sammlung zum Teil in bequemer zu spielende Tonarten, aber ohne sonstige kompositorische Eingriffe für Violine, Viola

FÜR EINEN NACHHALL HABEN DIESE

und Violoncello übertragen. Dass die Einrichtung für die Matineen bei van Swieten bestimmt waren, liegt auf der Hand, doch fehlen weitere Belege: Weder gibt es zeitgenössische Berichte über Aufführungen noch Wiener Abschriften der Kompositionen. Bis zum heutigen Zeitpunkt lässt sich auch nicht mit Gewissheit sagen, ob ähnliche Bearbeitungen von vierstimmigen Fugen von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach, denen zum Teil neukomponierte Einleitungen vorangestellt sind und die Alfred Einstein 1937 als KV 404a für Mozart reklamiert hat, auch tatsächlich von diesem bearbeitet worden sind. Wir wissen heute vielmehr, dass es eine lange zurückreichende Wiener Tradition in der Bearbeitung von Klavierfugen für Streicher gegeben hat, wofür sich auch Joseph II. begeistern konnte, und dass Mozart zwar die berühmteste, aber keineswegs einzige Figur in der Wiener Bach-Rezeption des 18. Jahrhunderts war. Und den sechs Fugen KV 404a ließe sich noch mindestens eine weitere Fugenbearbeitung, ein Arrangement der Fuge C-Dur BWV 870, aus den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde zur Seite stellen, die den Namen ihres Bearbeiters gleichfalls nicht preisgibt.

Mit diesen Quellen haben wir den Bereich des gesicherten Wissens bereits verlassen, da ein Bezug zu Mozart nicht eindeutig nachgewiesen werden kann. Alles Weitere ist Spekulation: Genügt die Tatsache, dass Vögele Itzig (eine Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs), die nach ihrer Eheschließung als Fanny von Arnstein nach Wien gekommen war

und in deren Haus Am Graben Mozart ab August 1782 für elf Monate Quartier bezogen hatte, Johann Sebastian Bachs Orgeltrios BWV 525–530 in einem Arrangement für zwei Claviere besaß, um zu behaupten, dass Mozarts Fuge c-Moll für zwei Klaviere KV 426 eine unmittelbare Folge seines Bach-Erlebnisses ist? Dürfen wir aus dem Wissen, dass Gottfried van Swieten eine Kopie der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach aus Berlin mitgebracht und Mozart erlaubt hatte, „*alle Werke des händls und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach hause*“ mitzunehmen, folgern, dass die monumentale, aber unvollendete c-Moll-Messe KV 427, deren Komposition im Wesentlichen in das Jahr 1782 fällt, ein Zeugnis der Bach-Rezeption ist? Und genügt der Hinweis von Maximilian Stadler, der Mozart noch persönlich kennengelernt hat, dass Bachs Bearbeitung des Chorals „*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*“ in Johann Philipp Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (Berlin 1771/79) zu finden ist, um daraus zu schließen, dass der Gesang der geharnischten Männer in der „Zauberflöte“ ohne das Vorbild Bach gänzlich undenkbar ist? Und selbst wo es Quellen aus erster Hand gegeben hat, sind unserem Wissen enge Grenzen gesetzt: Was hat es mit jener heute verschollenen Abschrift des Zweiten Teils der „Clavier-Übung“ von Johann Sebastian Bach auf sich, die sich nachweislich im Nachlass Wolfgang Amadé Mozarts befand? Hat Mozart das „Italienische Konzert“ BWV 971 und die „Französische Ouvertüre“ BWV 831 jemals gespielt? Und was für einen

WERKE HINTERLASSEN?

Nachhall haben diese Werke in seinem Schaffen hinterlassen?

Dass Mozart am Anfang seiner Wiener Jahre den Werken Johann Sebastian Bachs begegnet ist und sich intensiv mit ihnen auseinandergesetzt hat, ist unstrittig. Die Einordnung dieses Bach-Erlebnisses in das Gesamtbild von Mozart als Mensch und Künstler gelingt aber nicht ohne ein großes Maß an Phantasie und Spekulation. Dies ist nicht grundlegend zu beanstanden, solange die Grenzen zwischen Wunschdenken und Wirklichkeit zu erkennen bleiben, verrät aber mindestens ebenso viel über unser eigenes Bild der Musikgeschichte wie über das tatsächliche Verhältnis von Mozart zu Bach. Definitive Antworten wird es hier nicht für alle Fragestellungen geben – und so müssen wir uns auch künftig keine Sorgen um Zuwachs an anregender Literatur zum Thema „Bach und Mozart“ für die Bibliotheca Mozartiana machen.

DURING HIS EARLY YEARS IN VIENNA MOZART MADE AN INTENSIVE ANALYSIS

MOZART AND BACH

By Ulrich Leisinger

Of the well over 25,000 literature references which the *Bibliotheca Mozartiana* – the Mozart Library of the Salzburg Mozarteum Foundation – has compiled until the present, 220 contain the names Bach and Mozart in the title. Even if essays about Mozart's relationship to Bach's sons are omitted, a remarkable wealth of articles from almost 150 years of music history remain. A similar evaluation for George Frideric Handel shows only a fraction of titles, about 50, which are primarily concerned with the well-documented arrangements of the great oratorios that Mozart conducted during his last years in Vienna.

Compared with the abundance of musicological literature on the subject of Bach and Mozart, specific historical facts are few and far between: a few passages in letters, one or two musical sources from Mozart's acquaintances (including some adaptations of Bach fugues in Mozart's own hand) and ultimately a few anecdotes, which, although they influence the image of Mozart's relationship to Bach, their authenticity is difficult to prove. The most well-known is the story about when Mozart, on his way to Berlin in 1789, stopped off in Leipzig, where he heard a performance of the eight-part motet '*Singet dem Herrn ein neues Lied*', BWV 225, and enthusiastically proclaimed, "One can learn something from that!" The Thomaskantor Johann Friedrich Doles showed Mozart the parts of the motet,

which he studied carefully and requested a copy of the work. The Archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna contain copies of two motets ascribed to Bach – '*Singet dem Herrn ein neues Lied*' and '*Jauchzet dem Herrn alle Welt*', BWV Anh. III 160, made in the late 18th century in Leipzig and of which the first contains the comment, "N.B.: Should be written for an entire orchestra", in Mozart's handwriting, thus verifying the anecdote.

We have no real evidence about when Mozart first came into contact with works by Johann Sebastian Bach. Some of the theoretical essays to which Leopold Mozart referred when he wrote his *Violin Tutor* in 1756 contain excerpts from Bach's compositions. Perhaps the young Mozart became acquainted with the necrology for Johann Sebastian Bach, which his son Carl Philipp Emanuel and the Bach scholar Johann Friedrich Agricola compiled in 1754 for the Members Journal of the 'Correspondent Society of Musical Sciences'. Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel both belonged to this association of learned musicians, and Leopold Mozart was due to be accepted in 1755. However, from around that time there are no further traces of the society which existed until 1761.

Reports about the journeys to Italy between 1769 and 1773, to Mannheim and Paris in 1777/79 and Munich in 1780/81 reveal nothing about how and when Mozart became aware of the works of Johann Sebastian Bach and the impact they had on him and his compositions. When Mozart settled in Vienna in 1781, he was overwhelmed by the possibil-

ities which the capital city of Vienna opened up for him. One of the new experiences was the encounter with Gottfried van Swieten, curator of the Court Library, who also composed, and who saw himself as the centre of the Early Music movement in Vienna. During his years as imperial ambassador in Berlin from 1770 to 1777, he had made the acquaintance of several Bach students, including Wilhelm Friedemann Bach, Johann Friedrich Agricola and Johann Philipp Kirnberger, and had brought copies of a number of works by Bach from Berlin to Vienna. For decades he organized morning concerts every week in his apartment, about which Wolfgang Amadé Mozart wrote to his father in a letter dated 10 April 1782 that he went to Baron van Swieten's home every Sunday at noon where nothing but music by Handel and Bach was played. These morning concerts must have made a great impression on him, as he wrote at the end of the letter that he was making a collection of fugues by Johann Sebastian as well as by Friedemann Bach. Only ten days later he sent his Prelude and Fugue in C major, K. 394 to his sister Maria Anna (Nannerl), explaining in the accompanying letter that he had written the fugue for Constanze because she wanted to hear nothing but fugues and had pleaded with him incessantly until he wrote one for her.

Caution is necessary in evaluating the statements made in this letter. Mozart was not so much praising Handel and Bach but rather his fiancée Constanze Weber, about whom father and sister were rather sceptical, even to the point of rejection. Wolfgang had pursued

a similar strategy in equating the character of his fiancée with the virtuous protagonist of his opera *Die Entführung aus dem Serail*, (*The Abduction from the Seraglio*) in his letters to Salzburg. Mozart's plans to compile an entire collection of Bach fugues, including works by the older sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, were at least partially realized, as we know from a letter written on 6 December 1783 in which Mozart asked his father Leopold to send him Johann Sebastian Bach's fugues to Vienna.

Even though we know that Gottfried van Swieten had brought a copy of the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach from Berlin and had allowed Mozart to take all of Handel's and Bach's works home with him, can we rightly deduce that the monumental yet incomplete Mass in C minor, K. 427, testifies to the reception of Bach? And would the song of the Two Armoured Men from *The Magic Flute* be totally unthinkable without Bach's music serving as a model for Mozart? It is undisputed that during his early years in Vienna Mozart made an intensive analysis of Johann Sebastian Bach's works. A good measure of imagination and speculation is, nevertheless, necessary if this experience of Bach is to fit in with the overall picture of Mozart as a human being and artist.

English summary of the original German essay:
Elizabeth Mortimer

INSTRUMENTE, DIE MOZART SELBST BESSESSEN HAT, HELFEN UNS, SEINE MUSIK

MOZARTS INSTRUMENTE

Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2018

Von Ulrich Leisinger

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

Mozarts Hammerklavier

Das 223 cm lange und nur 100 cm breite Instrument ist unsigniert, kann aber mit großer Sicherheit dem „Orgelbauer und Instrument-

macher“ Anton Gabriel Walter (1752–1826) in Wien zugeschrieben werden. Der Flügel gehört zu den ältesten erhaltenen Instrumenten Walters und dürfte um 1782 entstanden sein. Das Instrument zeichnet sich durch einen obertonreichen, silbrigen Klang und – im Vergleich mit dem modernen Konzertflügel – durch überraschend deutliche Basstöne aus. Das Instrument stammt nachweislich aus dem Besitz von Wolfgang Amadé Mozart. Dieser hat das Instrument schon vor 1785 als Konzertinstrument erworben und regelmäßig bei seinen Akademien in verschiedenen Wiener Konzertsälen eingesetzt. Die meisten der etwa zehn Sonaten, fast zwanzig Klavierkonzerte, zwei Quartette und sechs Trios mit obligatem Klavier sowie ungefähr zehn, zum Teil fragmentarischen Violinsonaten und die zahlreichen Variationenzyklen und Einzelstücke aus Mozarts Wiener Zeit dürften an diesem Instrument entworfen oder zum ersten Mal gespielt worden sein. Der Umfang von Mozarts Walter-Flügel beträgt, wie bei Hammerklavieren dieser Zeit üblich, fünf Oktaven (61 Tasten, chromatisch von F_1 – f^3). Der Korpus des Instruments, das nur etwa 85 Kilogramm wiegt, besteht aus Nussbaum; die Untertasten sind – abweichend vom modernen Instrument – schwarz und bestehen aus Ebenholz, die – weißen – Obertasten sind mit Bein belegt. Die Dämpfung wird nicht mit einem Pedal, sondern mit zwei Kniehebeln angehoben. Ehe Constanze Mozart 1810 von Wien nach Kopenhagen übersiedelte, ließ sie das Instrument in der Werkstatt von Walter überholen, ehe es zu ihrem ältesten Sohn Carl



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

Thomas nach Mailand geschickt wurde. Anlässlich des 100. Geburtstages seines Vaters machte Carl Thomas Mozart das Instrument im Jahre 1856 dem damaligen Dommusikverein und Mozarteum, dem unmittelbaren Vorläufer der Stiftung Mozarteum Salzburg, zum Geschenk.

Mozarts Salzburger Konzertvioline

Das Instrument, das heute als Mozarts Konzertvioline gilt, weist einen Zettel mit der Aufschrift „*Jacobus Stainer in Absam / prope Oenipontum 1659*“ auf. Das Instrument ist aber nur nach Stainers Vorbild gebaut und stammt in Wirklichkeit aus dem frühen 18. Jahrhundert. Es wurde allem Anschein nach von einem Mitglied der Geigenbauerfamilie Klotz in Mittenwald angefertigt. Die Oberseite der Violine besteht aus Fichtenholz, der Boden aus geflammtem Ahorn; das Griffbrett aus Fichtenholz ist mit Grenadill belegt. Da das Instrument schon früh wie eine Reliquie behandelt wurde, blieb ihm das Schicksal der meisten alten Meistergeigen erspart; diese wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts umgebaut, um einen größeren Klang zu erzielen und auch das neuere Violinrepertoire seit Beethoven und Paganini spielen zu können. Das Klotz-Instrument befindet sich somit in allen wesentlichen Teilen in seinem ursprünglichen Zustand. Mozart dürfte die Geige in den 1770er-Jahren als sein Konzertinstrument verwendet haben. Für dieses offen und hell klingende Instrument hat er seine Violinkonzerte, aber auch die Sätze mit Solovioline in den Serenaden der Salzburger Zeit komponiert. Die Überlieferung über Mozarts Schwester, die die Geige um 1820 als Übeinstrument für den Violinunterricht an eine befreundete Familie verkaufte, lässt vermuten, dass die Geige im Jahre 1780, als Mozart nach München und von dort über Passau nach Wien reiste, in der Stadt Salzburg verblieben ist. Zum Mozart-

SIK ZU VERSTEHEN, DIE ER AUF IHREN KLANG ABGESTIMMT HAT...

Jahr 1956 konnte das Instrument durch die Stiftung Mozarteum Salzburg von einer Apothekerfamilie in Schwanenstadt käuflich erworben werden.

Mozarts Costa-Violine

Im Herbst 2013 hat die Stiftung Mozarteum Salzburg von Frau Nicola Leibinger-Kammüller (Stuttgart) überraschend eine Violine von Pietro Antonio Dalla Costa aus dem Jahre 1764, die Mozart offenbar in seiner Wiener Zeit gespielt hat, als Geschenk erhalten. Die Frage, warum Mozart außer seiner Salzburger Konzertvioline überhaupt noch eine weitere Geige besessen haben soll, lässt sich damit erklären, dass das Instrument, das ihm als Konzertmeister in Salzburg gedient hatte, dort zurückblieb, als er 1781 von München nach Wien reiste, ohne seine Vaterstadt noch einmal zu berühren. Schon bald nach seiner Ankunft in Wien muss er sich nach einem Ersatzinstrument umgesehen haben, denn er komponierte dort für sich und seine Braut Constanze Weber mehrere Sonaten für Klavier und Violine, bei denen sie den Klavierpart übernehmen sollte. Von Pietro Antonio Dalla Costa, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, sind vor allem Violinen erhalten, die laut den zugehörigen Zetteln aus den Jahren 1733 bis 1768 stammen und ausnahmslos in Treviso, 47 Kilometer nördlich von Venedig, gefertigt wurden. Dalla Costa hat sich vornehmlich an den Instrumenten der Geigenbaurdynastie Amati orientiert. Typisch sind kräftige gelbbraune, gelbrote und rote Lacke. Auffällig sind auch

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

Mozarts Viola

Die Stiftung Mozarteum besitzt ein weiteres Instrument, das wahrscheinlich aus dem Besitz der Familie Mozart stammt: Das Instrument, das heute als Mozarts Viola angesehen wird, weist einen kaum noch lesbaren Zettel auf.

Die Aufschrift ist wohl als *„Paulo Megini“* oder *„Paulo Megri“* zu entziffern; Ort und Jahr könnten *„Brescia 1615“* lauten. Die Viola stammt nachweislich aber aus etwas späterer Zeit und ist das Werk eines unbekannten norditalienischen Meisters aus dem frühen 18. Jahrhundert. Leider wurde die Viola, die ursprünglich überdurchschnittlich groß dimensioniert war, im 19. Jahrhundert verkleinert. Der noch immer sonore Ton der Viola lässt die Klangpracht des Instruments, wie Mozart es in Wien in der Kammermusik mit Musikkollegen und Freunden gespielt hat, errahnen. Nach Mozarts Tod gelangte das Instrument an einen Wiener Rechtsanwalt und Amateurmusiker, seither lässt sich die Provenienz des Instruments genau verfolgen, ehe es 1966 von der Stiftung Mozarteum Salzburg aus amerikanischem Privatbesitz angekauft wurde.

Siehe Konzerte #01, #04, #10, #19, #25

INSTRUMENTS MOZART PLAYED HAVE BEEN PRESERVED UNTIL TODAY...

MOZART'S INSTRUMENTS

The Salzburg Mozarteum Foundation's Collection of Historic Musical Instruments used in the Concerts at the Mozart Week 2018

By Ulrich Leisinger

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

Mozart's Fortepiano

The instrument is 223 cm long and only 100 cm wide. It is unsigned but can be ascribed with absolute certainty to Anton Gabriel Walter (1752–1826), 'organ builder and instrument maker' in Vienna. The piano is one of Walter's oldest preserved instruments and was probably made around 1782. A distinctive feature is its silvery sound rich in overtones and – in

comparison with the modern concert grand – it has surprisingly clear bass tones. The instrument provably belonged to Mozart. He bought it before 1785 as a concert instrument and used it regularly in his academy concerts in various concert halls in Vienna. As was usual for fortepianos from this period, the range of Mozart's Walter piano encompasses five octaves (61 keys, chromatic from F_1 – F^3). On the 100th anniversary of his father's birth in 1856, Carl Thomas Mozart (1784–1858) donated the instrument to what was at the time known as the Cathedral Music Association and Mozarteum, the direct predecessor of the Mozarteum Foundation.

Mozart's Concert Violin used in Salzburg

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



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

a pharmacist family in Schwanenstadt (Upper Austria).

Mozart's Costa Violin

In autumn 2013, the Salzburg Mozarteum Foundation was surprisingly given a violin made by Pietro Antonio Dalla Costa dating

from 1764 as a present from Mrs Nicola Leiblinger-Kammüller (Stuttgart). It is not known when exactly Pietro Antonio Dalla Costa lived but he worked from 1733 to 1768 in Treviso, 47 kilometres north of Venice, and he orientated himself primarily towards the instruments made by the Amati dynasty of violin makers. Like most Italian master violins the neck of the instrument was replaced in the 19th century by a larger one so that the instrument could also be used for the newer music repertoire. Mozart apparently used the violin when he was living in Vienna. Dalla Costa's instruments have a full, sustained sound and are therefore highly sought after nowadays as concert instruments. Constanze Mozart evidently sold the instrument in 1799 with the musical legacy of her husband to Johann Anton André in Offenbach. With the words "this violin is from Mozart's estate and Mozart always played it. I bought it from Mozart's widow," André, shortly before his death, passed on the violin to Heinrich Henkel, who had received his training in André's publishing house. In 1909 the Costa Violin was bought by the company of violin makers W. E. Hill & Sons in London from the Henkel Family but since the dissolution of the company at the beginning of the 1980s the instrument was believed to be lost.

Mozart's Viola

The Salzburg Mozarteum Foundation owns one other instrument which certainly or with great probability used to belong to the Mozart

Family: The instrument nowadays considered to be Mozart's Viola, contains a barely legible piece of paper on which can be deciphered 'Paulo Megini' or 'Paulo Megri'; the place and year could be 'Brescia 1615'. However, there is proof that the viola dates from a later period and is the work of an unknown master from northern Italy from the early 18th century. Unfortunately the viola, which originally had above-average dimensions, was made smaller in the 19th century. It was bought by the Salzburg Mozarteum Foundation from an American private owner in 1966.

English translation: Elizabeth Mortimer

See concerts #01, #04, #10, #19, #25

FR 26.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #01

AUFTAKT ZUR MOZARTWOCHE

EVA MENASSE

„ACH, WENN DU DIE LIEBE KENNTTEST“ –
VERGEBUNG UND VERGELTUNG

BLÄSER DER AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

XENIA LÖFFLER UND MICHAEL BOSCH OBOE
ERNST SCHLADER UND MARKUS SPRINGER KLARINETTE
ERWIN WIERINGA UND MIROSLAV ROVENSKÝ HORN
CHRISTIAN BEUSE UND ECKHARD LENZING FAGOTT
WALTER RUMER KONTRABASS

FRITZ KIRCHER MOZARTS VIOLINE
WERNER NEUGEBAUER MOZARTS VIOLINE
HERBERT LINDSBERGER MOZARTS VIOLA
JOSETXU OBREGÓN VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus der „Donaueschinger Harmoniemusik der Entführung aus dem Serail“ KV 384
(Entstanden 1782)

Overtura

Arie Belmonte Nr. 1 „Hier will ich dich denn sehen“

EVA MENASSE

„Ach, wenn du die Liebe kenntest“ – Vergebung und Vergeltung

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus dem Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384
arrangiert für zwei Violinen, Viola und Violoncello
(Arrangiert: Bonn, vermutlich 1799)

Rezitativ und Arie Belmonte Nr. 4 „Konstanze! dich wieder zu sehen!“ – „O wie ängstlich, o wie feurig“
Rezitativ und Arie Konstanze Nr. 10 „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele“ – „Traurigkeit ward mir zum Lose“
Arie Konstanze Nr. 11 „Martern aller Arten“
Arie Belmonte Nr. 15 „Wenn der Freude Tränen fließen“

Aus der „Donaueschinger Harmoniemusik der Entführung aus dem Serail“ KV 384

Nr. 16 Finale

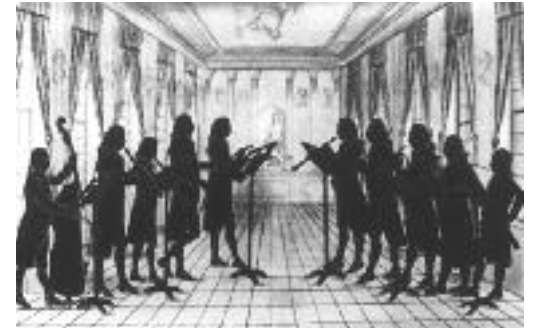
Keine Pause

Ende um ca. 16.15 Uhr

Die Harmoniemusik, Musik für ein Bläserensemble von mindestens sechs Spielern, ist eine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Ihre Blütezeit reichte bis in das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts. Anfänglich bestand das Repertoire hauptsächlich aus sogenannten Partiten oder Parthien. Eine Parthia ist eine Folge von drei bis sieben kurzen Sätzen, Tänzen oder Märschen für sechs Bläser. Die Musik wurde von Militärmusikanten oder Bediensteten aufgeführt. Es handelte sich ausschließlich um Hintergrundmusik, die nicht die instrumentale Fertigkeit verlangte, die man von Musikern eines Opern- oder Symphonieorchesters erwartete.

Dies änderte sich im Frühjahr 1782 schlagartig, als Kaiser Joseph II. in Österreich anordnete, seine Tafelmusik solle von *acht* Bläsern seines Hof-Theater-Orchesters gespielt werden. Dadurch wurde das Genre, bei dem Virtuosität der Musiker und Einfallsreichtum der Komponisten bisher keine Rolle gespielt hatte, plötzlich aufgewertet: Harmoniemusik wurde zur ‚Tonkunst‘ erhoben und die Partita, eine Sonate für Bläser in vier Sätzen, strukturell mit einer Symphonie oder einem Streichquartett vergleichbar.

Die Anordnung Josephs II. war zunächst schlecht durchführbar, denn 1782 gab es noch kein Repertoire für die neue Oktett-Besetzung. Hierin sah man eine große Herausforderung und, da der Markt schnell expandierte, kam es zur Befriedigung der Nachfrage neben neuen Originalkompositionen auch zu einer Fülle von Bearbeitungen meistens von Opern und Balletten. Der Musikliebhaber von heute macht



Harmoniemusik des Fürsten Kraft Ernst
Öttingen-Wallerstein. Silhouette auf Goldgrund, 1791.
Stiftung Mozarteum Salzburg,
Mozart-Museen und Archiv

sich normalerweise keine Vorstellung vom Umfang des erhaltenen Repertoires. Von fast jeder Oper und jedem Ballett, die zwischen 1782 und etwa 1830 uraufgeführt wurden, gibt es eine Bläserversion. Heute kennen wir mehr als 10.000 Originalwerke und Bearbeitungen aus dieser Zeit.

Dass Mozart 1782 als freischaffender Komponist großes Interesse an Harmoniemusikprojekten hatte, ist nicht verwunderlich; Harmoniemusik war ja der ‚letzte Schrei‘. Darüber schreibt er in dem Brief vom 20. Juli an seinen Vater: *„Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die harmonie gesezt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon; und soll nun eine Neue Sinphonie auch machen!“* [Haffner-Symphonie D-Dur

KV 385] – *wie wird das möglich seyn! – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen – daß es den blaß-instrumenten eigen ist und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht.*“

Angesprochen wird hier die Herstellung einer Harmoniemusik auf der Grundlage von „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384. Da es weder von dem angesprochenen Stück selbst noch von einem eventuellen Konkurrenten irgendeine Spur gab, präsentierten zwei renommierte Mozart-Forscher, Joseph Heinz Eibl und Franz Giegling, in den 1950er-Jahren sogar die reichlich abstruse These, Mozart habe wohl gelogen und im Sommer 1782 in Wirklichkeit nichts zu tun gehabt.

Diese These wurde zerschlagen, als Roger Hellyer 1975 den unbekannten Konkurrenten als den Wiener Arrangeur und Oboist Johann Nepomuk Wendt identifizieren konnte, der zwei nahezu identische Oktett-Fassungen der „Entführung aus dem Serail“ schuf. Hellyers Forschung zeigte auch, dass die Anfertigung einer Harmoniemusik-Bearbeitung in der Tat lukrativ war: Wendt verrechnete 16 Gulden (für diese Summe konnte man damals in Wien drei Monate lang eine anständige Wohnung mieten). Außerdem finden sich in der „Wiener Zeitung“ Anzeigen für eine Freiluftaufführung einer „Entführung aus dem Serail“-Harmoniemusik am 18. August 1782 im Augarten – in einer Reihe von Veranstaltungen, an denen Mozart des Öfteren teilnahm.

Mit dieser Kenntnis entdeckte der Autor dieser Zeilen 1983 in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen

eine Abschrift von einer Bearbeitung der „Entführung aus dem Serail“ für Bläseroktett (acht einzelne Stimmen versehen mit dem Vermerk „von Herrn Mozart“). Es fiel ihm sofort auf, dass diese Fassung eine Reihe ungewöhnlicher und besonderer Merkmale aufwies, wie einen Konzertschluss in der Ouvertüre, den es in der Oper nicht gibt. Was darauf hindeutete, dass der Arrangeur möglicherweise selbst Komponist war. Dies war auch überraschend, denn das Hinzufügen neuer Musik bei Harmoniemusik-Arrangements war – außer für die Schlussformeln – sehr ungewöhnlich. Außerdem enthielt das Manuskript eine Bearbeitung von der ursprünglich für Sopran, vier konzertante Instrumente und volles Orchester geschriebenen „Martern-Arie“ [„*Martern aller Arten*“ KV 384 Nr. 11] – eine echte Tour de Force für jeden Bearbeiter. Denn der durchschnittliche Arrangeur griff gerne zu Vereinfachungen oder ließ schwierige Passagen einfach weg, ebenso wie solche, die sich nur schwer für Bläser bearbeiten ließen. Überdies enthielt das Manuskript eine Reihe von gestopften Tönen für die Hörner und eine ungewöhnlich virtuose Stimme für das erste Horn – lauter Hinweise auf einen echten Hornkomponisten und einen zur Verfügung stehenden virtuoson Hornisten. Kurzum, das Stück stellte Ansprüche, die eigentlich nur von einem Komponisten wie Mozart stammen und nur ein musikalisches Zentrum wie Wien erfüllen konnte. Und dies in einer Harmoniemusik der „Entführung aus dem Serail“.

Handelte es sich hier um das von Mozart angesprochene verschollene Werk und warum

hatte es niemand erkannt? Letzte Frage war schnell beantwortet. Das Manuskript war falsch dokumentiert und offenbar hatte sich niemand die Mühe gemacht, die acht Stimmen gründlich zu untersuchen. Nach Anfertigung einer Partitur konnte festgestellt werden, dass der Bearbeiter nicht einfach die Noten aus der ursprünglichen Fassung transkribiert hatte, wie es bei Harmoniemusik-Arrangements üblich war. Hier war jemand am Werk gewesen, der die musikalischen Elemente aus dem Original herauszufiltern und in eine neue, für Bläser idiomatisch perfekte Fassung einzubringen wusste.

Das Werk enthielt nicht weniger als drei typische Mozartsche Instrumentationstechniken für Bläser, denen man auch in seinen anderen achttimmigen Harmoniemusiken begegnet. In Nr. 13 tauchte die erste Fassung der „Baumeister-Arie“ [„*Ich baue ganz auf deine Stärke*“ KV 384 Nr. 17] auf, die Mozart schon vor der Premiere gestrichen und durch neue Musik ersetzt hatte. In der „Martern-Arie“, wird eine Passage aus der „Haffner-Symphonie“ zitiert, die in der Oper selbst nicht vorkommt. Wer kannte um diese Zeit diese Komposition, die noch auf Mozarts Schreibtisch lag und nirgendwo publiziert worden war? Andererseits legte der Bearbeiter eine erstaunliche Einsicht in die Musikdramaturgie an den Tag. Theatralische Übertreibungen in der Musik waren umgeschrieben worden. Dies lässt darauf schließen, dass der Bearbeiter nicht nur ein erstklassiger Komponist für Harmoniemusik / Bläser war, der Mozarts Instrumentationstechniken beherrschte, sondern auch einer, der die

dramatischen Aspekte von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ sehr gut kannte.

Da die Quellenlage nicht ganz aufschlussreich war, musste nach dem ‚imaginären‘ Arrangeur gesucht werden. Ein Arrangeur braucht vor allem eine Vorlage. Viele Arrangements zeigen deutliche Hinweise auf die Vorlage, und die Vorlagen der Originalwerke hinterlassen in den Bearbeitungen sehr deutliche Spuren. Vorlagen für Arrangements lassen sich vor allem dann identifizieren, wenn ein Teil der Musik in der Quelle gestrichen oder neue Musik hinzugefügt wurde. Dies könnte auch für „Die Entführung aus dem Serail“ gelten, denn die Oper durchlief vor der endgültigen Fassung für die Wiener Premiere viele Vorstufen. Die Kompositionsstufe der „Entführung aus dem Serail“, die der „Donaueschinger Harmoniemusik“ als Vorlage diente, könnte also etwas über den Bearbeiter aussagen.

Die lange Entstehungsgeschichte der „Entführung aus dem Serail“ ist in Mozarts Briefen aus den Jahren 1781 und 1782 gut dokumentiert. Ursprünglich notierte Mozart alle Einfälle im Autograph der Oper (Stufe I). Im Autograph schloss er den Kompositionsprozess damit ab, dass er einiges strich, änderte und hinzufügte, als die Zeit für die Proben näher kam. Diese Version der Partitur (Stufe II) wurde für die Premiere kopiert. Aus verschiedenen Gründen wurde die Premiere um fünf Wochen verschoben. In diesen Wochen nahm Mozart in seiner Partitur wieder einige Ergänzungen und Änderungen vor (Stufe III). Also hätten theoretisch drei frühe in vielen Details unterschiedliche Versionen der Oper als Vorlage für

die „Donaueschinger Harmoniemusik“ dienen können. Nach der zweiten Aufführung schickte Mozart seinem Vater stolz das Autograph (Stufe I) nach Salzburg. Stufe II fand erwartungsgemäß weite Verbreitung und findet sich in vielen Musikarchiven in Mitteleuropa. Die endgültige Fassung (Stufe III) wurde Eigentum des Kaisers und damit unzugänglich, denn sie wurde ausschließlich für Aufführungen am Wiener Hof herangezogen.

Beim Vergleich des musikalischen Textes der „Donaueschinger Harmoniemusik“ mit dem der drei Stufen des Originals wurde eine höchst aufregende Feststellung gemacht: Die „Donaueschinger Harmoniemusik“ enthält exklusive Elemente aus allen drei Stufen. Dies bedeutet, dass der Arrangeur – wenn nicht Mozart – Kopien der drei Partitur-Fassungen vor sich gehabt haben müsste, damit er sie vergleichen konnte, bevor er sich für eine bestimmte Musikauswahl für seine eigene Oktett-Bearbeitung entschied. Dieses Szenario ist schon an sich unwahrscheinlich und kann praktisch ausgeschlossen werden, weil die drei Versionen nie gleichzeitig an einem Ort waren: das Autograph war in Salzburg – Mozart hatte es nach der zweiten Aufführung an den Vater geschickt – und das Manuskript der letzten Stufe war in Wien. Weder in Wien noch anderswo hätte jemand Zugang zu allen drei Versionen gehabt. Wer außer Mozart hätte alle drei Versionen genau kennen können? Und wer hätte ohne die erforderlichen Vorlagen die neue Komposition mit unterschiedlichen Elementen aus allen drei Fassungen herstellen können? Die Unterschiede in vielen melo-

dischen Details ergaben sich höchstwahrscheinlich aus einer Situation, in der die Musik de facto ein weiteres Mal komponiert wurde. Mozarts Bemerkung, die Aufgabe sei „schwer“, war verwunderlich und es konnte kaum um die angeblich fehlenden Quellen gegangen sein. Technische Schwierigkeiten waren ebenso wenig vorstellbar. Gab es sie für Mozart überhaupt? Wahrscheinlich kamen ihm manchmal seine ursprünglichen kompositorischen Entscheidungen für die Oper, die nie für eine Harmoniemusik gedacht waren, ungelegen, jetzt, wo er die Musik doch in ein neues Gewand kleiden sollte. Alles in allem konnte der Herausgeber der „Donaueschinger Harmoniemusik“ 2004 eine Menge von Indizien vorlegen, die, jedes für sich genommen, nur einen Verdacht aufkommen lassen. Kombiniert man sie aber, so haben wir einen Echtheitsbeweis, der andere Arrangeure ausschließt.

Harmoniemusiken wurden damals zwar in Konzerten gespielt, eher waren sie doch im Rahmen von festlichen Veranstaltungen zu hören. So scheint es eine richtige Überlegung, Mozarts eigene Bearbeitung seiner „Entführung aus dem Serail“ zum Auftakt der Mozartwoche 2018 aufzuführen.

Bastiaan Blomhert

Weitere Information siehe

www.bastiaanblomhert/donaueschingerharmoniemusik

Zum Arrangement der „Entführung aus dem Serail“ KV 384 für zwei Violinen, Viola und Violoncello siehe Einführung zu #04, S. 69–73

Harmoniemusik – music for a wind ensemble consisting of at least six players, is an invention of the 18th century. Initially the repertoire consisted primarily of so-called *Parthien* – a sequence of three to seven short movements, dances or marches for six wind instruments. The music was performed by military bands or servants. It was merely a case of background music that did not require the instrumental skill expected of musicians in an opera or symphony orchestra.

A sudden change came in spring 1782 when Emperor Joseph II ordered that in Austria his table music should be played by eight wind instrumentalists from his Court Theatre Orchestra. *Harmoniemusik* – music for wind ensemble – was thus raised to an art of composition and the *Parthia* became a sonata for winds in four movements that could be compared structurally with a symphony or a string quartet.

To begin with it was difficult to carry out Joseph II's decree because in 1782 there was not yet any repertoire for the new octet instrumentation. This posed a great challenge, and in order to satisfy demand as the market quickly expanded, besides new original compositions, many adaptations of operas and ballets were also made. A version for wind instruments exists of nearly all operas and ballets premiered between 1782 and around 1830. Nowadays we know of about 10,000 original works and arrangements from this period.

It is hardly surprising that in 1782 Mozart as a freelance composer had great interest in projects for wind ensembles. In a letter dated

July 20th to his father he wrote, “I have a lot of work to do. By Sunday week my opera has to be arranged for winds, otherwise someone else will beat me to it and then he, instead of me, will get the profit, and I am also supposed to be writing a new symphony! [‘Haffner’ Symphony in D major, K. 385] – how will this be possible! You can’t imagine how difficult it is to write something for winds so that it is appropriate for the wind instruments and yet loses nothing of the impact.”

Mozart was referring to an arrangement for winds based on *Die Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*), K. 384. In 1975, musicologist Robert Hellyer managed to identify the unknown rival as the Viennese arranger and oboist Johann Nepomuk Wendt who created two almost identical octet versions of the *Entführung*. Hellyer's research also showed that an arrangement for wind ensemble was indeed lucrative – he charged 16 gulden (for this amount it was possible to rent a decent apartment for three months in Vienna). In 1983 Bastiaan Blomhert discovered a copy of an arrangement of the *Entführung* for wind octet, eight separate parts, with the annotation ‘by Herrn Mozart’. Blomhert immediately noticed that this version had a series of unusual and special characteristics, such as a concert finale in the overture, not to be found in the opera. This indicated that the arranger was himself possibly a composer. The manuscript also contained an arrangement of the so-called ‘*Martern aller Arten*’ aria, originally composed for soprano, four solo instruments and full orchestra, a true *tour de force*

for every arranger. They usually preferred to simplify things and omitted difficult passages as well as those that were difficult to arrange for winds.

The question arose whether the manuscript was of the work Mozart had referred to in his letter, and if so, why had no one recognized it. It was ascertained that the arranger had not merely transcribed the notes from the original version as was usual for *Harmoniemusik*-arrangements. Here someone had been at work who knew how to filter the musical elements from the original and mould them into a new idiomatic version perfect for wind instruments. Was there anyone at the time who could have known this composition still on Mozart's desk and not yet published? It was obvious that the arranger was not only a first-class composer of wind music, fully in command of Mozart's orchestration skills, and also extremely well aware of the dramatic aspects of Mozart's *Entführung*.

The genesis of *Entführung* is well documented in Mozart's letters from 1781 and 1782. Mozart originally noted all his ideas in the autograph of the opera. As the rehearsal period approached, he completed the process of composition by omitting, changing and adding some things. This version of the score was then copied for the premiere which for a variety of reasons was postponed for five weeks. In this time Mozart again made a few changes. After the second performance Mozart probably sent the autograph manuscript to his father in Salzburg. The version used for the premiere is to be found in many music archives in Central

Europe. The final version became the property of Emperor Joseph II and was thereby inaccessible because it was used solely for performances at the Viennese court.

The Donaueschingen *Harmoniemusik* contains exclusive elements from all three stages of the original compositional process. This means that the arranger – if not Mozart – must have had copies of the three versions of the score before him so that he could compare them before deciding on a certain music selection for his own octet arrangement. Yet this scenario is improbable because the three versions were never in one place at the same time. Neither in Vienna nor anywhere else could anyone have had access to all three versions, and who other than Mozart could have had precise knowledge of all versions? The editor of the Donaueschingen *Harmoniemusik* was able in 2004 to present a lot of evidence which allows only one conclusion and proof of authenticity that excludes other arrangers.

Music for wind ensemble was indeed played in concerts but it was more usually heard in festive performances. It is appropriate therefore that Mozart's own arrangement of his *Entführung aus dem Serail* is performed at the opening of the Mozart Week 2018.

English summary of the original German essay:
Elizabeth Mortimer

Concerning the arrangement for String Quartet of
The Abduction from the Seraglio see also the article
on pages 69–74

FR 26.01 #02 Premiere DI 30.01 #13 FR 02.02 #23
19.30 Haus für Mozart

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL KV 384

DIRIGENT RENÉ JACOBS

REGIE ANDREA MOSES

BÜHNE JAN PAPPELBAUM

KOSTÜME SVENJA GASSEN

LICHT REINHARD TRAUB

VIDEODESIGN ROBERT PFLANZ

DRAMATURGIE MORITZ ERNST LOBECK, THOMAS WIECK

CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

ROBIN JOHANNSEN KONSTANZE

NIKOLA HILLEBRAND BLONDE

SEBASTIAN KOHLHEPP BELMONTE

JULIAN PRÉGARDIEN PEDRILLO

DAVID STEFFENS OSMIN

PETER LOHMEYER BASSA SELIM

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
SALZBURGER BACHCHOR

Für die großzügige Unterstützung dankt die Stiftung Mozarteum Salzburg
PROF. CHRISTIAN STRENGER
Langjähriges Mitglied des Beirats der Stiftung Mozarteum Salzburg

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Die Entführung aus dem Serail KV 384

Deutsches Singspiel in drei Aufzügen

Text von Christoph Friedrich Bretzner (1748–1807)

bearbeitet von Johann Gottlieb Stephanie d. J. (1741–1800)

(Vollendet: Wien, Ende Mai 1782)

HAMMERKLAVIER UND STUDIENLEITUNG **ANDREAS KÜPPERS**
MUSIKALISCHE ASSISTENZ **ANDREAS KÜPPERS, CHRISTIAN KOCH, CHARIKLIA APOSTOLU**
SCHLAGWERK **MARIE-ANGE PETIT, HERVÉ TROVEL, JOSS TURNBULL**
REGIEASSISTENZ/SPIELLEITUNG **MARIUS SCHÖTZ, DIRK GIRSCHIK**
KOSTÜMASSISTENZ **SEBASTIAN HELMINGER**
BÜHNENBILDASSISTENZ **CÉLINE DEMARS**
LICHTINSPIZIENZ **INGE MATTHIESEN**
PRODUKTIONSLEITUNG **BETTINA GEYER**
INSPIZIENZ **DANIELA GASSNER, CLARA AIMÉE TOTH**
ÜBERTITELINSPIZIENZ **ANNA KATHARINA BÖHME**
LEITUNG MASKE/KONZEPTION **SYBILLE RIDDER**
MASKENBILDNERINNEN **JUDITH KRÖHER, SILKE WEINFURTNER, IRMGARD MAYR, KATHRIN ZINDL, SYLVIA HEIDFÖGEL, MATHILDE BASEDOW, MARIE SCHREIBER**

Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsmaterial

Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha

Die Aufführungen der „Entführung aus dem Serail“ werden gefördert von
Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

Ende um ca. 22.45 Uhr

BESETZUNG TECHNIK

TECHNISCHER DIREKTOR **ANDREAS ZECHNER**
AUSSTATTUNGSLEITER **MICHAEL VEITS**
WERKSTÄTTENLEITER &
TECHNISCHE PLANUNG **CHRISTIAN MÜLLER**
BÜHNENTECHNISCHE LEITUNG **HELMUT HECHENBERGER**
BÜHNENTECHNIK **KLAUS WIESENBERGER**
SCHNÜRBODEN **GOTTLIEB RESCH,**
STEFAN SCHRANZHOFFER
VERSENKUNG **MARCUS HOFMANN**
BELEUCHTUNG **MICHAEL TIMMERER-MAIER,**
FRANZ ABLINGER
AKUSTIK **SUSANNE GASSELSBERGER,**
MARKUS WALDNER
VIDEOTECHNIK **FLORIAN MIES, JULIAN BESCH**
REQUISITE **GILBERT FELLINGER**

VORSTÄNDE VERANSTALTUNGSTECHNIK
HELMUT SCHAUER (BÜHNENTECHNIK)
HUBERT SCHWAIGER (BELEUCHTUNG)
GÜNTER SCHWEIGHOFER (ELEKTROTECHNIK)
EDWIN PFANZAGL-CARDONE (AKUSTIK)
MARTIN KERN (VIDEOTECHNIK)
FRANZ GUGGENBERGER (REQUISITE)

VORSTÄNDE DEKORATIONSWERKSTÄTTEN
JOSEF REHRL (TISCHLER)
WOLFGANG POSANI (SCHLOSSER)
THOMAS HERTL (TAPEZIERER)
HORST JUNGER (MALSAAL & BILDHAUER)

KOSTÜM
LEITUNG KOSTÜM/MASKE **JAN MEIER**
PRODUKTIONSLEITUNG **CORINNA CROME**
EINKAUF **GABRIELE HÖGLER**
DAMENGEWANDMEISTER **JOSEFA SCHMEISSER,**
IRMGARD MEIER UND TEAM
HERRENGEWANDMEISTER **GREGOR KRISTEN,**
ARMIN ZWICKER UND TEAM
FÄRBEREI **ELKE GROTHE-SCHÖNSWETTER**
FUNDUS **CHRISTOPH GRADL UND TEAM**
WEISSNÄHEREI/WÄSCHEREI **MARIA WILLERT,**
SIMONE MONU

Dekoration und Kostüme wurden in den
Werkstätten der Salzburger Festspiele hergestellt.

ZWISCHEN ‚TÜRKISCHER‘ RASEREI UND AUFGEKLÄRTEM PARDON

Kulturkonflikt in Mozarts Orient-Opern

Die sogenannten „Türkenoper“ des 18. Jahrhunderts, insbesondere diejenigen Wiener Provenienz, zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass ihnen ein Kulturkontrast, in einigen Fällen gar ein Kulturkonflikt, innewohnt. Dieser konnte gleichsam subkutan unter dem äußeren Orient-Dekor verlaufen, oder aber ‚sprachlos‘ ausgetragen werden wie in den zahlreichen Ballett-Pantomimen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts en vogue waren. In diesen ‚türkischen‘ Tanzstücken entwickelte sich ein spezifisches musikalisches Idiom für das Exotische, das wir mit dem Begriff „alla turca“ fassen. Nicht zuletzt mit dem Schlagwerk der ‚türkischen Musik‘ hatte das Orientalische – für das die Person des Türken exemplarisch stand – seine charakteristische klangliche Zeichnung erfahren. Den Komponisten oblag es schließlich – ob in Ballett oder Oper – zu entscheiden, welche Figuren mit diesen Türkismen ausgestattet wurden. Sie folgten dabei einer ungeschriebenen Konvention: Weibliche Personen wurden so gut wie nie exotisiert, dies blieb dem männlichen Figurenpersonal vorbehalten. Und hier waren es nicht die ranghöheren Figuren, die mit ‚türkischer Musik‘ ausgestattet wurden, sondern mehrheitlich niedere ‚Chargen‘.

Welche dramaturgische Bedeutung diesen Figuren zukam, war im Libretto präfigu-

riert. Meist kamen diese dramatischen Personen nicht über den Status einer exotischen Staffage hinaus. ‚Konfliktuös‘ wurde es erst, wenn zwei Momente ins Spiel kamen: entweder das Militärische oder die Religion. Während das ‚Barbarische‘ des osmanischen Militärs seit den Türkenkriegen des 17. Jahrhunderts auch auf dem Theater zu einem Topos geronnen war – und das Konfliktpotential gleichsam mit sich führte –, verhielt es sich mit dem Thema Religion anders. Obwohl die Darstellung von Religion im Wiener Theater eigentlich tabu war – zumindest solange sie die Würdenträger der katholischen Staatsreligion tangierte –, operierten die Librettisten der Orient-Opern mehr und mehr mit diesem heiklen Thema. Ähnlich wie das Militärische vermochte also der Islam ein genuines Moment für einen möglichen Kulturkonflikt abzugeben.

Ein Musterbeispiel ist die Figur des Kalenders in Christoph Willibald Glucks „La Rencontre imprévue“ (1764). Auch hier konzentrierte sich das Exotische ganz auf eine Nebenfigur, der ein Kauderwelsch-Türkisch in den Mund gelegt wird, mit dem die religiösen Riten lächerlich gemacht werden. Allerdings taugte die Figur kaum für einen Religionskonflikt, denn der Kalender, arabisch Qalandar, wurde selbst im Islam argwöhnisch beäugt, da ihm nur ein Minimum an religiösen Pflichten auferlegt war. Zudem ist die Figur in „La Rencontre imprévue“ rein episodischer Natur, zur Handlungsentwicklung trägt sie nichts bei. Und da es keine europäischen Personen in dieser Oper gibt, fehlt dem Stück die Kontrastfolie. Gleichwohl war Glucks Oper in vie-



Einzug des marokkanischen Botschafters in Wien am 28. Februar 1783.
Kolorierter Kupferstich von Hieronymus Löschenkohl.
Wien Museum, Inv. Nr. 55.556

ler Hinsicht stilbildend, und Mozart kannte die „Pilgrime von Mekka“ sehr gut, schließlich schrieb er über die Kalender-Arie „Unser dummer Pöbel meint“ zehn Klaviervariationen (KV 455).

Mozarts erste Beschäftigung mit dem Genre Orient-Oper fiel just in diese Zeit, Ende der

1770er-Jahre, als er seine „Zaide (Das Serail)“ komponierte. Da wir – in Absenz des Librettos – nicht wissen, wie sich die Handlung dieses Singspiels genau gestaltete, kann über den Ausgang der Intrige nur spekuliert werden. Eines ist den musikalischen Nummern indes ablesbar: türkisches Kolorit gibt es dort nicht.



Kaiserin Maria Theresia im türkischen Kostüm und mit Maske.
 Ölbild Martin van Meytens zugeschrieben, um 1745.
 Wien, Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. / Foto: Alexander Eugen Koller

Auch hier wurde die ranghöchste Person, das ist der Sultan Soliman, nicht exotisch gezeichnet. Dennoch wohnt dem Singspiel ein nicht unerheblicher ‚Kulturkonflikt‘ inne, dessen Schärfe in dem Melodram des Sultans zu Beginn des II. Aktes zum Ausdruck kommt. Es ist dies eine der wenigen Stellen in Mozarts Opernfragment, welche auch den Kern der Handlung transparent macht: Die Favoritin des Sultans wollte mit ihrem (europäischen) Geliebten dem Serail entfliehen, die Flucht scheitert aber und die „Verräter“ müssen sich vor Soliman verantworten:

„SOLIMAN.

Zaide entflohen! – Kann ich den entsetzlichen Schimpf überleben? – Von einem Christenhunde, von einem Sklaven lässt sie sich verführen! – Die Schlange, die sich mit so vieler Sprödigkeit gegen die heftige Liebe eines Sultans geweigert hat. – Ha! – Warum habe ich sie nicht verachtet, diese undankbare Sprödigkeit, warum musste mir ihre gleisnerische Sittsamkeit mein vergiftetes Herz nur immer heftiger entflammen? – Warum gestattete ich der Heichlerin voll Vertrauen auf ihre unbezwingliche Tugend jede im Serail gewöhnliche Freiheit? – O Verräterei!

[...] O Mahomet, lass es wahr sein! Beim ersten Anblick will ich die verräterische Brut in Stücke zerhauen lassen. Blind bei den zauberischen Blicken der treulosen Sklavenbuhlerin will ich dieses entehrte Herz in Stein verwandeln und mit unaufhaltsamer Wut die grenzenlose Beleidigung rächen.“ (II. Akt, 1. Auftritt)

Von einem aufgeklärten, gleichsam liberalen Türken, wie er uns kurz darauf in der Person des Bassa Selim in der „Entführung aus dem Serail“ gegenübertritt, ist dieser Soliman meilenweit entfernt. Der Sultan in „Zaide“ repräsentiert vielmehr ganz das traditionelle, negativ besetzte Türkenbild: kriegerisch, despotisch, aufbrausend. Vergeltung ist das Leitmotiv dieses Türken, und augenscheinlich ist es auch von Religion geleitet, was die Vokabeln „Christenhunde“ und „Mahomet“ indizieren. Der spielerische Umgang mit dem Thema Polygamie, wie er noch in der librettistischen Vorlage „Das Serail“ (Bozen 1779) zu beobachten war, fehlt hier völlig. In „Zaide“ wird der Sultan als ein von Rachegefühlen Getriebener, als ein Rasender gezeigt. Interessanterweise vollzieht sich diese Schlüsselstelle in einem Melodram, das heißt der Text wird – von Musik durchsetzt – gesprochen; den Autoren war es offenbar wichtig, dass hier jedes Wort verstanden wird.

Mozart und sein Textdichter Johann Andreas Schachtner haben auf diese Weise den türkischen Protagonisten und damit den Konflikt in einer Weise verschärft, dass man sich nur schwer vorstellen kann, dass dieser Sultan am Ende noch eine Kehrtwendung macht und die Europäer freilässt (wie in der Vorlage). Eingedenk der Tatsache, dass Mozart selbst seine Oper als „zu ernst“ empfand, scheint es nicht gänzlich ausgeschlossen, dass diese „Zaide“ tragisch endete. In jedem Fall wurde der Kulturkonflikt, nicht zuletzt via Religion, in der Gestalt des Sultans dergestalt forciert, dass er die komischen Elemente in

diesem Singspiel vollkommen marginalisiert. Hier gab es augenscheinlich nichts zu lachen. Allerdings hatte das Publikum nicht die Gelegenheit, die Oper zu sehen, „Zaide“ kam bekanntlich erst gar nicht auf die Bühne. Ob Vergeltung oder Vergebung am Ende obsiegt, bleibt ein Rätsel der Operngeschichte.

„Der Junge Stephani wird mir ein Neues Stück, und wie er sagt, gutes Stück, geben...“, schreibt Mozart an seinen Vater am 18. April 1781. Damit wurde ein neues Kapitel in Sachen ‚türkisches‘ Singspiel aufgeschlagen: Mozart wendet sich im Frühjahr 1781 der Komposition der „Entführung aus dem Serail“ zu. In der Vorlage „Belmont und Constanze“ (Leipzig 1781) von Christoph Friedrich Bretzner dürfte er genau das gefunden haben, was er in „Zaide“ vermisst hatte: eine Kontrastfolie Orient–Okzident, die aber ungleich mehrschichtiger und schillernder war als in „Zaide“, vor allem weil an ihr mehrere Personen partizipieren. Der religiös induzierte Part kam hier Osmin zu, den Alfred Einstein als „unendlich komisch und unendlich gefährlich“ charakterisierte. In der Tat ist die Unberechenbarkeit des Türken – ein weiteres ‚türkisches‘ Leitmotiv – ganz der Figur des Osmin zugedacht. Die Religion konkretisiert sich hier vor allem im Alkoholverbot des Islam, dem eine eigene Szene (mit Pedrillo) gewidmet ist. Das Subalterne und das Autoritäre halten sich bei Osmin die Waage. Diese schillernde Figur hat Mozart jedoch mit seiner Komposition ungemein aufgewertet. Sie erhielt ein Gewicht, das sie in Bretzners Vorlage zu keiner Zeit besaß. Diese Aufwertung – be-

gleitet von massivem Einsatz ‚türkischer Musik‘ – führte indes auch zu Missverständnissen in der Rezeption: Osmin wurde lange Zeit als Haremswächter – als Kishar Aga, eine der ranghöchsten Personen im Serail – gesehen, was er de facto nicht ist. Er ist (nur) der Aufseher über das Landgut des Bassa Selim. Es ist aber Mozarts untrüglichen Theaterinstinkt zu verdanken, dass die Fremden nicht wie in Glucks „La Rencontre imprévue“ oder Haydns „L'incontro improvviso“ (1775) ins dramaturgische Abseits abgleiten, sondern jetzt einem explizit *musik-dramatischen* Prinzip verpflichtet wurden.

Osmin war also der Part des negativ besetzten Türken zugedacht, und Mozart beschreibt ihn auch entsprechend: „*impertinent*“, „*grober flegel, und Erzfeind von allen fremden*“, „*dumm, grob und boshaft*“. Und dieser bedrohlich-aggressive Grundcharakter scheint – bei aller Komik – überall durch in diesem Stück. Vor allem zeigt sich Osmin absolut starr in seinen Positionen: Selbst als das Happy End schon Gestalt angenommen hat, verharret der Türke auf dem Vergeltungsprinzip gegenüber den Europäern: „*Erst geköpft, dann gehangen*“, was Mozart mit einem ungemein modernen Kunstgriff realisierte, indem er das musikalische Material Osmins aus dem I. Akt aufgreift: eine Reminiszenz des Unbeugsamen in Angesicht des großen Vergebungsgestus des Paschas.

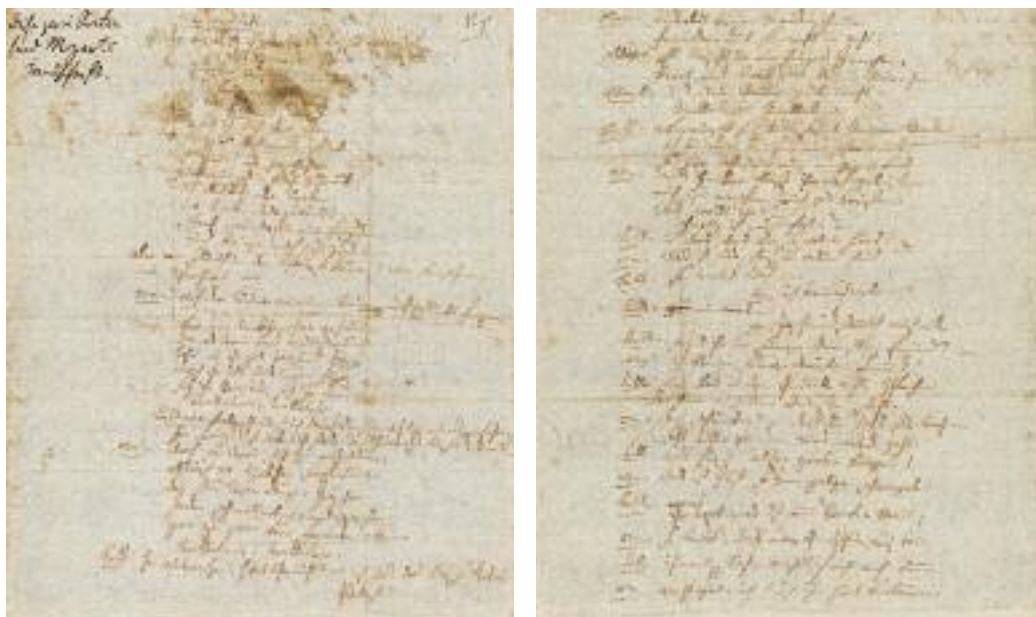
„Der Bassa ist ein Renegat und hat noch so viel Delikatesse, keines seiner Weiber zur Liebe zu zwingen.“ Dies ist gewissermaßen der dramaturgische Kernsatz, der auch den Kon-



Deckenfresko in der Winterreitschule (heute Karl-Böhm-Saal der Salzburger Festspiele)
von Michael Rottmayr und Christoph Lederwasch, 1690.
Solche Reiterangriffe auf „Türkenpuppen“ gehörten im 17. Jahrhundert als
sogenanntes „Türkenkopfstechen“ zur Kavallerieausbildung.
© Foto Gerald Schober

flikt in der „Entführung aus dem Serail“ (in doppelter Hinsicht) zu exponieren vermag. Der Zuschauer wird sehr früh (I. Akt, 4. Auftritt) über dieses Renegatentum des Bassa in Kenntnis gesetzt. Den Grund für die Konversion erfahren wir allerdings erst am Ende des Stücks: Der ehemalige Spanier wurde (durch Belmontes Vater) in seiner Heimat jedweder sozialen Verankerung beraubt, man brachte

ihn um „*Ehrenstellen, Vermögen, um alles*“. Der Orient wurde für den ehemaligen Spanier zu einem Ort der Zuflucht vor dem totalen gesellschaftlichen Ruin. Hier konnte er sein verlorenes Sozialprestige wiedererlangen, nicht zuletzt mit dem für hohe Offiziere und Beamte auf Lebenszeit verliehenen Titel eines Paschas. Für Bassa Selim hat der Orient indes keine Surrogatfunktion, um verlorene europäi-



Mozart. Autographe Abschrift des Librettos zu „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

sche Traditionen zu kompensieren, sondern er findet dort die Möglichkeit, das paradigmatisch Andere zu erfahren und zu leben. Die Konversion zum Islam war hierfür die Grundvoraussetzung.

Bassa Selim wurde durch diese dramaturgische Konfiguration a priori eine andere Rolle zuteil als der vom traditionellen Typus des Türken bestimmten Figur des Osmin. Gleichwohl bleibt er der Fremde. Durch sein

Renegatentum wird dem Konflikt zwischen Orientalen und Europäern indes ein anderer Akzent verliehen. Reflexion ist das allererste Moment, das hier zu nennen wäre. Der Bassa zeigt sich – trotz seines zwischenzeitlichen Aufbrausens – immer überlegt und reflektiert, Zweifel eingeschlossen. Seine Machtposition bleibt davon unangiert.

Weshalb Mozart gerade diese ambivalente Figur in einer Sprechrolle verharren ließ,

ist unerklärlich. In der Auflistung der Rollen schreibt er im September 1781 zu Bassa Selim: „Jautz – hat nichts zu singen.“ Damit war der Sänger-Schauspieler Dominik Jautz gemeint, der den ersten Bassa Selim verkörperte. So war relativ früh klar, dass Mozart der Konzeption als gesprochene Rolle (aus Bretzners Vorlage) zu folgen gedachte. Selim hat auf diese Weise sein eigenes Profil erhalten, auch wenn er keine ‚Musikalisierung‘ erfuhr. (Dass er gleichwohl ein gewisses klangliches Potential gewonnen hat, wird deutlich, wenn wir uns die Besetzungstradition im 20. Jahrhundert vergegenwärtigen: Curt Jürgens, Thomas Holtzmann, Edgar M. Böhlke usw., alles sehr ‚sonore‘ Stimmen, die diese Figur verkörpern haben.)

Mit der Konstellation, dass Bassa Selim in Person des Belmonte am Ende den „Sohn seines ärgsten Feindes“ in seiner Gewalt hat, erfuhr das Drama eine überraschende Zuspitzung. Der Weg zur Vergeltung war hier näher als der der Vergebung. Mit der Lösung des Konflikts aus der Leipziger Vorlage konnten sich die Wiener Autoren allerdings kaum anfreunden. Dort entdeckte nämlich der Bassa in Belmonte seinen verloren geglaubten Sohn, der nun leibhaftig vor ihm stand. Diese Lösung durch Überführung ins Private war in jeder Hinsicht unbefriedigend und hätte die dramaturgische Folie des Kulturkonflikts mit einem Schlag entschärft.

Mozart im Besonderen konnte an dieser Schlusslösung nicht das geringste Interesse haben. Zu einem Zeitpunkt der endgültigen Abnabelung vom Vater Leopold wäre ein sol-

ches Wiederfinden von Vater und Sohn, wenn auch nur auf der Opernbühne, von ihm sicher als ein persönlicher Rückschritt erachtet worden – vor allem wenn eine Person mit Namen Konstanze beteiligt war ...

Das große Pardon des Bassa Selim musste insofern in der Wiener Version der „Entführung“ umso größere Wirkung entfalten, als die Geste der Vergebung ihren dramaturgischen Halt nicht in einer ‚Familienzusammenführung‘ fand. Der Umstand, dass der Türke die positiven Eigenschaften der Europäer einzunehmen vermochte, untergrub die traditionelle Konstellation einer ‚Türkenoper‘, mehr noch entzog sie den Abendländern die Grundlage moralischer Überlegenheit. Da sich hinter dem edlen Türken aber in Wirklichkeit ein Renegat verbarg, der letztlich vom Geist der Aufklärung mehr durchdrungen war als vom Verhaltenskodex der Osmanen, rückte die eurozentrische Sichtweise gleichsam wieder zurecht, vor allem, wenn sie derart demonstrativ an das Phänomen des Fürstenspiegels gebunden war. Denn schließlich sollte sich in Bassa Selim niemand anderer erkennen als der Kaiser – Joseph II.

Thomas Betzwieser

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Following the successful premiere of *Idomeneo* in Munich in January 1781, Mozart travelled to Vienna to join fellow musicians employed at Archbishop Colloredo's court in Salzburg. After a tumultuous few months in spring 1781 arguing with Colloredo and father Leopold about his employment status and desire to remain in Vienna, Mozart finally extricated himself from Salzburg duties and began to carve out an existence in Vienna. One of his top priorities as a freelance musician in the city was to secure a commission for a new opera at the National Theatre (Burgtheater). By July 1781 a commission arrived for *Die Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*), a singspiel by Christoph Friedrich Bretzner set a few months earlier by Johann André for a premiere in Berlin. The well-known playwright Johann Gottlieb Stephanie (the Younger) adapted the libretto from Bretzner's text. It directly addresses issues connected to vengeance and pardon: Pascha Selim initially threatens Konstanze, lover of Belmonte who has arrived to free her, with "torture of every kind" if she refuses to become his mistress, but magnanimously lets the lovers go at the end of the opera when made aware that Belmonte is the son of a mortal enemy; in contrast Osmin, Pascha Selim's servant, remains steadfastly vengeful throughout, unsuccessfully demanding severe punishment for Belmonte, Konstanze, Pedrillo and Blonde even after their freedom has been granted.

Originally the staging of *Die Entführung* was intended to coincide with the state visit to Vienna in September 1781 of the Russian Grand Duke Paul Petrovich and his wife, but the delay of the visit and a decision to favour Gluck's operas turned Mozart's tight compositional time frame into a significantly more relaxed one. While he wrote most of Act 1 in August 1781, expecting to have to work quickly, he subsequently adopted a more modest pace: a few numbers were completed in autumn 1781 and the remainder in spring 1782. Rehearsals began on 3 June and the premiere took place on 16 July 1782.

Mozart had leading Viennese singers at his disposal for the first production of *Die Entführung*. Johann Valentin Adamberger sang Belmonte; Caterina Cavalieri, a dazzling soprano at the peak of her powers, created Konstanze; Ludwig Fischer, a popular bass, sang Osmin, and Johann Ernst Dauer and Therese Teybler took the roles of Pedrillo and Blonde. Mozart's desire to exploit their talents emerges in a letter to his father on 26 September 1781. The role of Osmin, for example, was considerably expanded from its earlier incarnation in the Bretzner singspiel: "As we have given the part of Osmin to Herr Fischer, who certainly has an excellent bass voice ... we must take advantage of it, particularly as he has the whole Viennese public on his side." The first aria, '*Solche hergelaufne Laffen*', contained a famously explosive passage for the villainous character, dubbed by Mozart "Osmin's rage". For Mozart, the 'rage' – and the aria as a whole – had both practical and aesthetic dimensions:

it was "rendered comical by the accompaniment of the Turkish music. In working out the aria I have given full scope now and then to Fischer's beautiful deep notes ... The passage '*Drum beim Barte des Propheten*' is indeed in the same tempo, but with quick notes; but as Osmin's rage gradually increases, there comes (just when the aria seems to be at an end) the allegro assai, which is in a totally different measure and in a different key; this is bound to be very effective. For just as a man in such a towering rage oversteps all bounds of order, moderation and propriety and completely forgets himself, so must the music too forget itself. But as passions, whether violent or not, must never be expressed in such a way as to excite disgust, and as music, even in the most terrible situations, must never offend the ear, but must please the hearer, or in other words must never cease to be *music*, I have gone from F (the key in which the aria is written), not into a remote key, but into a related one, not, however, into its nearest relative D minor, but into the more remote A minor." Belmonte's aria '*O wie ängstlich, o wie feurig*' was also written "expressly to suit Adamberger's voice" and with the overall aesthetic effect in mind: "Would you like to know how I have expressed it – and even indicated his throbbing heart? By the two violins playing octaves. This is the favourite aria of all those who have heard it, and it is mine too. ... You feel the trembling – the faltering – you see how his throbbing breast begins to swell; this I have expressed by a crescendo. You hear the whispering and the sighing – which I have indi-

cated by the first violins with mutes and a flute playing in unison." And for Konstanze's aria in Act One Mozart "sacrificed ... a little to the flexible throat of Mademoiselle Cavalieri ... I have tried to express her feelings, as far as an Italian bravura aria will allow."

Mozart's autograph score for *Die Entführung* also reveals attention to attributes of singers and sensitivity to the dramatic implications of individual numbers. He exploits Fischer's low register in the lied and duet at the opening of the opera, before '*Solche hergelaufne Laffen*'; he then notated a number of dynamic and character markings for the first part of the aria late on in the compositional process, when orchestrating the aria, after having done so in the 'rage' section, perhaps deciding to reveal from the outset of the aria a little more of Osmin's extreme musical personality than originally planned. Adamberger, praised for his *portamento* singing in the early 1780s, was given ample opportunity to demonstrate it in the first number of the opera, '*Hier soll ich dich denn sehen*'. And instrumental and vocal effects work beautifully in tandem in both '*Traurigkeit*' and '*Martern aller Arten*' for Cavalieri.

Substantive cuts to various numbers may also be partially explained by the needs and desires of the singers. As Mozart stated to his father on 20 July 1782, when sending him the autograph score: "You will see that I have cut out several passages. I knew that here the practice is for the score to be copied at once; but I first gave free rein to my ideas and then made my alterations and cuts at the last mo-

ment. The opera was performed just as you now have it; but here and there the parts for trumpets, drums, flutes, and clarinets, and the Turkish music are missing, because I could not get any music paper with so many lines.” In Belmonte’s ‘*Wenn der Freude Tränen fließen*’, Mozart deleted the most technically demanding vocal writing of the Allegretto section, including powerful arpeggios over almost two octaves, perhaps at Adamberger’s request. And in making cuts to ‘*Martern aller Arten*’, Mozart apparently tried to maximize the effect of virtuoso material written for Cavalieri.

Scholars have often tried to connect Mozart’s life in 1781–82 to characters and situations in *Die Entführung* – including the rescue of Konstanze from the harem and the ‘rescue’ of his future wife Constanze from the clutches of her unpleasant mother, as well as Mozart’s similar descriptions of Colloredo and Osmin. But most important biographically was the opera’s status as Mozart’s first (mature) one for Vienna at a time of professional uncertainty just 16 months after moving to the city; artistic and financial success were absolutely essential for him. Mozart consequently made every effort to please his Viennese theatrical public, not only by writing sensitively, carefully and attractively for singers but also by incorporating orchestral virtuosity. He mentioned including “lots of noise” in the trio in Act One, ‘*Marsch, marsch, marsch!*’ in order to encourage applause; instrumental roudades at the end of (for example) Konstanze’s ‘*Martern aller Arten*’,

the quartet in Act Two and Osmin’s ‘*Oh, wie will ich triumphieren*’ were probably intended for similar effect. And success was immediately achieved, as Mozart explained to Leopold on 27 July 1782: “People are, can I say, really mad about this opera. It makes one happy when one receives such approval.” He proudly reported the continued success of *Die Entführung* in the months ahead too and was clearly frustrated that he could not make more money from the work himself; it was staged in over 40 different European towns and cities between 1782 and Mozart’s death in December 1791, but he derived no financial benefit from these performances. His self-evident affection for the work probably influenced his decision to participate in a rendition for visiting Russian dignitaries several months after the premiere: “My opera was given for them recently, for which I deemed it good to play on the clavichord again and to conduct, partly to awake the slumbering, sinking orchestra again, and partly ... in order to show myself to the ladies and gentlemen present as the father of my child.” Without doubt he fulfilled an aspiration outlined to his father early in the opera’s genesis on 19 September 1781: if successful, he thought *Die Entführung* would make him as “popular here [in Vienna] in composition as on the clavichord.”

Simon P. Keefe

SA 27.01 #03 SO 28.01 #06

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

CAPPELLA ANDREA BARCA LEITUNG SIR ANDRÁS SCHIFF KLAVIER SCHAGHAJEH NOSRATI KLAVIER

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Konzert c-Moll für zwei Klaviere und Streichorchester BWV 1060
(Komponiert 1736)

Allegro
Largo ovvero Adagio
Allegro

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade c-Moll für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 388
„Nacht Musique“
(Datiert: Wien, 1782)

Allegro
Andante
Menuetto in canone – Trio in canone al rovescio
Allegro

JOHANN SEBASTIAN BACH

Konzert c-Moll für zwei Klaviere und Streichorchester BWV 1062

(Komponiert 1736)

[Ohne Satzbezeichnung]
Andante e piano
Allegro assai

Pause

JOHANN SEBASTIAN BACH

Aus „Musikalisches Opfer“ BWV 1079

(Komponiert 1747)

Ricercar a 3 (Klavier solo)
Ricercar a 6 (Streicher)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert c-Moll für Klavier und Orchester KV 491

(Datiert: Wien, 24. März 1786)

Allegro
[Larghetto]
[Allegretto]

Kadenz im ersten Satz und Eingänge von Sir András Schiff

Flügel Bösendorfer VC 280 (Urs Bachmann)

Ende um ca. 13.15 Uhr

Dieses von Sir András Schiff zusammengestellte Konzertprogramm vereint Kompositionen Johann Sebastian Bachs und Wolfgang Amadé Mozarts, die in mehrfacher Hinsicht miteinander in Verbindung stehen. Als erstes ist festzuhalten, dass c-Moll die Haupttonart aller fünf Werke ist. Johann Mattheson beschreibt die Tonart in seinem 1713 in Hamburg erschienenen Buch „Das Neu-eröffnete Orchestre“ folgendermaßen: „[c-Moll] ist ein überaus lieblicher dabey auch trister Tohn / weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm prævaliren will / und man auch des süssen leicht überdrüßig werden kan / so ist nicht übel gethan / wenn man dieselbe durch etwas munteres oder ebenbürtiges Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet / sonst mögte einer bey seiner Gelindigkeit leicht schläffrich werden.“ In Schriften aus den 1690er-Jahren von französischen Theoretikern wie Marc-Antoine Charpentier, Jean Rousseau und Charles Masson wird dagegen weniger die „Lieblichkeit“ als der von Mattheson ebenfalls angeführte traurige Charakter der Tonart hervorgehoben, indem dort explizit ihre Eignung für klagende Themen erwähnt wird („pour les plaintes & tous les sujets lamentables“ – „propre pour des sujets plaintifs“). Wenn auch im Verlauf des 18. Jahrhunderts durch das allmähliche Zurücktreten der älteren, nicht-gleichstufigen Temperierungen hinter die gleichstufige Stimmung, bei der ja alle Halbtöne dasselbe Frequenzverhältnis haben, objektiv die Charakteristika der einzelnen Tonarten verloren gingen, so haben doch immer wieder Komponisten bestimmte

Tonarten bevorzugt herangezogen und diese nicht selten mit einem speziellen Ausdrucksgehalt in Verbindung gesetzt. Im Falle von c-Moll waren das unzweifelhaft Mozart und Beethoven, die der Tonart für die folgenden Jahrzehnte den Charakter des Pathetischen, Dramatischen und Tragischen aufprägten. Nun wird man Werke mit einer Moll-Haupttonart in Mozarts Œuvre stets zu seinen persönlichsten künstlerischen Äußerungen zählen dürfen. Doch fällt im Hinblick auf die Tonart c-Moll auf, dass er sie vor allem in der ersten Hälfte seiner Jahre in Wien verwendete, genauer: in den Jahren 1782 bis 1786. Hier schuf er die Bläuserserenade KV 388, die Fuge für zwei Klaviere KV 426, die Messe KV 427, die Klaviersonate KV 457, die Fantasie KV 475, die „Maurerische Trauermusik“ KV 477, das Klavierkonzert KV 491 und Adagio und Fuge KV 546. Das vorletzte Werk dieser Gruppe findet sich im heutigen Programm.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Zwar hat auch Bach c-Moll gelegentlich für tragische Inhalte verwendet, doch wesentlich öfter zog er die Tonart zur Darstellung von Ernsthaftigkeit heran. Das gilt auch für die beiden **Konzerte für zwei Klaviere und Streicher BWV 1060 und BWV 1062**, von denen das letztere ohnehin durch Transkription aus dem d-Moll-Konzert für zwei Violinen BWV 1043 entstanden ist. BWV 1060 liegt dagegen ein nicht erhaltenes Konzert für Oboe und Violine zugrunde, das bereits in c-Moll stand.



Die Entstehungszeit der beiden Ursprungskonzerte ist nicht bekannt; Bach könnte sie in seinen Köthener Jahren (1717–1723) komponiert haben. Die Umarbeitungen zu Konzerten für zwei Cembali lassen sich indes recht genau auf etwa 1736 datieren. Schon im 5. „Brandenburgischen Konzert“ BWV 1050 (vor 1721) hatte Bach ein Werk geschrieben, das wegen seines virtuellen Cembaloparts und der berühmten, in der Endfassung 65 Takte umfassenden Kadenz nicht zu unrecht mit dem Beinamen „erstes Klavierkonzert der Musikgeschichte“ versehen worden ist. Als er 1729 das einst von Georg Philipp Telemann gegründete *Collegium Musicum* übernahm, das aus Studenten der Universität bestand und von vortrefflicher Qualität war, konnte er

sich der Leipziger Öffentlichkeit auch abseits seines Amtes als Thomaskantor präsentieren. Im Kaffeehaus und -garten Gottfried Zimmermanns gab das Ensemble unter Bachs Leitung in den folgenden Jahren regelmäßige wöchentliche Konzerte. Für diese sind auch seine Konzerte für ein bis vier Cembali entstanden, die er größtenteils aus bereits existenten Kompositionen für andere Besetzungen durch kunstvolle Transkription erstellte und damit die Gattung des Cembalo- beziehungsweise Klavierkonzerts begründete. Die beiden Konzerte BWV 1060 und BWV 1062 erfüllen in ihren in Ritornellform angelegten Außensätzen Matthesons Forderung nach „munterer“ Bewegung, beeindrucken aber durch den Ernst der Themen und deren kontrapunktische Verar-

Mozart. Klavierkonzert c-Moll KV 491. Titelblatt der Erstausgabe [1800].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

beitung ebenso wie durch spielerisch-virtuose Aspekte. Von berückender Schönheit sind hingegen die Mittelsätze, die in der Paralleltonart Es-Dur stehen.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wenn Bach als Begründer der Gattung des Klavierkonzerts angesehen werden kann, so wird man Mozarts Beiträge zu ihr fraglos als die wichtigsten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen dürfen, als eine Werkgruppe von ganz außerordentlicher Qualität und Originalität, die auch von späteren Komponisten nicht überboten worden ist. Besonders intensiv beschäftigte er sich mit diesem Genre in den vier Jahren von Ende 1782 bis Ende 1786, in denen nicht weniger als 15 Konzerte entstanden. Das **Klavierkonzert c-Moll KV 491** ist das vorletzte in dieser Reihe; Mozart trug es am 24. März 1786 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein. Zusammen mit den Konzerten in Es-Dur KV 482 und A-Dur KV 488 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 c-Moll-Werk weist darüber hinaus mit seiner ‚symphonischen‘ Orchesterbesetzung von einer Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Streichern die größte instrumentale Besetzung aller seiner Klavierkon-

zerte auf. Doch auch eine Vielzahl anderer Charakteristika lässt es gerechtfertigt erscheinen, von ihm als dem vielleicht kühnsten und visionärsten aller Beiträge Mozarts zur Gattung zu sprechen. So ist gleich der Kopfsatz in höchst individuell gehandhabter Sonatensatzform angelegt: Er weist nicht weniger als fünf Themen auf, von denen sich das erste mit seinen Septimensprüngen, seiner Chromatik und den ungewöhnlichen Pausen als seltsam zerrissen präsentiert, während der Solist später mit einem gänzlich neuen dritten Thema einsetzt. Diese beiden thematischen Gestalten sind es dann auch, die in der Durchführung auf außerordentlich kunstvolle Weise verarbeitet werden, bevor (verkürzte) Reprise, Kadenz und Coda den Satz beenden, der dunkel im Pianissimo verklingt. In eine gegensätzliche Welt führt der lyrische langsame Satz, in dem bezeichnenderweise Trompeten und Pauken nicht zum Einsatz kommen. Er ist in einfacher fünfteiliger Rondoform nach dem Schema A–B–A–C–A nebst Coda gebaut; die Refrain-Abschnitte stehen dabei in Es-Dur, während die Couplets im parallelen c-Moll beziehungsweise im subdominantisches As-Dur gehalten sind. Hervorzuheben ist ferner die feinsinnige Führung der Holzbläser in ihren Dialogen mit dem Klavier. Der Finalsatz kehrt zur fatalistisch-düsteren Atmosphäre des Kopfsatzes zurück. Mozart legt ihn nicht als Rondo- oder Sonatensatz an; vielmehr beschließt er das Konzert mit einem seiner tiefsten und großartigsten Variationensätze. Das marschartige Thema im Allabreve-Takt wird in acht Variationen abgewandelt;

Variation 4 wendet sich nach As-Dur, Variation 6 nach C-Dur, in der letzten Variation und der abschließenden Coda wandelt sich das Metrum zum 6/8-Takt. Partien, die das Soloinstrument allein bestreitet, stehen neben Kombinationen des Klaviers mit den Streichern und – wie im Larghetto – mit den höchst differenziert eingesetzten Bläsern. Anders als in seinem d-Moll-Konzert KV 466 vom Februar 1785 lässt Mozart den Satz und damit das gesamte Werk nicht in Dur enden. Indem er sein Konzert zu einem tragisch-schroffen Schluss in der Grundtonart c-Moll führte, stellte er sich den Erwartungen des damaligen Publikums bewusst entgegen und bereitete mit einem derartigen Ausdruck subjektiver Gefühle den Weg zu Beethoven und den Komponisten der Romantik.

Am 10. April 1782 schrieb Mozart aus Wien an seinen Vater Leopold in Salzburg: „*ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen.*“ Dass er tatsächlich die kontrapunktische Kunst seiner berühmten Vorgänger intensiv studierte, offenbart sich in zahlreichen Kompositionen der folgenden Monate (und Jahre). Dies gilt auch für die **Serenade c-Moll KV 388**, deren autographe Partitur er mit „1782“ datierte. Leider haben sich kaum weitere Informationen zur Genese dieses bemerkenswerten Werkes erhalten. Am 27. Juli berichtete Mozart nach Salzburg: „*ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur*

auf harmonie“. Es ist allerdings nicht ganz sicher, ob er hiermit die c-Moll-Serenade oder die Erweiterung seiner im Vorjahr entstandenen Serenade KV 375 vom Bläsersextett zum -oktett meinte. Beide könnten ihre Entstehung dem Umstand verdanken, dass Joseph II. im April 1782 eine „*Kaiserliche Harmonie*“ ins Leben gerufen hatte: ein Oktett, das sich aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten zusammensetzte und am Hofe wie auch bei diversen Anlässen im Freien zu spielen hatte. Andererseits erschiene Mozarts c-Moll-Werk für derartige, eher der leichteren Unterhaltung dienende Anlässe denkbar ungeeignet, weisen sein tragisch-ernster, zuweilen schroffer Ton und die satztechnische Strenge mit ihren kontrapunktischen Elementen (etwa in der Durchführung des Kopfsatzes oder den Kanonbildungen im Menuett) es doch als eine überaus persönliche Schöpfung aus. Kein Wunder also, dass Mozart es einige Jahre später zum Streichquintett umarbeitete und gemeinsam mit den beiden gleichfalls außergewöhnlichen Quintetten KV 515 und KV 516 zur Subskription anbot.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sollte die Serenade zumindest indirekt mit Kaiser Joseph II. in Verbindung stehen, so ergäbe sich daraus eine weitere Parallele zu Johann Sebastian Bach, der sein „**Musikalisches Opfer**“ BWV 1079 für einen anderen Monarchen des 18. Jahrhunderts komponierte: Friedrich den Großen. Bach war im Mai 1747



nach Potsdam gereist, um seinen Sohn Carl Philipp Emanuel zu besuchen, der dort die Position des Hofcembalisten bekleidete. Als der Preußenkönig bei seinem abendlichen Musizieren im Stadtschloss von Bachs Ankunft erfuhr, ließ er ihn sogleich zu sich rufen, zeigte ihm seine neuen Silbermannschen Hammerflügel und bat den Thomaskantor, darauf zu spielen. Auch gab Friedrich ein Thema auf der Flöte vor, über das Bach zum Erstaunen der Anwesenden aus dem Stegreif eine kunstvolle Fuge ausführte. Nach dem auf Friedemann Bach zurückgehenden Bericht in Johann Nikolaus Forkels Biographie äußerte der König „*nun, vermuthlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmig-*

keit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine ebenso prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs gethan hatte.“ Wieder nach Leipzig zurückgekehrt, arbeitete Bach das von Friedrich II. erhaltene Thema als drei- und nun auch sechsstimmige Fugen (von ihm „*Ricercar*“ genannt) aus, fügte zehn komplexe Kanons sowie eine Triosonate für Querflöte, Violine und Continuo hinzu und ließ diese Sammlung, versehen mit einer Widmung an den König, unter dem Titel „*Musikalisches Opfer*“ drucken. Dass er für alle Stücke die Tonart c-Moll wählte, ist vielleicht kein Zufall, handelt es sich doch um wahrlich ‚ernsthafte‘ Arbeiten. Ganz besonders trifft dies auf das **Ricercar a 6** zu, eine gleichermaßen strenge wie hoch individuell angelegte, faszinierende Fuge im „*stile antico*“. Dagegen präsentiert sich das **Ricercar a 3** als eher aufgelockerte, dabei nicht minder kluge kontrapunktische Studie, in der Bachs Improvisation im Potsdamer Stadtschloss noch nachzuklingen scheint. Da beide Stücke zudem für den damals neuartigen Hammerflügel geschrieben wurden, stellen sie zwei der frühesten Kompositionen für das Instrument dar, das die folgenden Jahrhunderte der Musikgeschichte so entscheidend prägen sollte.

Alexander Odefey

JOHANN SEBASTIAN BACH

Although Bach's harpsichord concertos occupy an important position in the history of music, none was originally for harpsichord. Rather, they were transcriptions of earlier concertos for other instruments, written during his time as kapellmeister to the Prince of Anhalt-Cöthen between 1717 and 1723, but now reworked for the use of the Collegium Musicum, the Leipzig concert society of which he assumed directorship in 1729. Adapting old concertos would presumably have been the simplest way of providing music for these weekly musical get-togethers, but however serendipitous its creation, it is a fact that the harpsichord concerto, a non-existent form before Bach came along, had become a firmly established presence by the time of his death.

The original versions of these concertos are often surprisingly familiar – the Fourth Brandenburg Concerto and all the violin concertos exist in this form – but in some cases only the harpsichord version survives, leaving the identity of the original solo instrument a matter of conjecture. By studying their melodic ranges and characteristic figurations, however, and by applying what is known about Bach's transcription process, the ghostly presences behind these works can often be surmised with reasonable confidence, and their first versions convincingly reconstructed. Of all these resurrected concertos, the one that has become most familiar to modern audiences is the **Concerto in C minor, BWV 1060**, handed down as a work for two harpsichords and

strings, but generally agreed to have started life as a concerto for violin and oboe.

Most of Bach's concertos follow the formal example set by Venetian composers of the day, above all Vivaldi. Bach had studied and copied Vivaldi's concertos even before his time in Cöthen, and had become a strict adherent to their customary three-movement format; but whereas Vivaldi's habit was to ensure that soloists and orchestra had clearly differentiated melodic material, Bach preferred to blur this distinction with clever accompanimental and contrapuntal detail. In BWV 1060 that is more evident in the treatment of the bourrée-like main theme of the finale than in the opening Allegro, which instead concerns itself with successive transformations of the main theme. The slow movement, by contrast, has a more through-composed feel to its elegantly spun dialogue for the soloists set against a gentle string accompaniment.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The time Mozart spent in Vienna from 1781 until his death ten years later was when the vast majority of his greatest works were composed, inspired by the Imperial capital's cultural sophistication and high musical standards. These affected his music in numerous ways, but one very noticeable one was the increased attention he paid to wind instruments. Vienna was well supplied with talented wind-players, and Mozart wrote generously for them, whether within the orchestra in his

piano concertos, symphonies and operas, or in the three wind serenades that have come to be seen as the finest of their kind: K. 361, K. 375 and K. 388.

The reason for the composition of the **Serenade in C minor, K. 388**, is not known, though it can at least be dated with some certainty to the summer of 1782. Harder to explain is its mood; stormy, dark-hued and minor-key, it was hardly the sort of relaxed material traditional in this kind of piece. The first movement is a hard-driving, even sinister Allegro stuffed with taut, emotionally tense and often closely worked thematic ideas of the kind typical of Mozart in this key. The warmly elegant Andante strikes more of a serenade-like pose, though even here its expression has an undeniably inward nature. The Menuetto is austere contrapuntal – a canon for varying combinations of instruments, and then in the central Trio a double mirror canon (two related canons at once, in each of which one of the parts is inverted) – and the work ends with a theme and variations in which the prevailing mood remains troubled, and where even the customary turn to the major key at the end follows upon a passage of eerie mystery.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Bach left two concertos for two harpsichords, but while the original instrumentation of BWV 1060 is uncertain, that of the other, the **Concerto in C minor, BWV 1062**, is in no doubt, it being the famous Concerto for Two Violins, BWV 1043. In this piece, Bach's elab-

oration of the Vivaldi model goes so far as to cast its opening orchestral paragraph in the form of a fugal exposition, before carrying the contrapuntal flavouring over into imitative dialogue between the two soloists. The central slow movement is nothing less than one of Bach's most miraculous creations, a sublimely poetic and skilfully interwoven duet for the soloists; and the finale is a joyous scramble in which the soloists again chase each other in close, almost frenzied imitation.

By the last decade of his life, Bach was out of step with the prevailing musical tastes of the day. One only has to compare his intricately wrought counterpoint and thorough formal procedures with the lighter style of his composer sons to see that here was a serious generation gap.

Bach's visit to the court of Frederick the Great at Berlin in May 1747 must therefore have been intriguing. His second son, Carl Philipp Emanuel, was employed there as a harpsichordist, and had been urged many times to bring his father to the court. The story goes that when 'old Bach' finally arrived, Frederick offered him a theme on which to improvise a fugue, and that Bach did so to general acclaim. Bach himself was not so happy with it, however, and announced that he would commit a better one to paper when he got home. Five months later he published and dedicated to Frederick his **Musical Offering, BWV 1079**, based on what he now called the 'Royal Theme', and consisting not only of a **three-part keyboard 'ricercar'** (or

fugue), but also ten ingenious canons, a trio sonata for flute, violin and continuo, and, most lusciously, a *ricercar* in six parts. It is interesting to compare the two *ricercars*, for while the three-part one, with its occasional break-outs into florid decoration, can be assumed to stand for Bach's own improvisation that night in Berlin, the six-part one is both more formal and more ambitious. And while it *can* be played on one keyboard, the fact that Bach wrote it out in full score (i.e. with one stave for each part) means that it lends itself to ensemble performance.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

At the core of Mozart's achievements in Vienna were the group of twelve concertos he produced during the period from February 1784 to December 1786. Mostly written for himself to perform, they not only supplanted the symphony as the focus of his orchestral activities, but also lifted the genre to new heights of emotional eloquence, creating one of the most important contributions made by any composer to a single genre.

The **Concerto in C minor, K. 491**, was the penultimate in this marvellous run of works, completed on 24 March 1786. That spring was a busy time for the composer: work had begun on *The Marriage of Figaro*; another opera, *Der Schauspieldirektor*, was also on the stocks; and *Idomeneo*, composed six years earlier, was being revived. Yet in the midst of this he conjured up one of his greatest piano concertos, a work whose emotional subtlety proves that

in the concerto, no less than in opera, he was a complete master of his chosen form.

K. 491 is one of only two concertos Mozart composed in a minor key, the other being the D minor, K. 466. Both reveal veins of deep sadness not to be found in any other contemporary concerto, but whereas K. 466 had been a work of theatrical tragedy, in K. 491 the mood is more complex, seemingly expressive of a more intimate sorrow. The mood is set at the beginning, as strings and bassoon give out a questioningly chromatic theme. Unsure of itself, it turns inward before being met with a forceful restatement, but it is the former temper which prevails, and many of the themes that follow have a similar melancholy contour. The end of the movement, too, is troubled and uncertain, with the piano shadowing the orchestra in ghostly accompaniment.

The slow central movement lifts the clouds for a while. The nursery rhyme-like main theme is introduced by the piano, and further appearances of it are separated by serenade-style passages for the winds with decorated responses from the piano and strings. The finale is a set of variations on a theme which, while seemingly straightforward, suggests restlessness and disquiet. The variations take us through virtuosic and chromatic elaboration, a march, a couple of major-key twists (including another outbreak of serenade music), and, to lead us to the finish, an extended, tripping transformation. The end, when it comes, is abrupt and impatient.

Lindsay Kemp

SA 27.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #04

FRITZ KIRCHER MOZARTS VIOLINE WERNER NEUGEBAUER MOZARTS VIOLINE HERBERT LINDSBERGER MOZARTS VIOLA JOSETXU OBREGÓN VIOLONCELLO

Museumskonzert „Pasticcio“

Die Sätze von Joseph Haydns Streichquartett werden zu einem „Pasticcio“ an passende Stellen mit dem Streichquartettarrangement von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ eingebaut (siehe Einführungstext).

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Ouvertüre und Arien aus dem Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384

arrangiert für zwei Violinen, Viola und Violoncello

(Arrangiert: Bonn, vermutlich 1799)

Ouvertüre

Arie Nr. 1 Belmonte „Hier will ich dich denn sehen, Konstanze!“

Lied Osmin und Duett Nr. 2 Osmin, Belmonte „Wer ein Liebchen hat gefunden“ –

„Verwünscht seist du samt deinem Liede!“

Rezitativ und Arie Nr. 4 Belmonte „Konstanze! dich wieder zu sehen!“ – „O wie ängstlich, o wie feurig“

Chor der Janitscharen Nr. 5b „Singt dem großen Bassa Lieder“

Duett Nr. 9 Blonde, Osmin „Ich gehe, doch rate ich dir“

Rezitativ Nr. 10 Konstanze „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele“

Arie Nr. 11 Konstanze „Märtern aller Arten“

Arie Nr. 15 Belmonte „Wenn der Freude Tränen fließen“

Quartett Nr. 16 Konstanze, Belmonte, Pedrillo, Blonde „Ach Belmonte! ach mein Leben!“

Romanze Nr. 18 Pedrillo „In Mohrenland gefangen war“

Rezitativ und Duett Nr. 20 Belmonte, Konstanze „Welch ein Geschick!“ –

„Meinetwegen sollst du sterben!“

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Quartett C-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 33/3 – Hob. III:39

(Komponiert 1778/81)

Allegro moderato
Scherzo. Allegretto – Trio
Adagio, ma non troppo
Finale. Rondo. Presto

Keine Pause

Ende um ca. 16.15 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART – JOSEPH HAYDN EIN PASTICCIO

Die Vorgaben für dieses Konzert waren klar definiert: Mozarts Singspiel „**Die Entführung aus dem Serail**“ KV 384 sollte es sein, dies in einer Version für ein Kammermusikensemble auf den originalen Instrumenten des Komponisten. Eine Stunde Musik im Tanzmeisteraal seines Wohnhauses, wenn möglich in Zusammenhang mit einem Streichquartett von Joseph Haydn aus der Serie op. 33. Eine einfache Lösung stand in Anbetracht der Komplexität dieser Vorgaben klarerweise nicht im Raum. Eine erste Idee, für die Ouvertüre und eine Auswahl von Arien auf die Bearbeitung für Flöte, Violine, Viola und Violoncello des zeitgenössischen Wiener Hof-Oboisten Johann Nepomuk Wendt aus dem Jahr 1784 zurückzugreifen, schied aufgrund der besetzungstechnischen Gegebenheiten aus.

Als im Rahmen der Recherche eine Streichquartett-Version der „Entführung“ gefunden wurde, bei der nicht nur die Komposition, sondern auch die Bearbeitung aus der Hand Mozarts zu stammen schien, führte dies kurzfristig zu unerwarteter Euphorie. „*Composé et arrangé par W. A. Mozart*“, der entsprechende Vermerk auf dem Titelblatt jener wahrscheinlich 1799 im Verlag N. Simrock in Bonn und Köln unter der Plattennummer 88 veröffentlichten Fassung blieb jedoch der einzige Verweis auf die erhoffte Personalunion. Ein späterer Druck aus demselben Hause verzichtete bereits auf den möglicherweise gar merkantilen Hintergedanken und beschränkte



Mozarts Salzburger Konzertgeige aus der Werkstatt Klotz in Mittenwald, Beginn des 18. Jahrhunderts, und Mozarts Viola von einem unbekannten norditalienischen Meister aus dem frühen 18. Jahrhundert.

Stiftung Mozarteum Salzburg,
Mozart-Museen und Archiv

sich auf den Hinweis „*in Musik gesetzt von W. A. Mozart*“ (N. Simrock, Bonn, Plattennummer 949, vermutlich 1813).

Bald stellte sich die Frage, nach welchen Auswahlkriterien man vorgehen sollte, um die Gesamtdauer der „Entführung“ und eines Quartetts von Joseph Haydn von etwa drei Stunden auf das zeitliche Maß einer Konzertsunde zu komprimieren. Abgesehen davon war zu entscheiden, wo beziehungsweise wie man das Streichquartett Haydns positionieren sollte, und welches aus op. 33 sich dafür am besten eigne.



Streichquartett mit Zuhörern. Anonyme Zeichnung, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste – Berlin, akg-images

Das Ergebnis ist ein klassisches ‚Pasticcio‘. Im Duden findet man unter diesem Begriff *„die Zusammenstellung von Teilen aus Opern eines oder mehrerer Komponisten zu einem neuen Werk“*. Frei gelesen war es nun möglich, Teile aus Mozarts „Entführung“ und das dritte der Quartettenserie von Haydn, das **Quartett C-Dur op. 33/3 – Hob. III:39** – zu einem neuen Ganzen zusammenzufügen. Nicht jedoch, wie man es erwarten könnte, Arie für Arie und Satz für Satz. Vielmehr wurde versucht, das Quartett, genauer gesagt, all dessen

Teile behutsam in die ausgewählte Mozart-Musik zu integrieren, dies an Stellen, an denen das geschulte Ohr einen anderen Fortgang voraushören möchte. Stimmung, Charakter und Überraschung waren dabei bestimmende Kräfte.

Als Bindeglied zwischen den beiden Werken könnte neben stilistischen Merkmalen und der kompositorischen Großartigkeit auch das russische Zarenhaus gelten. Die Serie der sechs Quartette op. 33 von Joseph Haydn (Hob. III:37–42) führt dieses quasi im Namen

und lässt es als Widmungsträger in Erscheinung treten. *„Dediès au gran Duc de Russie“*, so lautet der Vermerk in der ersten Wiener Gesamtausgabe der „Haydn-Quartette“ und nennt den russischen Großfürsten, Sohn Katharinas der Großen und späteren Zaren Paul I. Mit seiner Gemahlin Maria Fjodorowna, der vormaligen Prinzessin Sophie Dorothee von Württemberg, machte er sich im Herbst 1781 auf den Weg nach Wien, wo das Paar von Kaiser Joseph II. in der Hofburg und mit einem Besuchsprogramm der Extraklasse erwartet wurde. Informiert über die Musikbegeisterung der Großfürstin veranstaltete der Kaiser am 24. Dezember im Leopoldinischen Trakt der Hofburg jenen denkwürdigen Abend, der als Wettstreit zwischen Mozart und Clementi in die Geschichte eingehen sollte. Einen Tag später war es dann die Großfürstin selbst, die im Veranstalten von herausragenden Musikereignissen nicht zurückstehen wollte. In Gegenwart des Komponisten Joseph Haydn wurden Teile seiner eben erst fertig gestellten „Russischen Quartette“ gegeben. Dass es sich um die Uraufführung der Quartettserie gehandelt haben könnte, ist gut vorstellbar. Nachzulesen jedenfalls ist, dass sich dabei *„die vornehmsten hier aufhaltende[n] Tonkünstler beederley Geschlechts hören ließen“*. Spekulation bleibt, dass Mozart auch zu diesem Anlass in die Hofburg kam, war ihm Haydn doch wichtiges Vorbild in der Gattung des Streichquartetts; sein eigener Zyklus der sechs Haydn gewidmeten Quartette gibt davon bekenndes Zeugnis.

Angekündigt für September 1781 sollten die russischen Gäste auch in den Genuss der

„Entführungs“-Premiere kommen. So geht es aus dem Auftrag für das Singspiel hervor, wie ihn der Librettist Gottlieb Stephanie d. J. an Mozart übergab. *„das Buch ist ganz gut. das Sujet ist türkisch und heist; Bellmont und konstanze. oder die verführung aus dem Se-rail. – die Sinfonie, den Chor im ersten ackt, und den schluß Chor werde ich mit türckischer musick machen“* – schreibt Mozart am 1. August 1781 an seinen Vater Leopold nach Salzburg. Der erste Teil der Arbeit ging sehr zügig von statten, Eile schien geboten. *„mich freuet es so, das Buch zu schreiben, daß schon die erste aria von der Cavaliere, und die vom adamberger und das terzett welches den Ersten Act schliesst, fertig sind. Die zeit ist kurz, das ist wahr“* – erhält Vater Leopold als Information zum selben Datum. Bald begann sich jedoch abzuzeichnen, dass sich der Besuch des Großfürstenpaares in den November hinein verschieben würde, und klar wurde auch bald, dass eine Premiere der „Ver“- oder „Entführung“ nicht auf dem offiziellen Besuchsprotokoll stehen würde. Dafür waren offensichtlich Bühnenwerke eines anderen Komponisten vorgesehen, Glucks deutsche Version der „Iphigenie auf Tauris“ und die italienische der „Alceste“. Für deren Einstudierungen waren zudem auch jene Sänger vorgesehen, für die Mozart soeben sein Singspiel erarbeitete, und abgesehen von Dispositions-Überschneidungen schien Mozart *„eine 3:te opera ohnehin zu viel“*.

Herbert Lindsberger

On the programme of this concert are the **overture and arias from Mozart's Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, (The Abduction from the Seraglio), K. 384**, in an arrangement for two violins, viola and cello (Bonn, probably 1799) combined in a pasticcio with **Joseph Haydn's String Quartet in C, op. 33/3 – Hob. III:39**.

Besides stylistic characteristics and the magnificent composition, the Russian tsar's dynasty could be the link between both works. The series of six quartets, op. 33, by Joseph Haydn (Hob. III:37–42) bears this as it were in the name and appears as the dedicatee: *De-diè's au gran Duc de Russie* is the note in the first Viennese complete edition of the Haydn quartets. The Russian grand duke is named, son of Katharina the Great and the later Tsar Paul I. In the autumn of 1781, together with his wife Maria Feodorovna, formerly Princess Sophie Dorothee von Württemberg, he set off for Vienna where the couple was received in the Hofburg by Emperor Joseph II who had arranged a superb programme to entertain his guests. The emperor knew about the Grand Duchess's great enthusiasm for music and so on 24 December, in the Leopold wing of the Hofburg, he organized the memorable evening which was to go down in history as the competition between Mozart and Clementi. One day later it was then the Grand Duchess herself who did not want to be outdone in organizing outstanding musical performances. In the presence of the composer Joseph Haydn parts of his 'Russian' Quartets, which he had

only just finished, were presented. It could well be that it was the first performance of the quartet series, and it can also be speculated that Mozart came to the Hofburg on this occasion as Haydn was an important model for him in the genre of the string quartet; his own cycle of the six quartets dedicated to Haydn testifies to his respect for the fatherly friend and colleague.

Herbert Lindsberger

English summary of the German original:

Elizabeth Mortimer

SA 27.01

19.30 Großes Festspielhaus #05

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT ROBIN TICCITI RENAUD CAPUÇON VIOLINE

EDWARD ELGAR 1857–1934

Konzert h-Moll für Violine und Orchester op. 61
(Komponiert 1910)

Allegro
Andante
Allegro molto

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

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

ORF-Sendung: Sonntag, 4. Februar 2018, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.30 Uhr

EDWARD ELGAR

Edward Elgar verdankt seine internationale Bekanntheit vor allem einem einzigen Werk: Die Triamelodie des ersten Marsches aus „Pomp and Circumstance“ wurde zum patriotischen Lied umgewandelt und fungiert seit-her mit dem Text „*Land of Hope and Glory*“ als eine der inoffiziellen, aber desto beliebte-ten Hymnen der britischen Monarchie. Auf dem Kontinent sind jedoch viele seiner größ-ten Werke, etwa sein Oratorium „The Dream of Gerontius“, die beiden Symphonien, das Cellokonzert und nicht zuletzt das imperial anmutende Violinkonzert, nach wie vor selten in den Konzertsälen anzutreffen – ein Ver-säumnis, das erst langsam als solches erkannt und korrigiert wird. Elgar war „*der Grandsei-igneur der englischen Musik, musikalischer Nationalheld mit gelegentlichem Hang zur Monumentalität, aber auch mit ausgepräg-tem Sinn für die leichteren Genres der ernsten Musik*“, charakterisiert ihn Friedrich Spangemacher. „*Die spätromantische Musik Mitteleuropas eines Strauss und Wagner war Leitbild für ihn, und die katholische Orgel-tradition wirkte stärker auf ihn ein als der angelsächsische Folklorismus, der während seiner erfolgreichsten Jahre in England ‚en vogue‘ war. Als gläubiger Katholik und eigen-sinniger Individualist stand er immer eine Spur quer zum Jubelpatriotismus des angli-kanischen Königreiches; was die Briten nicht hinderte, ihn – neben Vaughan Williams – zum englischsten Tonsetzer seiner Genera-tion zu erklären.*“



Sir Edward Elgar. Foto um 1904.
Berlin, akg-images

Die Entstehung von Elgars **Violinkonzert h-Moll op. 61** ist eng mit Fritz Kreisler ver-bunden. Im Jahre 1905 gab der damals 30-jährige Virtuose ein Interview, in dem er Elgar

zum größten lebenden Komponisten erklärte und wünschte, er würde einmal etwas für die Violine schreiben. Interessanterweise war Elgar selbst Geiger, hatte aber ein 1890 be-gonnenes Violinkonzert verworfen und seit-her nicht mehr an ein solches gedacht. Kreis-lers zunächst indirekte Bitte schlug sich aber prompt in einigen Skizzen nieder; zwei Jahre später äußerte Kreisler sein Anliegen direkt und 1909 kam es zu einem förmlichen Auftrag durch die Royal Philharmonic Society London. Trotz seiner Vertrautheit mit dem Instrument holte sich Elgar jedoch in technischen Fragen Rat bei William Henry („Billy“) Reed, einem Gründungsmitglied und späteren Konzert-meister des London Symphony Orchestra – mit gutem Grunde: Gespickt mit heiklen Dop-pelgriffen, ungewöhnlichen Saiten- und La-genwechseln sowie enorm geforderter Bewe-glichkeit ist der Solopart einer der anstren-gendsten und technisch schwierigsten der ganzen Konzertliteratur. Reed half nicht nur beim Lösen von Detailfragen, sondern spielte auch die erste halböffentliche Darbietung mit Klavierbegleitung. Die eigentliche Uraufführung aber fand etwa zwei Monate später statt, am 10. November 1910 in der Londoner Queen’s Hall: Elgar stand am Pult des London Sym-phony Orchestra, Solist war der Widmungs-träger Fritz Kreisler. Dieser hatte noch zahl-reiche Änderungsvorschläge gemacht, die Eingang in die gedruckte Partitur finden soll-ten, aber jeweils nur gering vom Manuskript abweichen.

Elgar stellte der Partitur ein spanisches Zitat aus dem eigentlich französisch verfass-

ten Roman „Gil Blas“ von Alain-René Lesage (1668–1747) voran, einem seinerzeit einfluss-reichen und viel zitierten Buch: „*Aquí está encerrada el alma de . . .*“ („*Hier enthalten ist die Seele von . . .*“). Es wird allgemein angenommen, dass zumindest ein Teil der Lö-sung dieses typisch Elgarschen Rätsels in der Person von Alice Stuart-Wortley liegt (die fünf Punkte entsprächen den fünf Buchstaben ihres Vornamens), einer Freundin und Muse Elgars. Laut dem Elgar-Biographen Jerrold Northrop Moore ist das Ganze jedoch komple-xer: Jeder Satz sei mit einem vorhandenen und einem verlorenen Menschen im Sinn ent-standen, Alice Stuart-Wortley und seine Ju-gendliebe Helen Weaver im ersten, Elgars Ehefrau und seine Mutter im zweiten Satz, im Finale Billy Reed und der 1909 verstorbene August Jaeger („Nimrod“ in den „Enigma Va-riations“). Erhellend ist jedenfalls Elgars Aus-sage über das Werk: „*gut! Furchtbar gefühl-voll! Zu gefühlvoll, aber ich liebe es!*“

Dazu passt, dass alle drei weiträumigen Sätze – über große Unterschiede im Einzel-nen hinweg – eine in Melancholie getränkte Leidenschaft atmen. Es ist kein Zufall, dass Elgar in der Solostimme zum ersten ebenso wie zum letzten Einsatz des Konzerts die Vor-tragsbezeichnung „*nobilmente*“ setzt: edel, nobel, mit großem Ton soll hier jede empha-tische Melodie, jede raumgreifende Geste er-klingen. Das Themenmaterial im eröffnenden Allegro ist überreich, wird aber dadurch zu-sammengehalten, dass Lyrik und Pathos auf Schritt und Tritt miteinander verbunden sind, dass das eine unvermittelt, aber doch orga-

nisch aus dem anderen hervortritt und umgekehrt. Die Violine ist als ‚Prima inter pares‘ leidenschaftliche oder innige Vorsängerin, spinnt zärtliche Girlanden oder stellt sich mit virtuoson Kapriolen in den Vordergrund, die aber nie den musikalischen Sinn überdecken. Im Andante macht die Dramatik dann zunächst einer pastoralen Szenerie in anfänglichem B-Dur Platz, aus der erneut die Gefühle hervorbrechen, zunächst mit exquisiten harmonischen Übergängen, später mit vibrierender Aufwallung. Inmitten des Geschehens setzt Elgar „*Nobilmente*“ als Vorschrift fürs ganze Orchester ein – und äußerte einmal den Wunsch, genau diese Melodie möge auf seinem Grabstein eingemeißelt werden. Das Finale fügt zur explizit emotionalen Welt des Konzerts noch quecksilbrige, übersprudelnde Klangkaskaden hinzu, die stellenweise an Mendelssohnschen Elfenspuk erinnern, aber dann einem marschartigen Thema Platz machen: Spätromantische Emphase und glühendes Pathos setzen sich fort, nicht zuletzt untermauert durch wiederkehrendes Material aus dem Stirnsatz. Klanglich außergewöhnlich ist die große, ausdrucksvolle Solokadenz, die Elgar fast durchwegs vom Orchester begleiten lässt (!) und dabei neuartige Effekte wie ein sanftes, mit den Fingerkuppen ausgeführtes Pizzicato-Tremolando des Streichorchesters einsetzt. Scheint dabei nochmals Melancholie die Überhand zu gewinnen, setzen sich zuletzt die extrovertieren, glitzernden Klänge durch und kulminieren in einer ebenso majestätischen wie knapp gefassten Schlussgeste in strahlendem H-Dur.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Über Anlass und etwaige Aufführungen von Mozarts drei letzten Symphonien (in Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551) wissen wir nach wie vor wenig: Entstanden von Juni bis August 1788, wird Mozart sie kaum für die Schublade komponiert haben, sondern im Hinblick auf konkrete Konzerte, wobei sich bis dato allerdings nur Darbietungen von KV 550 festmachen lassen. Eine äußere Anregung dürften jedenfalls Joseph Haydns „Pariser Symphonien“ Hob. I:82–84 in den gleichen Tonarten (C-Dur, g-Moll und Es-Dur) 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 in ihrer Zeit auf faszinierende Weise ausloten. Nikolaus Harnoncourt ist es in seinen letzten Lebensjahren gelungen, eine Hypothese von Peter Gülke populär zu machen, wonach die Trias einen großen Zusammenhang formt. Die wichtigsten Indizien dafür seien die einzige langsame Einleitung von KV 543, die der einzigen Final-Coda in KV 551 entspreche, sowie der fehlende Schluss von KV 543, der mit dem diffusen Beginn von KV 550 korrespondiere.

Dem letzten der drei Werke, das vielleicht am selbständigsten wirkt, war jedenfalls bald schon die höchste Bewunderung sicher: Den Beinamen „*Jupiter-Symphonie*“ bekam

die **C-Dur-Symphonie KV 551** wahrscheinlich durch den geschäftstüchtigen Impresario und Geiger Johann Peter Salomon – auch wenn dadurch das Element genialisch überlegenen Glanzes, das gewiss in dem Werk vorhanden ist, überbetont wird. Denn Mozart nützt das gleichsam neutrale, im Gleichgewicht befindliche C-Dur nicht zuletzt als sicheren Ausgangspunkt für überraschend weites Vordringen in beide Hemisphären des Quintenzirkels. So gelangt die Durchführung des Finales gar bis ins entlegene H-Dur, während im Kopfsatz nach dem G-Dur-Schluss der Exposition eine Unisono-Modulation die Durchführung plötzlich in Es-Dur beginnen lässt, die in der Folge gestrenge Sequenzen durchläuft, um nach einer Scheinreprise in F-Dur die Schleifer-Figur des Beginns durch die chromatische Mängel zu drehen. Dieser Mozartsche Schleifer, mit dem die Symphonie anhebt und der den ganzen ersten Satz durchzieht, ist nur der eine Teil eines für ihn typisch bipolaren Themas, dem sogleich die lyrische Antwort folgt – auch dies eine Geste des Ausgleichs, der Balance. Eine empfindsame Gesangsszene, fast eine Arie ohne Worte, stimmt dann das Andante Cantabile an mit seinen gedämpften Streichern, Seufzerfiguren und zärtlichen Umspielungen, gehorcht dabei aber, ungewöhnlich für einen langsamen Satz, dennoch der Sonatenhauptsatzform. Das Menuetto kompensiert sein etwas schwächlich chromatisch absinkendes Thema durch kräftige Akzente und Dreiklangsfanfaren. Das berühmte Finale mit seiner Verquickung, ja Synthese von Sonatenhauptsatzform mit Fu-

genteknik ist nicht ohne Vorbild (Johann Michael Haydn beendet einige seiner Symphonien mit ähnlichem Anspruch), aber wohl ohne Vergleich: Erstmals in der Geschichte der Gattung ist das Gewicht mit solcher Bestimmtheit vom ersten auf den letzten Satz verlegt. Das Viertonmotiv c–d–f–e, aus dem Mozart das erste seiner fünf kontrapunktisch verarbeiteten Themen entwickelt, hat er schon in früheren Werken mehrfach verwendet; es basiert auf einem populären Cantus firmus, der sich bis Josquin Desprez zurückverfolgen lässt. Der Komponist Johann Nepomuk David (1895–1977) hat nachzuweisen versucht, dass die Themen der ganzen Symphonie aus einer mit diesen vier Tönen anhebenden Melodie abgeleitet sind. Mag seine nicht unwidersprochen gebliebene Analyse auch die Kompositionskriterien einer späteren Zeit aus einem hochgeschätzten älteren Werk herauszulesen versuchen, ist sie doch ein Zeichen für den eklatanten Erklärungsbedarf, den einen angesichts dieser Schöpfung befällt. Wichtiger aber scheint, wie Attila Csampai betont, auch hier die Bipolarität des Themas: Der „*Vordersatz steht für das kontrapunktische Prinzip der Vergangenheit, während der tänzerisch bewegte, bühnenhaft agierende Nachsatz, der einer Opera buffa entnommen sein könnte, das akkordisch-homophone moderne Prinzip vertritt*“. Die so wunderbar einfach wirkende, dabei aber unerhört schwierige Ausgewogenheit aller musikalischen Komponenten – hier ist sie erreicht.

Walter Weidringer

EDWARD ELGAR

In October 1905 the great Austrian-born violinist Fritz Kreisler declared in a newspaper interview: “If you want to know whom I consider to be the greatest living composer, I say without hesitation, Elgar. Russia, Scandinavia, my own Fatherland, or any other nation can produce nothing like him... His invention, his orchestration, his harmony, his grandeur, it is wonderful. And it is all pure, unaffected music. I wish Elgar would write something for the violin.”

Soon afterwards, the two men met, and (no doubt as Kreisler had intended) Elgar had already responded to the implicit invitation by sketching some themes for a violin concerto. This was as far as work progressed for the moment, for among other things the First Symphony had prior claim on the composer’s attentions. In November 1909 Kreisler again told a reporter: “Elgar promised me a concerto three years ago. When he writes one, it will be a labour of love rather than profit. But I can’t get the first note out of him.” By this time, however, Elgar had already begun work on the concerto in earnest, having sketched some more ideas while on holiday in Italy the previous April. The work was completed in August 1910, and Kreisler was delighted, judging it the greatest violin concerto since Beethoven’s and declaring of it, “I will shake the Queen’s Hall!” His prediction was right, for when the premiere was given there on 10 November – by the Queen’s Hall Orchestra conducted by Elgar himself – each movement

was greeted with rapturous applause. The **Violin Concerto in B minor, op. 61**, was acclaimed for breathing new life into the moribund concerto form, and Kreisler repeated it on numerous occasions during the next few years, both in England and abroad.

It would be wrong to suppose that Elgar was reluctant to compose a violin concerto. He had attempted one as early as 1890, but in order for him to make the kind of intense personal statement represented by a concerto for the instrument with which he himself was most familiar, he needed a special emotional stimulus. This, it seems, came in the form of his close friendship with Alice Stuart-Wortley, the daughter of the painter Millais and a devoted admirer of Elgar’s music. It is almost certain that she was the subject of the enigmatic Spanish quotation (from Lesage’s *Gil Blas*) that Elgar wrote at the top of the score: “*Acquí está encerrada el alma de.....*” (“Here is enclosed the soul of”). In letters to her Elgar often spoke of “our own concerto”, and in one referring to a spare ticket for the premiere he effused: “I wish I could use it and you might conduct – but you will be conducting the concerto wherever you are.” Furthermore, to two of the concerto’s themes he attached the sobriquet ‘windflower’ – the nickname he used for Alice. The result of this infatuation was a concerto that stands comparison with the noblest of its kind, and which is also one of Elgar’s most heartfelt works. It makes the greatest technical demands on its soloist, but at the same time (to recall Kreisler’s words) is “pure unaffected music”, maintain-

ing throughout a high pitch of concentrated emotion.

All three movements are in sonata form. For the first, Elgar adopted the formal device customary for concertos known as a ‘double exposition’, in which the main ideas are presented in sequence twice before being subjected to the usual procedures of development and recapitulation. The first theme has four important constituent parts, all of which are heard within the first twenty bars: the opening rising-and-falling figure is answered by a Brahms-like descending idea which leads via a surging four-note motif to a poignant tune devised (said Elgar) “in dejection”. This, the first ‘windflower’ theme, leads the music towards the second subject (the other ‘windflower’), a relaxed, haunting melody which is heard first in the bass but almost immediately blossoms into a touching dialogue between woodwind and strings. The end of this first, purely orchestral exposition is marked by the entry of the soloist, who quickly assumes centre stage with a series of pensive musings before setting the music once more in motion. These thematic ideas form the basis of the rest of the movement, the development and recapitulation sections both being heralded by a return of the opening figure.

The beautiful slow movement opens with a naïve, song-like melody announced by the orchestra and then embroidered by the solo violin. This is answered by a reverential second theme, which then becomes the principal subject of the movement’s central development. After a passionate but brief climax, the

recapitulation follows, at the end of which the solo violin climbs steadily higher until the orchestra slips in the first tune once again as the start of a coda. Here the two themes are peacefully joined, in a passage where (Elgar later said) “two souls merge and melt into one another.”

In the third movement the solo violin is a participant right from the beginning. The main themes here are a forceful, striding sequence of rising figures, a plunging tune that is mainly the property of the orchestra, and a more lyrical, stately melody introduced by the soloist. Energy builds up in the central development, which seems to be leading towards a typically triumphant cadenza, until Elgar confounds expectation by quickly winding the music down and ushering in a very different type of cadenza which, the composer said, “sadly thinks over the first movement.” In fact, material from the first *and* second movements is recalled in hallowed tones, the soloists for the most being accompanied by hushed pizzicato strumming from the orchestral strings, in an effect which one critic likened to “distant Aeolian harps murmuring.” After these magical pages, the music returns to the mood and material of the movement’s opening, and hastens to work to its conclusion.

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 the ‘**Jupiter**’ **Symphony, K. 551**, put forward in 1798, seven years after Mozart’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 ‘Jupiter’ is not clear, as there are no records of any performances of the work during Mozart’s lifetime. That it should have attracted the (admittedly qualified) admiration of musically knowledgeable listeners while making relatively little public impression is symptomatic of Mozart’s predicament in his final years.

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 there eventually appears a jaunty little tune (characterised by repeated notes) borrowed from an aria he had composed for a comic opera.

The Andante Cantabile is eloquent and gracefully melodic, yet interrupted by passionate outbursts and haunted by troubling woodwind colours; while the Minuet and Trio have the courtliness and poise one would expect of them, even though the former is dominated by a drooping chromatic line that culminates in a delicious woodwind passage towards the end.

The most remarkable music of this great symphony is reserved, however, for the last movement. A vital and superbly organic combination of sonata form and fugal procedures in which melodic ideas fly at us in an exhilarating flood of music, it eventually finds its way to a coda in which five of those ideas are thrown together in a passage of astounding contrapuntal bravado. One can well imagine that this was where Zelter drew the line – if not, what else for him but to break his pen and take up some other profession?

For many years this symphony was known in German-speaking countries, somewhat analytically, as “the symphony with the fugal finale.” The nickname ‘Jupiter’ seems to have originated in England around 1820, and how much more expressive it seems of this work’s lofty ambitions! For it 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 28.01

9.00 Franziskanerkirche **Messe**

CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
SILVIA STEINER-SPAN SOPRAN
BARBARA MALKUS ALT
CHONG SUN TENOR
LATCHEZAR SAPSOV BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa longa C-Dur KV 262

(Komponiert: Salzburg, wahrscheinlich Sommer 1775)

SO 28.01

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
JOHANNES WIMMER BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa solemnis C-Dur für Soli, Chor und Orchester KV 337
(Datiert: Salzburg, März 1780)

Zur Eröffnung: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend GL 147/1, 2, 3
Antwortpsalm: Hör auf die Stimme des Herrn GL 53/1
Vor dem Evangelium: Halleluja GL 174/5
Zur Gabenbereitung: Orgelimprovisation
Danklied: Nun lobet Gott im hohen Thron GL 393/1, 2, 3

ORF-Sendung: Sonntag, 28. Jänner 2018, 10.00 Uhr, Österreich Regional (Live-Sendung)

SO 28.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#07**

SCHUMANN QUARTETT
ERIK SCHUMANN VIOLINE, **KEN SCHUMANN** VIOLINE
LIISA RANDALU VIOLA, **MARK SCHUMANN** VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett d-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 173
(Komponiert: wahrscheinlich Wien, September 1773)

Allegro ma molto moderato
Andantino grazioso
Menuetto – Trio
Allegro

Duo G-Dur für Violine und Viola KV 423
(Komponiert: Salzburg, zwischen Juli und Oktober 1783)

Allegro
Adagio
Rondeau. Allegro

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

JÖRG WIDMANN geb. 1973

Auswahl aus 24 Duos für Violine und Violoncello
(Komponiert 2008)

Heft 2, Nr. 1 Capriccio
Heft 2, Nr. 9 Lamento
Heft 2, Nr. 8 Valse bavaroise
Heft 1, Nr. 13 Vier Strophen vom Heimweh
Heft 2, Nr. 11 Toccatina all'inglese

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Fünf Fugen aus Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertem Klavier“,
Teil II, Nr. 2, 7, 9, 8 und 5 für Streichquartett eingerichtet von Mozart KV 405**
(Bearbeitet: Wien, vermutlich 1782)

1. nach Fuga c-Moll BWV 871
2. nach Fuga Es-Dur BWV 876
3. nach Fuga E-Dur BWV 878
4. nach Fuga dis-Moll BWV 877 (nach d-Moll transponiert)
5. nach Fuga D-Dur BWV 874

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

Ende um ca. 16.45 Uhr



Mozart. Duo G-Dur für Violine und Viola KV 423. Autograph. Erste Seite.
New York, The Pierpont Morgan Library, Collection Robert Owen Lehman Deposit

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Im Sommer 1773 reiste Wolfgang Amadé Mozart mit seinem Vater nach Wien, wo er Gelegenheit hatte, Joseph Haydns Quartettserien op. 9, 17 und 20 kennen zu lernen. Sie müssen ihn sehr beeindruckt haben – davon zeugen in seinen eigenen „Wiener Quartetten“ KV 168–173 zahlreiche Neuerungen gegenüber früheren Gattungsbeiträgen. So sind beispielsweise alle sechs Quartette viersätzig – so wie Haydns Quartette, aber anders als Mozarts dreisätzig „Italienische Quartette“ KV 155–160. Auf Haydn verweist auch der er-

höhte Stellenwert der motivischen Arbeit und der kontrapunktischen Kunstgriffe. Dass Mozart für sein **Streichquartett d-Moll KV 173** ein Fugenfinale schrieb, könnte aber noch einen anderen Hintergrund haben: Der altertümliche kontrapunktische Stil war am Wiener Kaiserhof beliebt, und Leopold Mozart plante womöglich, seinen Sohn als Nachfolger des erkrankten Hofkapellmeisters Florian Leopold Gassmann in Position zu bringen. Ungewöhnlich ist im d-Moll-Quartett auch der zweite Satz: An Stelle eines Adagios steht ein tänzerisches Andantino grazioso in Rondoform.

Mit den Duos für Violine und Viola KV 423 und 424 verbindet sich eine Geschichte, die fast zu schön ist, um wahr zu sein: Im Sommer 1783 reiste Mozart erstmals nach seinem Bruch mit Fürsterzbischof Colloredo wieder in seine Heimatstadt Salzburg. Hier befand sich sein ehemaliger Kollege Johann Michael Haydn in einer unangenehmen Lage: Er hatte für den Fürsterzbischof sechs Duos für Violine und Viola zu komponieren, konnte aber, da er krank wurde, nur vier fertig stellen, woraufhin Colloredo die Sperrung seines Gehalts androhte. Mozart schrieb die fehlenden Duos in zwei Tagen und erlaubte Haydn, sie unter seinem eigenen Namen einzureichen – ein wahrer Freundschaftsdienst und eine Verschwörung gegen den Erzbischof, die dem jüngeren Komponisten bestimmt Vergnügen bereitet. Wenn die Geschichte stimmt, erstaunt es allerdings, dass Colloredo den Betrug nicht bemerkte, denn Mozarts Duos unterscheiden sich deutlich von denen Haydns: Dessen Stücke wirken wie Violinsoli mit Bratschenbegleitung, während bei Mozart beide Instrumente annähernd gleichberechtigt sind. Vielleicht hatte dies mit persönlichen Vorlieben zu tun: Mozart spielte ausgezeichnet Bratsche, zog sie der Geige beim häuslichen Musizieren sogar vor. Das **Duo G-Dur für Violine und Viola KV 423** beginnt mit einem geistreichen Sonaten-Allegro, das gelegentlich fast „gelehrte“ Züge annimmt, etwa in einer Kanonpassage der Durchführung. Dem folgen ein ausdrucksvolles, arienhaftes Adagio und ein Rondo-Finale voll scharfer Dynamikkontraste.

JÖRG WIDMANN

Noch kontrastbetonter legte Jörg Widmann seine 24 **Duos für Violine und Violoncello** an. Schon der größere Gesamttonumfang der beiden Instrumente mag zu diesem Eindruck beitragen, vor allem aber die ungleich breitere Auswahl instrumentaler Spieltechniken und Klangfarben, die einem Komponisten unserer Zeit zur Verfügung stehen. Dennoch bezieht sich auch Widmann auf die Tradition – historisch vorgeprägte Satztitel wie „**Capriccio**“, „**Lamento**“ oder „**Toccatina**“ machen das ebenso deutlich wie Widmanns Bekenntnis zur kontrapunktischen Schreibweise „Note gegen Note“: *„Alles ist ineinander verwoben, alles, was der eine tut, hat Konsequenzen für den anderen. Sie ziehen sich an, sie stoßen sich ab, sie lieben und sie hassen sich, mal werfen sie sich die Bälle spielerisch zu, dann wieder in fast zerstörerischer Absicht.“* Weite Teile seines Zyklus schrieb Widmann während eines Aufenthalts in Dubai – für den gebürtigen Münchner ein exotischer Arbeitsort, der ihn in fast paradoxer Weise zu Sätzen wie „**Valse bavaroise**“ oder „**Vier Strophen vom Heimweh**“ inspirierte.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart verblüffte schon in seinen Wunderkind-Zeiten in den 1760er- und 1770er-Jahren die Zuhörer oft mit seinen Fertigkeiten im improvisierten Fugenspiel. Intensiver befasste er sich mit der Fuge allerdings erst im Jahr 1782, als

er durch Baron Gottfried van Swieten die Kompositionen der älteren Meister kennen lernte. Van Swieten war 1770 bis 1777 österreichischer Gesandter am preußischen Hof gewesen und hatte dort Kontakt mit den Schülern und Söhnen Johann Sebastian Bachs aufgenommen. Nach Wien brachte er unter anderem das „Wohltemperierte Klavier“, die „Kunst der Fuge“ und die Orgelsonaten mit. Wie Mozart diese Stücke in van Swietens Haus kennen lernte, darüber berichtet er selbst in einem Brief (vom 10. April 1782) an den Vater: „ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen.“ Um sich mit der Kompositionsweise vertraut zu machen, richtete Mozart unter anderem **Fünf vierstimmige Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“ für Streicher KV 405** ein und schrieb bald auch eigene Stücke im gleichen Stil. Vor allem aber verknüpfte er in vielen Werken aus der Zeit ab 1782 Fugen- und Sonatenform. Beispiele dafür bieten etwa die Schlusssätze des Streichquartetts KV 387 und der „Jupiter“-Symphonie – sie sind ohne Mozarts Begegnung mit Bach undenkbar.

Als Mozart 1785 sechs neue Streichquartette veröffentlichte, stellte er ihnen eine Widmungsvorrede an Joseph Haydn voran. Haydn war ein berühmter Komponist – gerade für seine Quartette gerühmt. Dennoch steckt wohl mehr hinter der Widmung als Reklame. Nach seinen „Wiener“ Quartetten hatte Mozart fast zehn Jahre lang, bis zu dem Ende 1782 ab-

geschlossenen **Streichquartett KV 387**, keine Streichquartette mehr geschrieben. Eine ähnliche Pause hatte auch Haydn zwischen 1772 und 1781 eingelegt. Offensichtlich wurden die Werke des jüngeren Komponisten von denen des älteren angeregt, ja sie wären ohne dessen grundlegende Gattungsbeiträge undenkbar – das drückt die Widmung aus. Vor allem machte sich Mozart Haydns Kompositionstechniken zu eigen: Durch Nachahmung und Dialog, durchbrochene Arbeit (Aufteilung von Melodien auf verschiedene Instrumente), Unisoni und wechselnde solistische Rollen gelingt es, alle Stimmen gleichermaßen am Geschehen zu beteiligen. Thematische Arbeit findet nicht mehr nur in bestimmten Formteilen statt, sondern ständig – in KV 387 sogar im Menuett, dem einst leichtgewichtigen Tanzsatz. Haydn entwickelte aus dem Menuett das Scherzo – Mozart verwendet den Begriff zwar nicht, scherzoartig schreibt er aber doch: So verlangt er ab Takt 8 abwechselnd jeweils ein Viertel im Piano und eines im Forte und hebt damit den Dreiertakt aus den Angeln. Allerdings zeigt der Satzbeginn auch einen persönlichen Zug: Derart ausgeprägte Chromatik wäre Haydn kaum in den Sinn gekommen. Gerade wegen solcher Stellen erschien Mozarts Musik vielen Zeitgenossen als „*allzu scharf gewürzt*“.

Jürgen Ostmann

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The ten Mozart string quartets that we tend to hear in concerts today come from the composer's final ten years in Vienna, yet he wrote sixteen quartets before then. One group was composed during his travels in Italy in the winter of 1772–73, and shows the influence of local Italian composers, but a few months later Mozart made a visit with his father to Vienna where he encountered a different school of quartet composers, men such as Johann Baptist Vanhal, Joseph Starzer and, above all, Joseph Haydn, whose opp. 9 and 17 quartets had recently been published. The six quartets Mozart wrote in the late summer of 1773 were his response both to this new environment and the music he discovered there.

The **Quartet in D minor, K. 173**, is the only one of them to be in a minor key. The mood of the first movement is appropriately dramatic and emotionally tense, reflecting the anxious *Sturm und Drang* temper that affected a number of Austrian composers at this time. The major-key second movement warms the atmosphere in a kind of stylised slow gavotte, but darker feelings return in the Menuetto and continue into the quartet's finale, a muscular and focused fugue. Haydn's op. 20 quartets, famous for their fugue finales, would not appear in print until 1774; had Mozart seen copies of them in manuscript before then?

Mozart's two duos for violin and viola were composed in the summer of 1783, and are the

only works he wrote for this unusual combination of instruments (though he had memorably paired them four years earlier as soloists in the *Sinfonia concertante*). Such a unique burst of interest suggests a special circumstance, and if the account of two pupils of Joseph Haydn's younger brother Michael is to be believed, it seems that it was originally their teacher – a composer and organist in the service of the Prince-Archbishop of Salzburg – who had been commissioned to compose them. When illness prevented him from fulfilling the order, Mozart, visiting Salzburg at the time, wrote them for him.

Although Mozart seems to have made some attempt to mimic Haydn's style, in the end these duos turned out to be minor masterpieces of a thoroughly Mozartian kind, their formal perfection and command of an array of textures transcending all thoughts of the medium as a mere exercise. The **Duo in G major, K. 423**, opens with a bright and sunny sonata-form movement which keeps both instruments busy with constant, garrulous changes of texture. The surprisingly brief Adagio is solemn and song-like, and the work concludes with a Rondeau whose overall jauntiness does not prevent a lengthy minor-key episode from darkening the atmosphere.

JÖRG WIDMANN

Duos for violin and viola may be rare, but for violin and cello they are even rarer, with Ravel and Kodály perhaps the only composers

to have made successful attempts before this century. German composer Jörg Widmann has admitted that the challenge was a difficult one when he first approached it (“my tonal powers of imagination remained curiously inhibited and one-dimensional”), but in the end the **24 duos** he published in 2008 show nothing but confidence in their own resourcefulness and winning sense of fun, from the exaggerated gestures of **Valse bavaroise** to the grating quarter-tones of **Lamento** to the sly introduction of the ‘James Bond’ theme in **Toccata all’inglese**.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

After K. 173, Mozart composed no more string quartets until after his permanent move to Vienna in 1781. We do not know if he had met Haydn before, but he certainly came to know him now, and the two men came to respect each other deeply as fellow composers and friends. It is possible that they saw each other at the musical gatherings of Baron Gottfried van Swieten, the librarian to the Imperial court with a love of the music of Bach and Handel, and for whom, almost certainly, Mozart transcribed for String Quartett **five keyboard fugues from Book 2 of Bach's Well-Tempered Clavier, K. 405**.

It was from Haydn that in 1785 Mozart received one of the most generous compliments ever paid by one composer to another, albeit communicated to Mozart's father: “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.” Haydn's words had been prompted by hearing music from a set of six quartets Mozart had been working on for over two years, and which, when they were finally published in 1786, he dedicated warmly to his older friend. If the earlier Viennese quartets bore the stamp of Haydn's opp. 9 and 17, the new ones were undoubtedly influenced by the op. 33 quartets of 1782, Haydn's own return to the form after a few years concentrating on other things, and a major step forward in his own development of the string quartet as a vehicle for the emerging Austrian High Classical style.

The first of Mozart's ‘Haydn’ quartets to be composed was the **G major, K. 387**, and it quickly gives notice that he is following Haydn into a new phase of musical mastery. The first movement opens with a joyously effusive first-violin phrase, but the texture soon diversifies into one in which all four instruments join in the discourse. The second-movement minuet appears to be deliberately unsettling, both in its disorientating rhythmic accents and in its sinuous chromatic lines, a quality which carries over into the terser minor-key trio. A warm andante follows, rich in melody, but it is the finale that steals the show with a marvellous *tour-de-force* of counterpoint. Here, as in the finale of his later ‘Jupiter’ Symphony (K. 551), Mozart passes with lightning quickness between fugal sec-

tions – either based on the four-note opening motif or on the athletic second theme introduced by the cello – and passages of the simplest melody and accompaniment, not least in the cheeky little violin tune which closes the exposition. It is a movement of great energy, but also ebullient good humour, and the jokey final pay-off is pure Haydn.

Lindsay Kemp

SO 28.01

19.30 Großes Festspielhaus #08

ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
DIRIGENT SIR JOHN ELIOT GARDINER
ISABELLE FAUST VIOLINE
ANTOINE TAMESTIT VIOLA

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie C-Dur (Ouvertüre zu „Il re pastore“ KV 208 und Finale KV 102)
(Komponiert: Salzburg 1775)

Molto Allegro
Andantino „Intendo amico rio“ aus „Il re pastore“ KV 208
Presto assai

Mitwirkende: Angela Hicks, Sopran

Sinfonia concertante Es-Dur für Violine, Viola und Orchester KV 364
(Komponiert: vermutlich Salzburg 1779)

Allegro maestoso
Andante
Presto

Kadenzen von Mozart

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie (Ouvertüre) G-Dur KV 318

(Datiert: Salzburg, 26. April 1779)

Allegro spiritoso – Andante – Primo Tempo. Allegro spiritoso

Symphonie Es-Dur KV 543

(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

Adagio – Allegro
Andante con moto
Menuetto. Allegretto – Trio
Finale. Allegro

Ende um ca. 21.30 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Im April 1775 erlebte Mozarts Serenata „**Il re pastore**“ KV 208 ihre Uraufführung: Erzherzog Maximilian Franz, der jüngste Sohn Kaiserin Maria Theresias, hatte sich bei Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo zum Besuch angemeldet; eigens dafür komponierte Mozart das neue Werk. Die einsätzige Ouvertüre erweiterte Mozart noch im selben Jahr zur dreiteiligen **Symphonie C-Dur**, in der die drei Sätze miteinander verbunden sind. Als zweiter Satz (Andantino) diente ihm das unmittelbar an die Ouvertüre (Molto Allegro) anschließende Arioso des Aminta, „*Intendo amico rio*“. Die sonst von einer Sopranstimme gesungene Hirtenweise vertraute er kurzerhand der Oboe an. Um einen fließenden Übergang zu gestalten, erweiterte er den Satz um einige Takte; dadurch wirkt das Andantino mit dem extra hinzukomponierten **Finale (Presto assai) KV 102** organisch verbunden. Die kurzweilige Symphonie kann als hervorragendes Beispiel dafür dienen, wie sehr bei Mozart der instrumentale Stil mit dem vokalen Hand in Hand geht: Oper und Symphonie sind zwei Seiten derselben Medaille. Dessen ist sich auch Sir John Eliot Gardiner bewusst, der für die heutige Aufführung das Rad der Geschichte kurzerhand zurückdreht, das zum Symphoniesatz verwandelte Arioso mit dem Original tauscht und damit ein frühes Beispiel einer Symphonie mit Solostimme schafft.

Die Blütezeit der konzertanten Symphonie war zwar je nach Ort leicht unterschiedlich,



Maximilian Franz, Erzherzog von Österreich.
Öl auf Holz, anonym, letztes Drittel 18. Jahrhunderts.
Stiftung Mozarteum Salzburg,
Mozart-Museen und Archiv

währte insgesamt jedoch nur kurz. Während Doppelkonzerte mit zwei Solisten und Orchester durch die Jahrhunderte relativ konstant komponiert wurden, ist die Sinfonia concertante, oder französisch: Symphonie concertante, abgesehen von ihrer speziellen Mode im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, eher die Ausnahme. Mozart lernte ihren Reiz in Mannheim und Paris kennen, wo er auf einer ausgedehnten Reise 1777 bis 1779 zwar so manche Inspiration erfuhr, doch weder eine Anstellung erhielt, noch größere Erfolge für sich verbuchen konnte. Für Paris komponierte er sogar extra eine „*sinfonie concertante*“ für Bläser, die jedoch nicht aufgeführt wurde und heute verschollen ist. Zurück in Salzburg

Mozart. Titelblatt der Symphonie G-Dur KV 318 als Ouvertüre für die Oper „La villanella rapita“, Leipzig [1811].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

fasste er seine Ideen eines symphonisch gestalteten Konzerts für zwei Soloinstrumente in der **Sinfonia concertante Es-Dur KV 364** zusammen. Während zumal die französischen Vorbilder eher leichtgewichtiger Natur waren, geriet Mozarts eigene „Concertante“ zu einem Gipfelpunkt sowohl seiner konzertanten, als auch gleichzeitig seiner symphonischen Arbeit, wobei er den Ausgleich zwischen Unterhaltung und Tiefgang hervorragend traf. Salzburg galt auch als gutes Pflaster für ein solches Werk, da hier entsprechende Solisten verfügbar waren; eine Aufführung zu Mozarts Lebzeiten ist allerdings nicht belegt, es wird aber vermutet, dass er selbst die Bratsche gespielt haben könnte und den Violinpart seinem Kollegen, dem Konzertmeister Antonio Brunetti überließ.

In satten, vollen Klängen eröffnet das Orchester den ersten Satz (*Allegro maestoso*). Dieser außergewöhnlich reiche Klang liegt weniger an der Tonart als an der speziellen Instrumentierung mit geteilten Bratschen, die obendrein oft jeweils zweistimmig gesetzt sind; die Bläser sind auf zwei Oboen und ein Hörnerpaar beschränkt. Um der Solo-Viola im konzertanten Gesamtklang mehr Brillanz zu verleihen, wollte Mozart sie um einen Halbton höher gestimmt wissen; darauf wird auf modernen Instrumenten oft verzichtet. Aus der geradezu verschwenderischen Menge zarter, aufrauschender und festlicher Themen in immer neuen Abwandlungen blitzen schon hier die Orchesterinstrumente quasi solistisch hervor. Die eigentlichen Solisten erscheinen wie durch einen Seiteneingang: Von

einem lang gehaltenen Es, dem Grundton, steigen sie zart, aber bestimmt und innig vereint im Unisono herab. Alle folgenden Themen und Motive spielen sie völlig gleichberechtigt, wobei sie in der Reprise sogar die Rollen des Vor- und Nachsängers tauschen. Die Kadenz des Stücks sind auskomponiert, wie auch beim zeitnah entstandenen Schwesternwerk, dem Es-Dur-Konzert für zwei Klaviere KV 365.

Dass Mozart mit dieser Komposition bereits an die späteren Wiener Klavierkonzerte anschloss, beweist auch der langsame Satz, ein Andante in c-Moll, dessen dunkler, melancholischer Tonfall durch die spezielle, oben bereits erwähnte Instrumentierung noch verstärkt wird. Sogar das Finale, ein Presto im 2/4-Takt, kann die traurige Stimmung nicht sofort wegweisen, trotz oder gerade wegen seines ungetrübten Schwungs. Dass auch das Finale den einen oder anderen nachdenklichen Kontrapunkt enthält, liegt in der Natur des Komponisten. In schönster symphonisch-konzertanter Eintracht klingt Mozarts gewiss prächtigstes Konzert für Streicher und Orchester aus.

Wie die Sinfonia concertante entstand auch die **Symphonie G-Dur KV 318** im Jahr 1779 in Salzburg. Sie ist, abgesehen von der sogenannten „Pariser Symphonie“ KV 297, die erste Symphonie nach mehrjähriger Pause in diesem Genre. Dass Mozart hierfür allerdings formal eigentlich eine klassische dreiteilige Ouvertüre verfasste und keine Symphonie im engeren Sinne, lässt auf einen konkreten Auftrag und eine bestimmte Verwendung dieser



Musik schließen. Doch ob Mozart das Werk als Ouvertüre zu „Thamos, König in Ägypten“ oder zu „Zaide“ gedacht hatte oder womöglich zu einem Theaterstück der damals in Salzburg weilenden Böhmschen Theatertruppe (Böhms waren mit Mozarts befreundet), all das wissen wir nicht. Besonders auffällig ist für uns heute die große Besetzung, die Flöten-, Oboen- und Fagottpaare ebenso vorsieht wie vier Hörner, zwei Trompeten und Pauken. Formal schließt Mozart hier mit dem Typus der italienischen Ouvertüre ab. Der erste Teil, ein *Allegro spiritoso*, dessen markant auffahrendem ersten Thema ein zweites, ruhiges zur Seite gestellt wird, findet in einem Durchführungsabschnitt zu ausdrucksstarken Wandlungen. An zweiter Stelle erklingt als kontrastierender, langsamer Mittelteil ein Andante, dem als Reprise und zugleich dritter Teil die Themen des ersten folgen. 1785 verwendete Mozart die Symphonie als Ouvertüre zu Francesco Bianchis Oper „La villanella rapita“, für die er bei den Wiener Aufführungen im Spätherbst 1785 im Burgtheater auch eini-

ge Nummern als Einlagearien beisteuerte. Damit ist der Gebrauch dieses durchaus musiktheatralisch klingenden Werks als Musik für die Bühne belegt.

Wollte man die Achttausender der Symphonienwelt bestimmen, Mozarts **Symphonie Es-Dur KV 543** wäre gewiss, gemeinsam mit ihren beiden Geschwistern, einer dieser höchsten Gipfel. Knapp 18 Monate nach ihrer Vorgängerin, der sogenannten „Prager Symphonie“ D-Dur KV 504, vollendete Mozart innerhalb kurzer Zeit gleich drei große, viersätzig Symphonien, begonnen mit der heute gespielten Es-Dur-Symphonie im Juni 1788; ihr folgten im Juli die g-Moll-Symphonie KV 550 und im August die C-Dur-Symphonie KV 551. Damit beschloss er seine Beschäftigung mit der symphonischen Form. Peter Gülke wies 1997 in einer Studie auf die enge Verbindung dieser drei letzten Symphonien hin, wobei in seiner Deutung die Einleitung der Es-Dur-Symphonie „nicht weniger als *Introduktion zur Trias insgesamt gesehen werden kann wie das Finale der Jupiter-Sinfonie als Finale für alle drei*“. Eine schöne Idee, die allerdings, so wie unzählige Deutungen und Interpretationsgedanken im Laufe vor allem des 19. Jahrhunderts, genau das bleiben muss: eine Möglichkeit zum Verständnis. Faktum ist: Die enge zeitliche Nähe ihrer Entstehung verbindet die Symphonien ohnehin, während die Vielfalt an musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten, die Mozart ausschöpft, derart groß ist, dass der Reiz der Stücke gerade in ihrer völlig unterschiedlichen Klangwelt liegt.

Die langsame Einleitung zur Es-Dur-Symphonie (Adagio) mit ihren punktierten Rhythmen, spannungsgeladenen Akkordballungen, strahlenden Akkorden und zarten Melodielinien lässt Großes erwarten. Umso erstaunlicher dann die Vorstellung des Hauptthemas: Extreme Kargheit, die nötigsten Linien, obendrein ein lyrisches Thema, kein auftrumpfendes. Daraus erwächst schließlich ein sich steigernder, kraftvoller symphonischer Satz. Mozart konzentrierte sich auf das Wesentliche, spielte dabei auch im Kleinen mit relativ harten Schnitten, wie etwa die Überleitung von der Durchführung in die Reprise zeigt, deren lakonische Kürze eigentlich recht beklemmend wirkt, als ob hier nichts mehr zu sagen wäre. Das As-Dur-Andante beginnt mit einem schlichten Motiv, aus dem in der Folge vor allem zwei Episoden in f-Moll beziehungsweise in h-Moll hervorragen, „die spüren lassen, wie schmal zu jener Zeit bereits der Grat geworden ist, der Hoffnung und Trost von Schmerz und Verzweiflung trennt“ (Attila Csampai).

Das Menuett entpuppt sich rasch als herzlich stampfender Deutscher Tanz, wobei das Trio den volkstümlichen Charakter mit seinen Drehfiguren in Klarinetten und Flöten noch verstärkt. Spätestens beim Finale (Allegro) muss auch auf den möglichen, wenn nicht gar wahrscheinlichen Inspirationsgeber für die letzten drei Mozart-Symphonien hingewiesen werden: Joseph Haydn. Mit seinen ersten drei „Pariser Symphonien“, ebenfalls in den Tonarten C-Dur, g-Moll und Es-Dur, trat Mozart (ähnlich den sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten der Jahre 1782 bis 1785), in direkte künstlerische Kommunikation mit Haydn. Der Tonfall des Finales verweist eindeutig auf den väterlichen Freund in seinem tänzerischen, ausgelassenen Duktus – auch, wenn dieser bei Mozart einen durchwegs geradezu manischen Zug hat. Mit einer lakonisch knappen Schlussformel schließt die Symphonie.

Markus Hennerfeind

WOLFGANG AMADEUS MOZART

ARIE DES AMINTA „INTENDO AMICO RIO“ NR. 1 AUS „IL RE PASTORE“ KV 208

Text von Pietro Metastasio (1698–1782)

Intendo amico rio || Quel basso mormorio: ||
Tu chiedi in tua favella || Il nostro ben dov'è.

Dein leises Murmeln, || mein Freund Bach,
versteh ich: || Du fragst in deiner Sprache,
|| wo unsere Liebste ist.

(Deutsche Übersetzung von Traude Freudlsperger)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart was a born operatic animal, never happier than with the whiff of greasepaint in his nostrils. Frustratingly for him, eighteenth-century Salzburg was almost an opera-free zone, with no opera house and only occasional visits from itinerant companies. The closest he ever got to composing a true opera for Salzburg was *Il re pastore* (‘The shepherd-king’), commissioned by Prince-Archbishop Colloredo for a visit of Archduke Maximilian, youngest brother of Emperor Joseph II. Mozart began work on the score in early March 1775 and directed a semi-staged performance, probably without scenery, in the Archbishop’s Palace on 23 April. For a work designed to flatter the ruling Habsburg dynasty, Metastasio’s libretto, a celebration of enlightened kingship written at the request of Maria Theresa, was a shrewd, diplomatic choice.

It was a commonplace in the eighteenth century to stitch together composite symphonies with movements from different works. Mozart had used several of his earlier opera overtures as the basis of symphonies. Sometime in 1775 he did likewise with the bustling C major overture to *Il re pastore*. For the slow movement Mozart adapted the *serenata*’s pastoral opening aria (sung by Aminta, the shepherd-king of the title), transferring the voice part to oboe. He then rounded off his ‘new’ symphony with a freshly composed finale, a tripping sonata rondo in the style of contredanse. For today’s concert, Sir John Eliot Gardiner chose to restore the original aria.



Mozart. Sinfonia concertante Es-Dur KV 364.
Titelblatt der Erstaussgabe [1801].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

The *Sinfonia concertante* for Violin and Viola, K. 364, is an iconic work for many Mozart lovers, and arguably the greatest music he wrote in Salzburg. Yet frustratingly we know nothing about its origins. Apart from a sketch for the first-movement cadenza, the autograph has disappeared. Neither Mozart nor any of his contemporaries ever mentioned the work. It seems fair to assume that, inspired by the *sinfonie concertanti* he had encountered in Paris and Mannheim, he composed it, in summer or

autumn 1779, for himself to play with the leader of the Salzburg court orchestra, Antonio Brunetti. Yet this remains guesswork.

While we should beware of reading Mozart's music as emotional autobiography, it is tempting to relate the *Sinfonia concertante*'s darker undercurrents, rising to the surface in the C minor Andante, to his smouldering discontent with what he saw as his Salzburg servitude. Less speculatively, the sonorous richness of the orchestral writing, with violas divided throughout, reflects Mozart's contact with the excellent Mannheim orchestra – though needless to say, the power and technical mastery of the *Sinfonia concertante* surpass any possible models. Mozart gives the dusky-toned viola added penetration by writing the part in D major, with the strings tuned up a semitone – a practice known as *scordatura*. This increases the string tension, and brings the resonant open strings into play – even more crucial when gut strings are employed.

As a born musical democrat, Mozart gives the two soloists absolutely equal billing. In all three movements melodies are initially proposed by the violin, then repeated, with a consequent darkening of colour, by the viola. In the recapitulations the roles are then reversed.

The *Sinfonia concertante*'s distinctive *tinta* is determined by the husky timbre of the viola, Mozart's own favourite string instrument. As Charles Rosen memorably observed in his book *The Classical Style*: "The very first chord gives the characteristic sound, which is like the sonority of the viola

translated into the language of the full orchestra." There is a breadth and sonorous depth to this opening Allegro maestoso ('maestoso' = 'majestically'), together with a quintessentially Mozartian expressive ambivalence. The initial entry of the soloists, suspended high above the orchestra's cadential phrases, is one of the most magical moments in any Mozart concerto; yet the music's grandeur (including the most spectacular of his Mannheim crescendos), poetry and almost erotic yearning does not preclude a vein of frisky playfulness reminiscent of Mozart's violin concertos.

The Andante, in C minor, is a transfigured love duet *triste* that touches depths of desolation found elsewhere only the Andantino of the so-called 'Jenamy' Concerto, K. 271, and the Adagio of the A major Piano Concerto, K. 488. Mozart's own cadenza then pushes the music to a new pitch of chromatic pathos. After the bereft, disconsolate close, the contredanse finale, virtually un-shadowed by the minor key, bounds in with a glorious sense of physical relief.

A few months before the *Sinfonia concertante*, Mozart had composed a **Symphony in G major, K. 318**, whose grandeur of sonority likewise reflects his experiences in Mannheim and Paris in 1777–78. Dated 26 April 1779, the work, uniquely among his later symphonies, is in one continuous movement: a sonata-form Allegro spiritoso interrupted at the point of recapitulation by an Andante. Its unusual form – akin to, though not identical

with, Italian opera overtures – has prompted speculation that it was intended as an overture for the unfinished *Singspiel* known as *Zaide*. As *Zaide* was composed several months later, this is unlikely. But it seems that six years later, in 1785, Mozart may have used the symphony as the overture to a Viennese production of Francesco Bianchi's *opera buffa La villanella rapita*.

There is a splendid theatrical swagger about the symphony's framing Allegro spiritoso, scored for the largest orchestra (pairs of flutes, oboes and bassoons, four horns, trumpets, timpani and strings) available to Mozart in Salzburg. While the arresting opening is all pomp and ceremony, the tripping second theme has the easy tunefulness of an *opera buffa* aria. The four horns (two each crooked in G and D) lend power and density to the sweeping tutti, not least at the climax of a slow-burn crescendo over a repeated 'drum' bass – a speciality of Mannheim composers. After working the opening fanfare motif in a fierce imbroglia, Mozart breaks off abruptly for an Andante of refined, sensuous beauty, enhanced by exquisite scoring for woodwind and horns. In the recapitulation of the original Allegro spiritoso, the opening theme is held back until near the end, where it returns, with an added dramatic power, to create a thrilling climax.

Legend has it that Mozart composed his last three symphonies, Nos. 39–41, from inner compulsion, with no prospect of performance. But this romantic picture is entirely foreign to Mozart's – and for that matter Beethoven's

– way of working. Scraps of evidence suggest that he may have intended the works for planned subscription concerts in Vienna during the 1788–89 season. We cannot be sure whether these concerts actually took place. If they did not, it was probably for want of subscribers. Mozart's fortunes were temporarily on the wane in 1788, while Joseph II's disastrous Turkish campaign had severe financial consequences for the composer's aristocratic supporters. But the symphonies would certainly have come in useful on his visits to Leipzig and Frankfurt in 1789 and 1790. Another possible explanation for the rapid composition of three symphonies in the summer of 1788 was that Mozart intended to perform them in London. His long-held plan to visit England, stimulated by his friendship with Nancy Storace (the first Susanna in *Figaro*) and her brother Stephen (the composer), was for the moment shelved. Then in December 1790 the violinist and impresario Johann Peter Salomon formally invited Mozart to visit London, along with Haydn. Mozart agreed to come for the 1792 London season. But by then it was too late.

The nineteenth century liked to regard Nos. 39, 40 and 41 as Mozart's final symphonic testament, culminating in the C major majesty of the 'Jupiter' (as Johann Peter Salomon nicknamed No. 41). This is obviously absurd – Mozart would have composed many more symphonies had he lived a normal life span. What is undeniable, though, is the vivid contrast between the three works, in tonality, mood and scoring, as if Mozart were intent on

displaying the fullest range of his symphonic art in his planned concerts.

Uniquely in his symphonies, the **Symphony in E flat major, K. 543**, dated 26 June 1788, omits the pungent-toned oboes in favour of liquid clarinets, enhancing the mellow warmth of sonority associated with the key of E flat. Alone among the last three symphonies it opens with a slow introduction, initially grand and processional, like a Baroque French overture, but later developing a gratifying harmonic tension. In four mysterious chromatic bars the music dissolves into the Allegro. Opening with an ethereal, self-contained melody, with delicate echoes on horns and bassoons, this is built on extreme contrasts: between limpid cantabile melodies (the opening and the gracious string-wind dialogues of the second subject) and powerful, striding tuttis, including a ‘galloping’ motif that drives the development to an exciting climax. At no point are the movement’s lyrical and declamatory aspects integrated. The opening melody is recapitulated in full, an oasis of tranquillity after the mounting tensions of the development, but otherwise plays no part in the symphonic argument.

In the A flat Andante, an idyllic, rarefied march, Mozart varies and develops the opening phrases with delicate poetry. The serene mood is twice destroyed by two violent outbursts in the minor – the second in the disturbingly remote key of B minor – and each time restored with a ravishing passage of woodwind imitation that looks ahead to the Mediterranean warmth of *Così fan tutte*.

Like the first movement, the courtly minuet juxtaposes grand, vigorous writing for full orchestra with graceful lyricism. In the trio, based on a traditional Austrian *Ländler* melody, the clarinets (favourite instruments in Alpine villages) combine deliciously in music of idealised rusticity. Unusually for Mozart – and characteristically of Haydn – the finale is monothematic, with one springy theme doing duty for the whole witty and varied movement. Yet even here the music can take an unexpectedly serious turn: in the breathtaking distant modulations towards the end of the exposition, or in the tonally adventurous, intently argued development.

Richard Wigmore

MO 29.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #09

DANIEL BARENBOIM KLAVIER

CLAUDE DEBUSSY 1862–1918

Préludes, Livre I L 117

(Komponiert 1908/10)

Lent et grave. <... Danseuses de Delphes> (Tänzerinnen aus Delphi)

Modéré. <... Voiles> (Segel/Schleier)

Animé. <... Le Vent dans la plaine> (Der Wind in der Ebene)

Modéré. <... Les Sons et les parfums tournent dans l’air du soir>

(Klänge und Düfte erfüllen die Abendluft)

Très modéré. <... Les Collines d’Anacapri> (Die Hügel von Anacapri)

Triste et lent. <... Des Pas sur la neige> (Schritte im Schnee)

Animé et tumultueux. <... Ce qu’a vu le vent d’Ouest> (Was der Westwind gesehen hat)

Très calme et doucement expressif. <... La Fille aux cheveux de lin>

(Das Mädchen mit dem flachsfarbenen Haar)

Modérément animé. <... La Sérénade interrompue> (Die unterbrochene Serenade)

Profondément calme. <... La Cathédrale engloutie> (Die versunkene Kathedrale)

Capricieux et léger. <... La Danse de Puck> (Der Tanz des Puck)

Modéré. <... Minstrels> (Balladensänger)

Pause

CLAUDE DEBUSSY

Estampes L 100

(Komponiert 1903)

Pagodes (Pagoden). Modérément animé
La Soirée dans Grenade (Ein Abend in Granada). Mouvement de Habanera
Jardins sous la pluie (Gärten im Regen). Net et vif

Deux Arabesques L 66

(Komponiert 1888 und 1891)

Andantino con moto
Allegretto scherzando

L'Isle joyeuse L 106

(Komponiert 1904)

Quasi una cadenza

Ende um ca. 12.45 Uhr

Der Impressionismus (Latein: impressio, Eindruck) wurde als ironisches Schimpfwort geboren. Nach einer Ausstellung von Werken vornehmlich junger Pariser Künstler rund um den etwas älteren Maler Camille Pissarro 1874 im Atelier des Fotografen Nadar überschrieb der Kritiker und Humorist Louis Leroy seinen Bericht in „Le Charivari“ mit *„Die Ausstellung der Impressionisten“*. In seinem spöttischen Text heißt es ungefähr: *„Eindruck – dessen war ich sicher. Gerade ist mir klar geworden, dass darin ein Eindruck stecken müsse, wo ich doch beeindruckt war ... und welche Freiheit, welche technische Leichtigkeit! Eine unberührte Tapete ist raffinierter als diese Seelandschaft.“* Leroy bezog sich damit auf Titel und Sujet eines der auffälligsten unter den gezeigten Werken, Claude Monets damals zwei Jahre altes Gemälde „Impression, soleil levant“ („Eindruck, Sonnenaufgang“, heute im Musée Marmottan in Paris). Leroy hatte mit dieser Rezension die Lacher auf seiner Seite – und an den jungen Malern klebte fortan ein rasch populär werdender Spitzname, gegen den sie sich zunächst vergeblich wehrten, bevor sie sich diesen als ins Positive gewendeten Kampfbegriff zu eigen machten. Dass die Vertreterinnen und Vertreter dieser neuen Kunstrichtung den momentanen, flüchtigen Eindruck von Objekten und Lichtstimmungen festhalten wollten, skizzenhaft und oft unter freiem Himmel, anstatt ein möglichst getreues Abbild des Originals mit klaren Konturen wiederzugeben, war eine Herausforderung für das Kunstverständnis vieler Zeitgenossen. 1876 schrieb etwa Albert Wolff an-



Claude Monet. Impression, soleil levant
(Impression, Sonnenaufgang).
Ölbild, 1872. Das Bild gab dem Impressionismus
seinen Namen.
Paris, Musée Marmottan – Berlin, akg-images

lässlich der zweiten Ausstellung der Impressionisten in „Le Figaro“: *„Nach dem Brand der Oper ist ein neues Unglück über die Rue Peletier hereingebrochen. Bei Durand-Ruel wurde eine Ausstellung so genannter Malerei eröffnet ... Viele Besucher bekommen Lachkrämpfe vor diesen Machwerken; mir zog es das Herz zusammen. Diese selbsternannten Künstler nennen sich Umstürzler, Impressionisten; sie nehmen Leinwand, Farbe und Pinsel, setzen, wie es gerade kommt, einige Töne nebeneinander und unterzeichnen das Ganze. Man muss Pissarro zu verstehen geben, dass Bäume nicht violett sind und der Himmel nicht die Farbe frischer Butter hat,*

dass in keinem Land die Dinge zu sehen sind, die er malt.“

CLAUDE DEBUSSY

1886 geschah es dann, dass die Musik des 24-jährigen Claude Debussy erstmals mit den Impressionisten in Verbindung gebracht wurde – als Rüge der Jury des Prix de Rome, die in seinem „Printemps“ deren diffuse Einflüsse glaubte wahrnehmen zu müssen. Seither ist Debussy dieses Etikett nicht mehr losgeworden: Als unerlässlich gewordener Stilbegriff auch in der Musik beschreibt der Impressionismus eine der Schnittstellen zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert. Gegen den Impressionismus, wie ihn Debussy selbst als zeitgenössische Strömung verstehen musste, hat er sich freilich immer abgegrenzt: *„Ich versuchte, etwas anderes zu machen – sozusagen Realitäten – was die Dummköpfe dann Impressionismus nennen, ein so falsch wie möglich verwendeter Begriff, vor allem von Kunstkritikern“*, ärgerte er sich 1908.

Der Maler Wassily Kandinsky vernahm in Debussys Musik mehr als bloß ein verwandeltes Echo auf die bildende Kunst, sprach in Zusammenhang mit ihm von *„geistigen Impressionen“*, die *„aus der Natur entnommen“* und *„in rein musikalischer Form in geistige Bilder verwandelt“* würden. Der deutsche Musikwissenschaftler Peter Gradenwitz schließlich fasste die von der Poesie Charles Baudelaires inspirierte Ästhetik der *„Kunst aus Farben, Klängen und Düften“* als folgenreich für Debussys Musik auf. Diese sei *„im Verwischen,*

ja Verschwinden klarer Tonalität, in neuartigen Zusammenklängen und Akkordfolgen, im Mischen verschiedener Tonarten, in Melodie und Harmonie, in der Kolorierung durch freie Behandlung der Pedale des Klaviers zu finden. Melodie und Harmonie wirken aus diesen Gründen bei allem Ausdrucksgehalt merkwürdig unpersönlich, schweben in nicht greifbaren Räumen, in einer durch die Pedale noch weiter verschwimmenden Traumwelt.“

Gehen die Skizzen bis in die Jahre 1907/08 zurück, arbeitete Debussy in der kurzen Zeit zwischen Dezember 1909 und Februar 1910 das erste Heft seiner *„Préludes“* aus, eine Sammlung von zwölf Stücken, denen er ein zweites Heft mit einem weiteren Dutzend folgen ließ, das ihn freilich bis 1913 beanspruchte. Die Gesamtzahl erinnert wohl bewusst an die bedeutenden Werke der Gattung von Bach („Das wohltemperierte Klavier“ mit zweimal 24 Präludien und Fugen in chromatischer Folge von 1722 und 1739/42) sowie Chopin („24 Préludes“ op. 28, geordnet im Quintenzirkel). Formal führt Debussy die Tradition des Charakterstücks des 19. Jahrhunderts mit seiner flexiblen, am Material selbst orientierten Form weiter und fügt sie zu einer abwechslungsreichen Kette; harmonisch löst sich seine Musik von der herkömmlichen Dur-/Moll-Tonalität zugunsten eines eigenen Farbwertes der Akkorde, nützt mittelalterliche Modi (Kirchentonleitern) und außereuropäische Tonsysteme, etwa Pentatonik. Deshalb greift der zyklische Gedanke einer Werk-

reihe durch alle Vorzeichenregionen nicht mehr, sondern wird nur ideell wieder aufgenommen. Auch Debussy selbst bestand keineswegs auf Gesamtaufführungen, sondern merkte im Falle von „Des Pas sur la neige“ sogar an, das Stück sei eher *„unter vier Augen zu spielen“* als *„für den Konzertsaal“* gedacht. Dazu passt weiters die Besonderheit, dass er die Titel der einzelnen „Préludes“ nicht etwa an den Beginn setzt, sondern sie erst am Ende nennt, und selbst dort nur in spitzer Klammer und nach gedankenvollen drei Punkten – als seien es Fußnoten, retrospektive Vorschläge oder intime Fingerzeige, jedenfalls nur für die Augen der Ausführenden bestimmt. Das gebietet Vorsicht bei allzu offensichtlichen Deutungsversuchen.

Tatsache ist, dass Debussys Hinweise aus verschiedenen Gefilden stammen: Gewiss nicht zufällig beginnt die Sammlung mit einer Beschwörung eines tänzerischen Reigens der griechischen Antike, bei dem das Neuartige und das Alte zusammenfallen mögen („Danses de Delphes“). Etliche Titel spielen auf Naturbeobachtungen oder -eindrücke an, die freilich wie etwa im Falle von „Voiles“ (Segel/Schleier) ins Metaphorische hinüberspielen können; mehrere sind aus der Literatur übernommen, „Le Vent dans la plaine“ (nach Verlaine), „Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir“ (Baudelaire), „La Fille aux cheveux de lin“ (Leconte de Lisle) sowie auch der Kobold Puck aus Shakespeares „Sommernachts Traum“. Spezielle Popularität hat „La Cathédrale engloutie“ mit ihren parallel geführten Akkorden erlangt, eine Umset-

zung der bretonischen Legende von der im Meer versunkenen Stadt Ys. Musikalische Szenen suggerieren dagegen besonders „La Sérénade interrompue“, aber auch „Minstrels“ (mit Anspielungen auf den Ragtime).

Die Idee, seinen Klavierwerken poetische Titel zu geben, hatte Debussy erstmals 1903 in „**Estampes**“ verwirklicht und damit auch die Reifeperiode seines Schaffens eröffnet. Diese drei großen „Grafiken“ (als Begriff aus der bildenden Kunst) bringen gleichsam musikalische Vorstellungen verschiedener, konkreter Weltgegenden zusammen: Java, Andalusien sowie das heimatliche Frankreich. In „Pagodes“ übernimmt Debussy von der traditionellen javanischen Gamelanmusik *„die Mehrschichtigkeit und die charakteristischen Bewegungsformen“* (Jochen Scheytt), in „La Soirée dans Grenade“ pulsiert ein Habanera-Rhythmus, während der Wind Musikfetzen verweht, in „Jardins sous la pluie“ scheint eine Kinderschar Liedchen zu trällern und im Regen zu spielen. Dabei ist bezeichnend, dass Debussy niemals den fernen Osten oder auch nur Andalusien bereist hat: Die hier von ihm verarbeiteten Eindrücke gründen auf den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1890, wo entsprechende Musikensembles aufgetreten waren. *„Wenn man nicht das Geld hat, sich Reisen leisten zu können“*, schrieb Debussy einmal an den Komponisten und Dirigenten André Messager, *„muss man sie im Geist machen“*.

Gleichsam im Krebsgang hat Daniel Barenboim in diesem Recital die bisher erklang-

nen Werke aus Debussys Klaviermusik durchlaufen. Mit den „**Deux Arabesques**“ ist er nun bei den ältesten Stücken seines Programms angelangt: 1891 veröffentlicht, zählen diese beiden „*Rankenornamente*“ in formal übersichtlicher Dreiteiligkeit aus der Feder eines Komponisten von Ende zwanzig zu den populärsten Beispielen aus dem Frühwerk. Trotz tonaler Grundlage und traditioneller Techniken, die in der zweiten „Arabesque“ bis zu einem Fugato zurückgreifen, scheint hier vieles schon angelegt: vom bildhaften Titel bis hin zum Denken in Schichten und Farbwerten, von subtil abgewandelten Akkordzerlegungen bis zur rhythmischen Einheitlichkeit, die etwa den Anfang der jeweiligen Mittelteile der Stücke verbindet.

Den virtuosen Abschluss des Konzerts bildet ein pianistisches Feuerwerk in Debussys Schaffen: „**L'Isle joyeuse**“ – womit sich ein inhaltlicher Bogen zurück zum Beginn der „*Préludes*“ formt. Denn wieder führt Debussy uns in seine Vorstellung der Antike zurück: Mit der Insel der Freude ist Kythera gemeint, jenes Eiland, auf das die aus dem Meereschaum geborene Liebesgöttin Aphrodite nach ihrer Geburt erstmals den Fuß gesetzt hat. 1903 entstanden und 1904 auf der Kanalinsel Jersey umgearbeitet, verbindet Debussy Ganztonskala, das Lydische und die diatonische Tonleiter, Triller, Klangkaskaden und überraschend konkret gefasste Tanzelemente, um ein Paradies sinnlicher Erfüllung zu beschreiben, voller Farbenpracht, Elan und ekstatischer Effekte. Der Pianist Claudio Arrau deu-

tete das Stück gar als eine „*heidnische Orgie*“. Gerne wird die Entstehung mit Debussys Biographie und seiner gerade begonnenen Beziehung zur Sängerin Emma Bardac verknüpft, mit der er gemeinsam nach Jersey gereist war: Der Skandal erschütterte die Pariser Gesellschaft, zumal Debussys Frau Rosalie auf der Place de la Concorde einen Suizidversuch unternahm; aber es gelang Claude und Emma, ihre jeweiligen Scheidungen durchzuführen und schließlich 1908 zu heiraten.

Über die technischen Schwierigkeiten von „*L'Isle joyeuse*“ war sich Debussy selbst jedenfalls bewusst: „*Herrgott, wie ist das schwer zu spielen!*“, rief er aus. „*Dieses Stück vereinigt in sich, wie mir scheinen will, alle Arten, mit dem Klavier umzugehen, denn es vereinigt Kraft und Anmut, wenn ich so sagen darf.*“

Walter Weidringer

CLAUDE DEBUSSY

“Debussy isn’t very fond of the piano, but he loves music”, was the opinion of his piano teacher at the Paris Conservatoire. Admittedly Debussy was only ten when he joined the class, but although he clearly had the potential to become a virtuoso performer, by the time he was twenty he was already directing his thoughts more firmly towards composition. Yet the piano was to retain a key role in his output, even if the stylistic developments explored in major works of his thirties such as the orchestral *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1892–94) and the opera *Pelléas et Mélisande* (1893–1902) took some time to find their way on to the keyboard; once they had, however, the music that resulted quickly came to be seen as archetypical of the style loosely but conveniently known as ‘musical impressionism’.

The first book of *Préludes*, published in 1910, is easily his most famous collection of piano pieces, and the one most often used to illustrate the principal elements of his mature style, which include ‘non-functional’ chord sequences used for aural effect rather than harmonic direction, modal harmonies and whole-tone and pentatonic scales influenced by the music of the Far East, melodic veiling and fragmentation, rhythm pliancy and atmospheric keyboard textures enhanced by expressive use of the pedals (Debussy would often notate the effect he wanted – ‘gentle and fluid’ or ‘emerging from the haze gradually’ – rather than the method of achieving it). And

although he had eschewed the path of virtuosity for its own sake, to realise these pieces successfully requires a pianist to have both the most dazzling and the most refined of techniques.

Another factor in the success of the *Préludes* is the accessibility of their format. The concept of a book of preludes, short piano pieces each addressing a particular musical or technical idea, has precedents in Chopin and before that Bach. The idea of giving each a descriptive, often enigmatic title echoes Schumann, but again has origins further back in the exquisite harpsichord works of another great French composer, François Couperin. And if Debussy seems to be downgrading the importance of these titles by placing them at the end of the piece rather than the beginning, the idea that they should not be taken literally, that they might be only the tiniest or most ephemeral of inspirations for an entire piece, can be both intriguing and captivating.

The title of the first of the *Préludes*, *Danseuses de Delphes* (‘Dancers of Delphi’), apparently refers to a sculpture of three Grecian dancers, and indeed its solemn and mysterious air seems to suggest a temple environment, yet it is also a study in texture, with the melody line initially buried at the heart of the opening chords. *Voiles* can mean ‘sails’ or ‘veils’; the composer Edgard Varèse claimed it referred to the billowing skirts of the dancer Loie Fuller and Debussy maintained it was “not a photograph of a beach”, but its whole-tone swishes clearly evoke the play of light and fabric implied by either translation. *Le Vent dans la*



Antoine Watteau. L'Embarquement pour Cythère (Die Einschiffung nach Kythera).
Ölbild, um 1717/19. Debussy wurde durch diese Szene zu „L'Isle joyeuse“ inspiriert.
Berlin, Schloss Charlottenburg – Berlin, akg-images

plaine refers to a line from the 18th-century poet Favart ('The wind in the plain holds its breath'), which Debussy had already quoted as an epigraph to a setting of a Verlaine poem in 1887. What significance it held for him we do not know, but the image the piece offers of fitful gusts and eddies is sharp and precise. *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ('Sounds and fragrances coil in the evening air') also takes its title from lines in one of De-

bussy's songs, this time by Baudelaire; Debussy's aim here seems to have been to propose a musical equivalent to the poem's repetitive rhyme-scheme.

Les Collines d'Anacapri ('The hills of Anacapri') refers to the island of Capri, near Naples, and brings a change of mood with its guitar-like strumming and expansive central melody, like a Neapolitan song, before ending in soaring, sunlit exuberance. *Des Pas sur la*

neige ('Footsteps in the snow') goes the opposite way, conjuring the bleak and still beauty of a frozen landscape in music that never moves far away from the two-note ostinato rhythm – or for that matter notes – of the opening. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* ('What the west wind saw') is a reference to a story by Hans Christian Andersen in which the four winds give accounts of what they have witnessed on their travels. The west wind, who 'brings in cold fresh air as he enters' has visited the Americas, where he encountered savannahs, wild horses, coursing waterfalls and wintry storms. Debussy's virtuosic summoning of nameless and distant violence may also, however, have been inspired by the autumnal 'wild spirit', the 'destroyer and preserver' of Shelley's *Ode to the West Wind*.

Another change of mood is brought by *La Fille aux cheveux de lin* ('The girl with flaxen hair'), an exquisite exercise in melody prompted by a pre-Raphaelite figure in one of Leconte de Lisle's *Chansons écossaises*. *La Sérénade interrompue* ('The interrupted serenade') is perhaps the most literal of the *Préludes*' tone-pictures, at least in a narrative sense, as its amorous singing is repeatedly thrust aside by passion-killing drumming. Perhaps the best-known, however, is *La Cathédrale engloutie* ('The submerged cathedral'), based on the Breton legend of the sunken city of Ys. Debussy's majestic realisation, complete with monkish chanting and ghostly bells, is grippingly convincing. The mischievous and sprightly *La Danse de Puck* ('Puck's Dance'), with its effortless mix of the poetic and the popu-

lar, is a rare reference in Debussy to Shakespeare; and there is English influence, too, in *Minstrels*, recalling the time when the composer saw red-coated musicians parading through the streets of Eastbourne, playfully showing off (one assumes) their repertoire of musical entertainments.

Debussy's familiar piano style had made its first appearance in 1903 with the publication of *Estampes*. The title translates as 'prints', and certainly these three tone pictures convey something of the studied observational calm and precision of a Hokusai illustration '*Pagodes*' ('Pagodas') is an oriental tone-picture whose atmospheric stillness is brought about by insistent use of the pentatonic scale; no doubt Debussy was remembering the Javanese gamelan musicians he had heard at the Paris Exhibition in 1889. *La Soirée dans Grenade* ('Evening in Granada') is one of the earliest compositions to be prompted by the interest in Spain which was to colour much of Debussy's later work. So successful is its evocation of folk music, Moorish chants and the sounds of the guitar and the castanet – all underpinned by the obsessive rhythm of the *habanera* – that it won the warm approval of no lesser authority than the Andalusian poet Federico García Lorca, who pronounced that in it "one can find all the emotional themes of the Granadan night, the blue remoteness of the *vega*, the Sierra greeting the tremulous Mediterranean, the enormous barbs of the clouds sunk into the distance, the admirable rubato of the city, the hallucinating play of its

underground waters.” Like many before and since, Lorca also marvelled that Debussy achieved all this without ever having visited Spain. *Jardins sous la pluie* (‘Gardens in the rain’) shows a garden amid a downpour viewed, we must assume, from a nursery window, for the piece quotes two French children’s songs, *Dodo, l’enfant do* and *Nous n’irons plus au bois*.

Before *Estampes*, Debussy’s piano works, however well-written in themselves, had struggled to find the confident originality of his later output, but a few stand out for their charm and workmanship, including his earliest published piano music, the two *Arabesques* of 1888 and 1891. As their title suggests, they have an element of the dance about them, perhaps derived from the elegant ballet style of Delibes: the first plays with subtle cross-rhythms (though it has a more robust middle section), while the second is delicate and capricious, and dominated by a perky, bird-song-like triplet figure.

L’Isle joyeuse (‘Joyous Isle’), composed in 1904 and probably inspired by Antoine Watteau’s hedonistic painting *L’Embarquement pour Cythère*, (‘Embarkation for Cythera’) returns for its subject matter to the eighteenth-century *fêtes-galantes* dream world that had informed the composer’s song-settings of Verlaine during the 1880s and 1890s, though in its style it is in every way up-to-date Debussy. One of the composer’s finest piano works, this exuberant piece finds him in brilliantly extro-

vert mood, with its whirl of contrasted elements – from the flute-like cadenza with which it opens to the crashing melody which propels it to a rushing close – crowding in in an almost orchestral sweep of sound.

Lindsay Kemp

MO 29.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #10

Fugenwerkstatt

FLORIAN BIRSAK MOZARTS WALTER-FLÜGEL UND WEITERE INSTRUMENTE MODERATION ULRICH LEISINGER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus Suite C-Dur (Fragment) KV 399

(Komponiert: Wien, wahrscheinlich 1782)

Ouvertüre [Grave] – Allegro

Präludium (Fantasie) und Fuge C-Dur KV 394

(Komponiert: Wien, April 1782)

Adagio – Andante – Più adagio – Primo tempo
[Fuga. Andante maestoso]

Fuge g-Moll für Orgel (Fragment) KV 401

(Komponiert: vermutlich Salzburg, 1773)

Zwei kleine Fugen (Versetten) für Klavier oder Orgel KV 154a (Anh. A 61/62)

(Entstanden: vermutlich Salzburg 1772/73)

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750
Aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Teil II, BWV 870–893

JOHANN CHRISTIAN BACH 1735–1782
Aus Sonate c-Moll op. 5/6 – Warb A 6

WILHELM FRIEDEMANN BACH 1710–1784
Aus 8 Fügen Fk 12

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL 1685–1759
Aus 8 Suiten HWV 426–433, London 1720

JOHANN ERNST EBERLIN 1702–1762
Aus 9 Toccaten und Fügen, Augsburg 1747

GOTTLIEB MUFFAT 1690–1770
Aus 72 Versetl sammt 12 Toccaten, Wien 1726

JOHANN JAKOB FROBERGER 1616–1667
Fuga in C sopra Ut Ré Mi Fa Sol La

Keine Pause

Der Pianist Florian Birsak und der Musikwissenschaftler Ulrich Leisinger wenden sich gemeinsam der Frage nach den Hintergründen von Mozarts Fügen für Tasteninstrumente zu und gehen dem Rätsel der vielen Fügenfragmente Mozarts nach.

Fugue ‚Studio‘: pianist Florian Birsak and musicologist Ulrich Leisinger address the question of the circumstances surrounding Mozart’s fugues for keyboard instruments and aim at unravelling the mystery of the many fugues that Mozart left as fragments.

Ende um ca. 16.15 Uhr

FUGENWERKSTATT

Mozart hat, so möchte es scheinen, mit keiner Art von Komposition so große Schwierigkeiten gehabt wie mit dem Schreiben von instrumentalen Fügen. Während er ohne erkennbare Mühe Fügen von größter Komplexität und atemberaubender Schönheit für Singstimmen erfand (man denke nur an das „Cum Sancto Spiritu“ aus der c-Moll-Messe KV 427 oder das „Kyrie“ und „Quam olim Abrahæ“ aus dem Requiem KV 626) blieb ihm fast jede Instrumentalfuge unter der Feder unvollendet liegen. Dies gilt bezeichnenderweise schon für die allererste Fuge für Instrumente des 10-jährigen Knaben: Wolfgang begann seine Fuge über das holländische Volkslied „Willem van Nassau“, das seinen „Gallimathias musicum“ KV 32 krönen sollte, kühn. Doch wäre er wohl grandios schon mit Takt 44 gescheitert, hätte nicht die helfende Hand des Vaters eingegriffen und das Stück nach 138 Takten zu Ende gebracht. Verwunderlich erscheint dann, wie Mozart um 1773 die **Fuge g-Moll KV 401** bis zum Orgelpunkt, der den Schluss des Werkes ankündigt, führt, aber dann eben doch nicht abschließt oder wie um 1783 die dreistimmige Fuge KV 443 nach vielversprechenden Ansätzen einfach versendet. Ganz abgesehen von den vielen Anläufen für Fügen für Klavier am Anfang der Wiener Zeit, die nur selten über die Fügenexposition hinaus, in der die beteiligten Stimmen eine nach der anderen das Hauptthema der Fuge präsentieren, gediehen sind. In denkbar schärfstem Kontrast zu diesem – scheinbaren – kompositorischen

Scheitern stehen die Ankündigungen und Berichte von Konzerten seit den ersten Italienreisen. Der junge Mozart werde, heißt es da regelmäßig, Fügen über vorgegebene Themen improvisieren. Voll Übermut schrieb Wolfgang um den 25. Oktober 1777 aus Augsburg an seinen Vater, dass er sich habe überreden lassen, ein ihm vorgegebenes Thema auszuführen: *„ich führte es spazieren, und mitten darin, (die fugue gieng ex g minor) fieng ich major an, und ganz was scherzhaftes, aber in nämlichen tempo, dann endlich wieder das thema, und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte wesen nicht auch zum thema der fugue brauchen könnte.“*

Das Stichwort ‚Improvisation‘ erweist sich letztlich als der Schlüssel für die bemerkenswerten Diskrepanz zwischen dem wohldokumentierten Spielen und dem nur ausnahmsweise ‚gelungenen‘ Schreiben von Fügen für Klavier. Denn warum sollte jemand, der Fügen aus dem Stegreif erfinden konnte, sich überhaupt die Mühe machen, diese aufzuschreiben, es sei denn, er wollte sie wie im Fall von **Präludium und Fuge C-Dur KV 394** mit anderen – zum Beispiel mit seiner Klavier spielenden, aber selbst doch eher unkreativen Schwester – teilen?

Diese Fähigkeit, die uns heute größte Bewunderung abnötigt, dürfte Mozarts Zeitgenossen nicht per se, sondern höchstens in ihrer Qualität und Sicherheit überrascht haben. Wie die Kunst, Kompositionen auszuziehen oder Kadenzen zu erfinden, gehörte das Improvisieren, seien es nun freie Stücke wie Fantasien oder ‚gebundene‘ wie Fügen, zum



Mozart. Fuge C-Dur KV 394. Autograph, erste Niederschrift. Erste Seite.
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique

Rüstzeug jedes professionellen Pianisten. Und so wie ein Handwerker seinen Gesellen (wenn auch nicht unbedingt seinen Lehrlingen) gelungene Modelle zeigt und Kniffe in seiner Profession beibringt, gehörte die Fugenkomposition zur höheren Schule der Musik. Hierfür gab es Lehrbücher von vielen hundert Seiten, unter anderem von verschiedenen Schülern Johann Sebastian Bachs (darunter Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger), aber noch viel mehr an praktischen Beispielen. Hierunter ragen zweifellos die Fugen **Georg Friedrich Händels**, etwa in seinen Klaviersuiten oder seinen Oratorienouvertüren, und **Johann Sebastian Bachs**, namentlich dessen „Wohltemperiertes Klavier“ und „Die Kunst der Fuge“, heraus.

Für Mozart ist die Kenntnis einer Vielzahl von Vorbildern nachgewiesen, sei es durch eigenhändige Abschriften, sei es durch Erwähnungen in Briefen. In seiner Jugend ha-

ben die 1747 in Augsburg gedruckten Fugen des Salzburger Kapellmeisters **Johann Ernst Eberlin** großen Eindruck auf ihn hinterlassen. Als er sie sich aber Anfang der 1780er-Jahre von seinem Vater nachsenden ließ, um sie seinen Wiener Freunden vorzuspielen, war er dann doch von ihrer Simplizität überrascht. Dem direkten Vergleich mit den Fugen Johann Sebastian Bachs, die er inzwischen bei Gottfried van Swieten, dem Kustos der Hofbibliothek und Vorreiter der „Alten Musik“ in der Kaiserstadt, kennengelernt hatte, konnten die biedereren Kompositionen von Eberlin nicht mithalten. Dass er Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels Fugen intensiv studiert hat, geht beispielsweise daraus hervor, dass er einige davon eigenhändig für Streichinstrumente arrangierte. Im Kreis um van Swieten lernte Mozart noch ältere Muster kennen, wovon etwa seine Versuche zeugen, eine Fuge von **Johann Jakob Froberger**, die

bereits 1650 in einem musiktheoretischen Traktat in Partitur gedruckt worden war, zunächst in neuere Schlüssel umzuschreiben und dann für Klavier auf zwei Systeme zu reduzieren.

Kompositionsunterricht umfasste im Wien des 18. Jahrhunderts mehrere Stadien. Nach der elementaren Musiklehre wandte man sich Kontrapunktübungen im ‚strengen Stil‘ zu, häufig auf Grundlage des lateinischen Lehrbuchs „Gradus ad Parnassum“ des 1741 verstorbenen Oberkapellmeisters am Wiener Hof Johann Joseph Fux. Sobald man die Grundregeln des ‚reinen Satzes‘ an Modellsätzen erlernt hatte, ging man unter Anleitung des Lehrers zur Komposition von Kanons über; zur Fugenkomposition, die hieran nahtlos anschloss, ist nicht mehr jeder von Mozarts Schülern vorgestoßen. Insbesondere bei Dilettanten – nach dem Verständnis der Zeit solche Musiker, die zwar eine professionelle Ausbildung durchlaufen hatten, aber wie etwa Töchter aus gutem Hause das Privileg genossen, vom Musizieren nicht leben zu müssen – hat Mozart dieses Stadium des Öfteren übersprungen und seinen Schülern das Vergnügen gegönnt, gleich zum ‚freien Satz‘ vorzustößen. Die Mehrzahl von Mozarts Fugenfragmenten ist wohl im Kontext solcher Studien im Unterricht entstanden. Anders als bei Bachs großen Fugensammlungen, die ihre Entstehung übrigens ebenfalls dem Unterricht, wenn auch – nach allem, was wir wissen – eher dem Klavier- als dem Kompositionsunterricht verdanken, hat Mozart wohl nur selten beabsichtigt, über die Unterrichtssituation hinaus ein Werk für die Ewigkeit zu

schaffen. Immerhin, eines der wenigen Werke, die Mozart nach seiner Ernennung zum Hofcompositeur im Jahre 1788 stolz mit dem Zusatz „*all attuale servizio di Sua Maestà I[mperiale] e R[eale]*“ drucken ließ, ist die Fuge c-Moll für zwei Klaviere KV 426, von der sich ein Exemplar auch in der privaten Musiksammlung von Kaiser Joseph II. befand, der – bei aller Begeisterung für die Oper, der wir Werke wie Mozarts „Entführung aus dem Serail“ KV 384, den „Schauspieldirektor“ KV 486, „Le nozze di Figaro“ KV 492 oder „Così fan tutte“ KV 588 verdanken – ein bekennender Verehrer und Protektor des kontrapunktischen Erbes des Barockzeitalters war.

Zwar steht nicht zu erwarten, dass viele der Besucher des heutigen Werkstattkonzerts nach Hause gehen und dann am Klavier eine dreistimmige Fuge improvisieren werden; die Mitwirkenden sind schon damit zufrieden, wenn die Konzertbesucher so grundlegende Fragen wie „Wie sieht ein gutes Fugenthema aus?“, „Wie fange ich eine Fuge an?“, „Wie bringe ich eine Fuge wieder zum Halten“ anhand des vielfältigen Materials aus Mozarts Fugenwerkstatt, das aus theoretischen Schriften und Beispielen von guten alten Meistern und nicht zuletzt aus eigenen Ideen bestand, nachvollziehen können. Denn – darin waren sich alle Musiker von Palestrina über Händel, Bach, Mozart bis hin zu Beethoven und Schumann einig – das Komponieren von Fugen ist zwar eine Kunst, aber – bei Gott – keine Hexerei!

Ulrich Leisinger

FUGUE 'STUDIO'

It would appear that the only kind of composition that caused Mozart major difficulties was writing instrumental fugues. Whereas it was no noticeable effort for him to invent fugues of great complexity and breathtaking beauty for voices (for instance the 'Cum Sancto Spiritu', from the Mass in C minor, K. 427, or the 'Kyrie' and 'Quam olim Abraham' from the *Requiem*, K. 626, almost every instrumental fugue remained incomplete. It is surprising how, in 1773, Mozart takes the **Fugue in G minor, K. 401**, to the organ point which announces the close of the work but does not bring it to an end, or how around the year 1783 the three-part fugue, K. 443, after promising beginnings simply tails away. Quite apart from the many attempts at fugues for piano from Mozart's early years in Vienna, which only rarely go beyond the fugue exposition, in which the parts involved present the main subject of the fugue one after the other. This apparent compositional failure is in sharp contrast to the pronouncements and reports about concerts from the time of the first trips to Italy. It is regularly reported that the young Mozart was to improvise fugues on given themes.

Improvisation is ultimately the key word for the remarkable discrepancy between the well documented playing and only in exceptional cases 'successful' writing of fugues for piano. Indeed why should anyone who could improvise fugues take the trouble to write them down? The only reason might be, as in the case of the **Prelude and Fugue in C major,**

K. 394, he wanted to share them with others, for instance, with his piano-playing, yet otherwise uncreative sister. This ability to improvise probably did not in itself surprise Mozart's contemporaries, but certainly in terms of quality and sureness. Improvisation, be it freely written pieces such as fantasies or more strict works such as fugues, belonged to the required skills of every professional pianist just like the art of ornamenting compositions or inventing cadenzas. Comprehensive textbooks existed, written, among others, by various pupils of Johann Sebastian Bach, and there were also many more practical examples. Outstanding among them are undoubtedly fugues by Handel, for instance in his piano suites or overtures to his oratorios, and Johann Sebastian Bach's *Well-tempered Clavier* and *The Art of Fugue*.

Mozart was well aware of many models, as we know from copies he made himself, or as mentioned in his letters. During his youth the fugues by the Salzburg Kapellmeister **Johann Ernst Eberlin** printed in 1747 in Augsburg made a great impression on him. Yet in the early 1780s, when he asked his father to send them to him in Vienna so that he could play them for his friends, he was surprised then by their simplicity. They did not compare at all well with Johann Sebastian Bach's fugues, which Mozart had become acquainted with in the morning salon concerts held in the home of Gottfried van Swieten, curator of the court library and pioneer of 'Early Music' in Vienna. It is known that Mozart intensively studied the fugues of **Johann Sebas-**

tian Bach and **George Frideric Handel** because he arranged some of them in his own hand for string instruments.

In Vienna during the 18th century, composition studies comprised several stages. After elementary music theory, counterpoint exercises in the strict style were the next stage, frequently on the basis of the Latin textbook *Gradus ad Parnassum* by Johann Joseph Fux, who had been senior kapellmeister at the Viennese Court. As soon as the fundamental rules of 'pure composition', based on model movements had been learnt, the next stage was to compose canons. When teaching amateurs, for instance daughters in well situated families who enjoyed the privilege of not having to make a living from music, Mozart often allowed his pupils the pleasure of advancing straightaway to free composition. The majority of Mozart's fragmentary fugues were probably created in the context of such teaching studies.

Although it is unlikely that many of the people attending today's workshop concert will go home and improvise a three-part fugue on the piano, the musicians are satisfied if the concert-goers understand such fundamental questions as 'What constitutes a good fugal theme?' 'How do I start a fugue? How do I bring a fugue to an end?' on the basis of the variety of material from Mozart's fugue 'studio'. This consisted of theoretical writings and examples from good old masters and not least from his own ideas. All musicians from Palestrina, Handel, Bach, Mozart, Beethoven to Schumann were of the same opinion – compos-

ing fugues is indeed an art but certainly not witchcraft!

English summary of the German original:
Elizabeth Mortimer



Johann Sebastian Bach. Angebliches Porträt von Johann Jakob Ihle.
Eisenach, Bachhaus – Berlin, akg-images

MO 29.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #11

B'ROCK ORCHESTRA
ANNA LUCIA RICHTER SOPRAN

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

„Jauchzet Gott in allen Landen“
Kantate am 15. Sonntag nach Trinitatis und für „jede Gelegenheit“ für
Sopran und Orchester BWV 51
(Komponiert 1730?)

Aria „Jauchzet Gott in allen Landen“

Recitativo

Aria „Höchster, mache deine Güt“

Choral „Sei Lob und Preis mit Ehren“

[Aria] „Alleluja!“

Orchestersuite (Ouvverture) Nr. 3 D-Dur BWV 1068

(Komponiert um 1718, revidiert um 1730)

Ouvverture – Vite

Air

Gavotte I

Gavotte II

Bourrée

Gigue

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Motette für Sopran, Orchester und Orgel „Exsultate, jubilate“ KV 165

(Komponiert: Mailand, Jänner 1775)

Symphonie B-Dur KV 319

(Datiert: Salzburg, 9. Juli 1779)

Allegro assai
Andante moderato
Menuetto – Trio
Allegro assai

Ende um ca. 21.30 Uhr

JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bachs fünfteilige Solokantate „**Jauchzet Gott in allen Landen**“ **BWV 51** wurde vermutlich 1730 in Leipzig für den 15. Sonntag nach Trinitatis, der in jenem Jahr auf den 17. September fiel, komponiert. Der allgemein gehaltene Kantatentext eines anonymen Verfassers, ein jubelnder Lobpreis auf Gottes Güte, und Bachs handschriftlicher Vermerk „*et In ogni Tempo*“ auf dem originalen Titelumschlag weisen darauf hin, dass die Komposition zu jeder beliebigen Zeit aufgeführt werden kann. Die Instrumentalbesetzung mit Trompete in C, zwei Violinen, Viola und Basso continuo ist in Bachs Kantaten singulär. Als echte „*Cantata*“ stellt das Werk an den Solosopran enorme Anforderungen, aber auch der konzertierenden Trompete werden im Hinblick auf Virtuosität und Tonhöhe (auch hier bis zum *c*“) Höchstleistungen abverlangt. Kann man davon ausgehen, dass der Trompetenpart der Uraufführung von dem für sein brillantes Spiel bekannten Leipziger Ratsmusiker und Komponisten Gottfried Reiche übernommen wurde, so gab die Besetzung der ebenso anspruchsvollen Sopranpartie der Bach-Forschung lange Zeit Rätsel auf. An einen weiblichen Sopran wird man angesichts der Tatsache, dass Frauen im konservativen Leipzig als Sängerinnen in Kirchen zur damaligen Zeit nicht zugelassen waren, kaum denken dürfen. Offenbar wurde die Vokalpartie entweder von einem Falsettisten ausgeführt oder aber von einem besonders befähigten Knabensopran, der aufgrund

des zu Bachs Zeiten üblicherweise erst mit 16 oder 17 Jahren einsetzenden Stimmbruchs sowohl über eine bessere Atem- und Stütztechnik als auch über eine längere Ausbildungszeit als ein Knabensopran heutigen Formats verfügte.

Das in vielerlei Hinsicht auffallend an Kantaten Alessandro Scarlattis erinnernde Werk beginnt mit einer Da-capo-Arie („*Jauchzet Gott in allen Landen*“, C-Dur) in typisch barocker, festlicher Pracht, als temperamentvoller, koloraturenreicher Konzertsatz: Singstimme und Trompete suchen sich zum Ruhm Gottes an Virtuosität zu übertreffen. Dem lauten Jubel stellt Bach in den beiden folgenden Sätzen (a-Moll) die stille Gebetsgeste gegenüber. Das von schlichten Streicherakkorden und der ContinuoGruppe getragene Rezitativ („*Wir beten zu dem Tempel an*“) ist zu einem nun nur noch vom Generalbass begleiteten, koloraturenreichen Arioso (Andante) geweitet, in dem das „*Lallen*“ des „*schwachen Mundes*“ durch stockende Melismen sehr bildkräftig ausgedrückt wird. Mit ihrem freundlich-wiegenden Siciliano-Rhythmus und den ausdrucksvollen Koloraturen zeichnet die folgende, ebenfalls nur generalbassbegleitete Da-capo-Arie im 12/8-Takt („*Höchster, mache deine Güte*“, C-Dur) ein Bild Gottes als gutem Hirten. Der an vierter Stelle der Kantate stehende Choral („*Sei Lob und Preis mit Ehren*“) auf einen 1549 verfassten Text des in Leipzig tätigen Reformators und Luther-Freundes Johann Gramann, genannt Poliander, weicht musikalisch insofern vom damals üblichen Standard ab, als der Komponist die vom So-

pran in schlichter Form vorgetragene Liedweise in einen instrumentalen Triosatz für zwei konzertierende Violinen und Continuo eingefügt hat. Von der Viola zur Vierstimmigkeit ergänzt, schließt sich ihm attacca ein frei fugiertes „Alleluja“ mit virtuos geführter Singstimme an, in das nun auch wieder die Trompete imitierend einstimmt.

Die glanzvolle barocke Hofkultur in Versailles zur Zeit des „Sonnenkönigs“, Louis XIV (1638–1715), übte im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert eine enorme Anziehungskraft auf ganz Europa aus. Französische Musik als Ausdruck höfischer Repräsentation wurde zu einem beliebten Exportartikel. Dieser ‚Mode‘ folgte auch Johann Sebastian Bach in seinen vier unabhängig voneinander überlieferten Orchestersuiten BWV 1066–1069, die aufgrund ihrer überdimensionalen Einleitungssätze schlicht „Ouvertüren“ genannt wurden. Sie liegen lediglich in Abschriften aus der Leipziger Zeit (1723–1750) des Komponisten vor, die Partiturautographe sind verschollen. Die heute Abend erklingende **Orchestersuite Nr. 3 D-Dur BWV 1068**, die ursprünglich gar nicht als solche, sondern vielmehr für eine kleine Besetzung, bestehend aus Streichern und Basso continuo, konzipiert worden war, dürfte um 1718 zu Beginn von Bachs Amtszeit als Hofkapellmeister in Köthen entstanden sein. Als sicher gilt, dass die Komposition 1730/31 in Leipzig im Rahmen seiner Konzerte mit dem *Collegium Musicum*, einem vorwiegend mit Studenten besetzten Orchester, dessen Leitung Bach im Frühjahr 1729

nach dem Weggang von Balthasar Schott, dem Organisten der Neukirche, übernommen hatte, in einer um drei Trompeten, zwei Oboen und Pauken erweiterten Fassung musiziert wurde.

Der helle Klang der hohen Trompeten verleiht dem fünfsätzigen Werk seinen festlich-repräsentativen Glanz. Dem Modell Jean-Baptiste Lullys folgend, der seinen Balletten Ouvertüren vorangestellt und in solcher Weise die Voraussetzung für die Verknüpfung von Ouvertüre und Suite in der Orchestermusik geschaffen hatte, eröffnet Bach die Komposition mit einem ausgedehnten, bei ihm zum Zentrum der Komposition mutierenden Einleitungssatz in standardisierter (französischer) Form: Zwei gravitatische Rahmenteile im charakteristischen punktierten Rhythmus und den für den französischen Stil ebenso typischen Zweiunddreißigstel-„Anläufen“ umschließen einen „vite“ zu spielenden fugierten Mittelteil, den Bach allerdings um das Kontrastprinzip des italienischen Concerto, ein Wechselspiel von Ritornell und Episoden, erweiterte. Diesem ‚vermischem Geschmack‘ huldigt Bach auch in den übrigen Sätzen. Das weltberühmte, an zweiter Stelle der Komposition stehende „Air“ – die Bezeichnung (in der Bedeutung von Melodie, Lied) erinnert wiederum an Lully – bleibt dem reinen Streicherklang vorbehalten und bildet das denkbar größte Gegenstück sowohl zum pompösen Kopfsatz als auch zu den nachfolgenden stilisierten Tänzen. Dieser Satz zählt mit seinen weit ausgreifenden Kantilenen über der charakteristischen Bassbegleitung in Oktavschritten

zu den ‚romantischsten‘ Stücken aus Bachs Feder. Bach orientierte sich hier stark an den Triosonaten des Italieners Arcangelo Corelli. Tempo und Ausdruck werden in den übrigen Sätzen, Gavotte I und II, Bourrée und Gigue, raffiniert gesteigert. Ähnlich wie in der eigentlichen Ouvertüre, setzt Bach auch hier durch den Einsatz der hohen Trompeten effektvolle Glanzlichter.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wenige Wochen nach der erfolgreichen Premiere des „Lucio Silla“ KV 135 in Mailand Ende 1772 schrieb Mozart für den berühmten Soprankastraten Venanzio Rauzzini, der in der Oper die Partie des „primo uomo“, des Cecilio, übernommen hatte, ein in der Tradition der vorwiegend in Oberitalien seit dem 17. Jahrhundert gepflegten Gattung der lateinischen Solomotette stehendes Werk auf den Text eines unbekannten Dichters, „**Exsultate, jubilate**“ KV 165. In einem Brief vom 16. Jänner 1773 berichtet der knapp 17-Jährige seiner Schwester scherzhaft aus Mailand von der neuesten Komposition, die tags darauf in der dortigen Chiesa di Sant’Antonio Abate nach dem Credo der Messe zum Fest des Kirchenpatrons erstmals aufgeführt wurde: „*Ich vor habe den primo eine homo motetten machen welche müssen morgen bey Theatinern den producirt wird*“. Das Orchester ist mit zwei (stellenweise solistisch geführten) Oboen, zwei Hörnern, zwei Violinen, zwei Violen, Violoncello, Kontrabass und Orgel sparsam besetzt. Mit der von Mozart sonst nicht ver-

wendeten Gattungsbezeichnung „*Motette*“ (bzw. „*Motetto*“ im Autograph) für ein kantatenhaftes Werk dieser Art entspricht die Komposition in ihrer Abfolge von Arie („*Exsultate, jubilate*“), Rezitativ („*Fulget amica dies*“), Arie („*Tu virginum corona*“) und nochmals Arie („*Alleluja*“) dem damaligen Sprachgebrauch. Der Begriff Motette – Motetto a canto solo – ist hier in der Bedeutung, die er im 18. Jahrhundert hatte, zu verstehen, wie ihn beispielsweise Johann Joachim Quantz in seinem „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“ (1752) definiert: „*In Italien benennet man, heutiges Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zweyen Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeinlich von einem der besten Sänger gesungen wird, mit diesem Namen*.“ Mozarts „Exsultate, jubilate“ KV 165 folgt, wenn man das fehlende zweite Rezitativ außer Acht lässt, exakt diesem Modell. Formal handelt es sich dabei um eine ‚Sinfonia‘ in der üblichen Dreisätzigkeit (schnell – langsam – schnell). Mozart hat das erste Allegro (F-Dur) als virtuose Da-capo-Arie vertont, auf die ein kurzes Secco-Rezitativ folgt. Diesem schließt sich eine anmutige, vom vollen Streicherklang getragene Kavatine (Andante, A-Dur) an, die nach einer kurzen Kadenz unmittelbar in das abschließende, hochvirtuose „Alleluja“ (Molto allegro, F-Dur) übergeht. In ihrer diesseitigen Sinnesfreudigkeit – zur damaligen Zeit nichts Ungewöhnliches für ein sakrales Werk – ist die Komposition stark dem italienischen Opernstil



Mozart. Nachschrift an seine Schwester zum Brief seines Vaters, Mailand, 16. Jänner 1773. Autograph.
In diesem Postscriptum vermischt Wolfgang scherzhaft die Worte: „Ich habe vor den primo homo eine motetten machen müssen welche morgen bey den Theatinern producirt wird“.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

verpflichtet, was den berühmten Mozart-Biographen Alfred Einstein im Vorwort zu seiner Taschenpartitur zu dem knappen Kommentar veranlasste: „*Kirchlich ist sie nicht*“.

Eine anlässlich des Trinitatisfestes (erster Sonntag nach Pfingsten) am 30. Mai 1779 in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche mit dem Sänger Francesco Ceccarelli aufgeführte Zweitfassung von Mozarts populärer Motette mit alternativer Textunterlegung und abweichender Instrumentierung (Flöten statt Oboen) wurde 1978 in Wasserburg am Inn wiederentdeckt.

Etwa ein halbes Jahr nach der Rückkehr von seiner Mannheim-Paris-Reise (1777/79) vollendete Mozart am 9. Juli 1779 in Salzburg die **Symphonie B-Dur KV 319**. Neben den Streichern (mit immerhin doppelt besetzten Bratschen) sind lediglich je zwei Oboen, Fagotte und Hörner vorgesehen. Salzburger Gepflogenheiten gemäß umfasste das Werk zunächst nur drei Sätze; erst später (die Angaben schwanken zwischen 1782 und 1785) fügte Mozart für Aufführungen in Wien, wo der viersätzigte Symphonietypus bevorzugt wurde, ein Menu-

ett in der gleichen sparsamen Bläserbesetzung ein. Hinter der Beschränkung auf ein ‚kleines‘ Orchester (ohne Trompeten und Pauken) stand möglicherweise die Absicht, das Werk auch für Adlige attraktiv zu machen, die über keine großen Hofmusiken verfügten. 1786 bot Mozart die Komposition zusammen mit drei weiteren Symphonien (KV 338, 385 und 425) dem Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen an, der die Werke Mozarts außerordentlich schätzte. Die B-Dur-Symphonie KV 319 zählt zu den wenigen Schöpfungen dieser Gattung, die noch zu Mozarts Lebzeiten gedruckt wurden.

Die bis heute beliebte Komposition zeichnet sich durch ihren anmutigen, spielerischen Charakter aus. Lässig-galanter Pariser und kühn-dynamischer Mannheimer Stil, verbunden mit einer Vertiefung des persönlichen Ausdrucks, geben dem Werk sein eigenes Gepräge. Eine motivische Korrespondenz zwischen den Ecksätzen, wie sie schon in den Salzburger Symphonien der Jahre 1773/74 zu beobachten war, ist auch hier erkennbar. Darüber hinaus wird der aufmerksame Hörer in der Durchführung des eleganten ersten Satzes (Allegro assai) auf jenes für die strenge Kontrapunktik typische Viertonmotiv stoßen, das unter anderem als Fugathema im Finale der „Jupiter-Symphonie“ KV 551 noch einmal zu höchsten Ehren gelangen sollte. Geradezu kammermusikalisch und ganz verinnerlicht gibt sich der zunächst auf den reinen Streicherklang beschränkte, dann mit Bläserfarben dezent angereicherte zweite Satz, ein Andante mit dem schon auf die Beethoven-Zeit voraus-

weisenden Zusatz „moderato“, in welchem Mozart auf die ausgedehnte Kantilene nicht verzichtet. Sehr knapp angelegt, aber herzlich frisch präsentiert sich das nachkomponierte Menuetto mit seinem ländlerartigen Trio. Buf-foneske, marschartige und pastorale Elemente bestimmen das virtuose, durch ein übermütiges Triolenmotiv und ungetrübte Musizierlaune beherrschte Finale (Allegro assai).

Sabine Brettenthaler

JOHANN SEBASTIAN BACH

‘*Jauchzet Gott*’, BWV 51, vies with Mozart’s ‘*Exsultate, jubilate*’ as the most famous in a long line of celebratory eighteenth-century cantatas and motets for solo soprano. Its origins are obscure. Given the difficulty of the solo part, it may have been written for a professional soprano rather than a boy treble. Some scholars have speculated that Bach originally composed the cantata for a court wedding in Weissenfels in 1729, and adapted it the following year for use on the Fifteenth Sunday after Trinity, 17 September 1730.

Following a popular Italian tradition, Bach complements the solo soprano with an equally flamboyant part for solo trumpet. In the opening aria, built on heroic fanfares, voice and trumpet engage in a thrilling, quasi-operatic dialogue. The trumpet is silent in the three central movements; an accompanied recitative (‘*Wir beten zu dem Tempel an*’) that flowers into a lyrical arioso; a gently supplicatory aria in the sober key of A minor (‘*Höchster, mache deine Güte*’); and a chorale-prelude setting (‘*Sei Lob und Preis mit Ehren*’) in which the soprano intones a traditional Lutheran hymn against exuberantly dancing violins. The trumpet returns to the fray in the final ‘*Alleluia*’, music of scintillating virtuosity and rhythmic élan that takes the soprano – male or female – up to top C.

Together with Handel’s *Water Music*, Bach’s four *Ouvertüren*, as he called them, represent the high water-mark of the Baroque orches-



Leipzig. Das Schellhafersche Haus (Nr. 2), in dem das Kaffee Zimmermann untergebracht war. Kupferstich von Johann Georg Schreiber. Hier dirigierte Bach die Konzerte des „Collegium Musicum“.
Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum

tral suite. Like the Brandenburg Concertos, they show the Leipzig cantor at his most hedonistic and cosmopolitan. Orchestral Suite No. 3’s Air (not on a G-string) has long ranked among Bach’s greatest hits. Yet the whole work is captivating with its flavoursome mix

of French dance rhythms, Italianate virtuosity and German contrapuntal craft.

Although the evidence is not watertight, Bach seems to have composed Suites No. 2 (the one with solo flute) and No. 3 around 1730 for the Leipzig Collegium Musicum. Bach had taken over this group of students and professional musicians in 1729, happy to widen his sphere of activity amid his frustrations as Thomaskantor, usually over funds and/or the quality of the available musical resources. The players assembled each Friday evening for concerts at Gottfried Zimmermann’s elegant new coffee house in the Catharinenstrasse, a magnet for the Leipzig *beau monde*. In summer, weather permitting, the musicians moved to Zimmermann’s coffee garden outside the city walls.

The genre of the suite is essentially Gallic in origin, deriving from the ballets of Lully and his contemporaries; and like all things French, it was soon avidly imitated by the Germans. Unlike the keyboard suite, with its ordered sequence of dances, the orchestral suite had only one fixed component: the opening Overture, comprising a grand slow introduction replete with suspensions and stately dotted rhythms, a lively, semi-fugal section, and a shortened reprise of the opening. No Baroque composer ever wrote a more resplendent Overture than Bach provided for his **Third Suite BWV 1068**, sonorously scored for three trumpets, two oboes, timpani and strings. In the slow opening section he uses an array of contrapuntal techniques, including canon and inversion, to create a sumptuous pageant

of sound, while the ebullient fugal section is enlivened by bouts of violin virtuosity.

The other movements in a Baroque orchestral suite were usually either light, graceful dances, or non-choreographic pieces like the celebrated Air, where a solo violin spins its glorious, long-breathed melody over subtly interwoven inner parts and a freely varied ground bass. The suite then ends with three extrovert dances: a pair of proud Gavottes, with fanfare-like themes fashioned expressly for the trumpets, a dashing Bourrée energised by offbeat trumpet entries, and a sturdy French-style Gigue that opens with the first trumpet doubling the violins an octave higher – a daring and elementally thrilling sonority.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

On 17 January 1773, during his third and final Italian sojourn, Mozart informed his sister in a letter from Milan, “I am about to write a motet for the *primo uomo*, which is to be produced at the Theatine Church tomorrow.” The motet in question – which he had presumably already composed in his head and was about to write down – was the now famous ‘*Exsultate, jubilate*’, K. 165, the *primo uomo* the celebrated castrato Venanzio Rauzzini, who had starred in Mozart’s recent Milan opera *Lucio Silla*.

Although Rauzzini sang the motet during a liturgical service, the motet, like so much Catholic church music of the day, is unashamedly secular in idiom. In what is in effect a vocal

concerto, two brilliant arias in F major enclose a brief recitative and a tender Andante in the contrasting key of A major, warmly coloured by a prominent viola line. The final ‘Alleluia’, full of ebullient coloratura and capped by a ringing high C, has become one of Mozart’s popular hits.

Mozart returned to Salzburg from his fateful journey to Mannheim and Paris in January 1779 with nothing to show for his pains. He had failed to secure a permanent appointment (though we sense he didn’t really want one), he had been rejected by his first love, Aloisia Weber, and had suffered personal tragedy in the death of his mother. Heavily in debt to his father, he was forced to petition for the post of Salzburg court organist; and for the next eighteen months he led a spectacularly uneventful life as reluctant court employee and dutiful son.

During this period of dreary professional and social routine, when he was itching to escape the cloying atmosphere of Salzburg and what he dubbed its “coarse, slovenly, dissolute court musicians”, Mozart composed three sharply contrasted symphonies: the compressed, single-movement G major, No. 32 (K. 318), and two three-movement works, the **Symphony in B flat major, K. 319**, dated 9 July 1779, and the much grander C major, No. 34 (K. 338), composed a year later. If K. 338, with its sweeping tuttis and slow-burn crescendos, draws on the famed ‘Mannheim’ style, the B flat Symphony, K. 319, lightly scored for oboes, bassoons, horns (which ring brightly in the

key of B flat) and strings, belongs to the tradition of the Austrian chamber symphony. When Mozart revived the symphony in Vienna around 1784–85, probably for one of his subscription concerts, he added a minuet, in keeping with Viennese taste.

One unusual feature of K. 319 is that the three original movements, all in sonata form, devote their entire development sections to new material. In the dancing, triple-time opening Allegro assai one of the new ideas is the age-old four-note tag that Mozart would put to more momentous use in the finale of the ‘Jupiter’ symphony. The Andante moderato, in the warm key of E flat, infuses pastoral innocence with Mozart’s own brand of sensuous yearning. The wistful new theme introduced halfway through the movement is worked in a beautiful passage of canonic imitation, first in the strings and then in the wind.

After the compact, sprightly minuet and *Ländler* trio, the finale opens as a typical carefree jig – the kind of send-off found in many early Mozart symphonies – but Mozart soon sets up a friction between the jig’s triplets and a crisp march rhythm. In the development a new, more lyrical idea (audibly related to the wistful theme in the slow movement) is worked in polyphony that, while never in more than two real parts, gives the cunning illusion of a rich contrapuntal weave.

Richard Wigmore

JOHANN SEBASTIAN BACH

„JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN“

Kantate am 15. Sonntag nach Trinitatis und für alle Zeit für Sopran und Orchester BWV 51

1. Aria

Jauchzet Gott in allen Landen! || Was der Himmel und die Welt || An Geschöpfen in sich hält, || Müssen dessen Ruhm erhöhen, || Und wir wollen unserm Gott || Gleichfalls itzt ein Opfer bringen, || Dass er uns in Kreuz und Not || Allezeit hat beigestanden.

2. Recitativo

Wir beten zu dem Tempel an, da Gottes Ehre wohnt, da dessen Treu, so täglich neu, mit lauter Segen lohnnet.
Wir preisen, was er an uns hat getan. Muss gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen, so kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

3. Aria

Höchster, mache deine Güt || Ferner alle Morgen neu. || So soll vor die Vatern treu || Auch ein dankbares Gemüte || Durch ein frommes Leben weisen, || Dass wir deine Kinder heißen.

4. Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren || Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist! || Der woll in uns vermehren, || Was er uns aus Gnaden verheißt, || Dass wir ihm fest vertrauen, || Gänzlich uns lass’n auf ihn, || Von Herzen auf ihn bauen, || Dass uns’r Herz, Mut und Sinn || Ihm festiglich anhangen; || Drauf singen wir zur Stund: || Amen, wir werd’n’s erlangen, || Glaub’n wir aus Herzensgrund.

5. Aria

Alleluja!

WOLFGANG AMADEUS MOZART
MOTETTE „EXSULTATE, JUBILATE“ KV 165
Textdichter unbekannt

Aria. Allegro
Exsultate, jubilate, || O vos animæ beatæ, ||
Dulcia cantica canendo, || Cantui vestro
respondendo || Psallant æthera cum me.

Recitativo
Fulget amica dies, jam fugere et nubila et
procellæ; exorta est justis inexpectata quies.
Undique obscura regnabat nox, surgite tan-
dem læti, qui timuistis adhuc, et jucundi
auroræ fortunatæ dextera plena et lilia date.

Aria. Andante – Allegro
Tu virginum corona, || Tu nobis pacem dona,
|| Tu consolare affectus, || Unde suspirat cor.
|| Alleluia.

Arie. Allegro
*Erfreut euch, jubiliert, || O ihr glücklichen
Seelen, || Indem ihr süße Lieder singt; ||
Eurem Lied || Singen die Himmel Psalmen
mit mir.*

Rezitativ
*Die freundlichen Tage leuchten, es fliehen
die Wolken und Stürme; denn die recht-
schaffene und unerwartete Ruhe ist gekom-
men. Überall regierte die dunkle Nacht;
froh erhebt euch, ihr, die ihr euch bis jetzt
gefürchtet habt, und freudig überreicht dem
glücklichen Morgengrauen eure Hände voll
Lilien.*

Arie. Andante – Allegro
*Du Krone der Jungfrauen, || Du, gib uns
Frieden, || Du, bereit zu trösten die Leiden-
schaft, || Wo ein Herz seufzt. || Alleluja.*

DI 30.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #12

SCHUMANN QUARTETT
ERIK SCHUMANN VIOLINE, KEN SCHUMANN VIOLINE
LIISA RANDALU VIOLA, MARK SCHUMANN VIOLONCELLO
KIT ARMSTRONG KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 414
(Fassung für Klavier und Streichquartett)
(Komponiert: Wien, Herbst 1782)

Allegro
Andante
Rondeau. Allegretto

Kadenzen und Eingang von Kit Armstrong improvisiert

CARL PHILIPP EMANUEL BACH 1714–1788

**Concerto a-Moll per il cembalo concertato accompagnato
da due violini, violetta e basso Wq 26 – H 430**
(Fassung für Klavier und Streichquartett)
(Komponiert 1750)

Allegro assai
Andante
Allegro assai

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester KV 449 (Fassung für Klavier und Streichquartett)

(Datiert: Wien, 9. Februar 1784)

Allegro vivace

Andantino

Allegro ma non troppo

Kadenz im ersten Satz von Mozart

Eingang im dritten Satz von Kit Armstrong improvisiert

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

ORF-Sendung: Dienstag, 6. Februar 2018, 14.05 Uhr, Ö1

Ende um ca. 13.00 Uhr

In einem Brief Wolfgang Amadé Mozarts aus Wien an seinen Vater Leopold in Salzburg vom 10. April 1782 heißt es: „*ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen. – so wohl sebastian als Emanuel und friedeman Bach.*“ Bereits 15 Jahre zuvor hatte der junge Mozart dem Finale seines Pasticcio-Klavierkonzerts KV 40 eine Komposition von Carl Philipp Emanuel Bach zugrunde gelegt, dessen Name auch in der Korrespondenz der Familie Mozart des Öfteren erscheint. Zwar ist es nicht zu einer persönlichen Begegnung zwischen Wolfgang und dem zweitältesten Sohn Johann Sebastian Bachs gekommen – wie dies bekanntlich bei seinem jüngeren Bruder Johann Christian der Fall war –, doch dürfte Mozart nicht zuletzt mit Emanuels berühmter Abhandlung „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ sehr vertraut gewesen sein. Und schließlich war es auch Mozart, der im Februar und März 1788 in Wien drei (durch Bemühungen Gottfried van Swietens realisierte) Aufführungen von C. P. E. Bachs Kantate „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ dirigierte. Klavierkonzerte dieser beiden Komponisten bilden das Programm der heutigen Matinee.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wie in nahezu allen musikalischen Bereichen, so hat Mozart auch auf dem Gebiet des Solokonzerts beispiellose Leistungen vollbracht.

Zunächst hatte er sich in den Jahren 1773 und 1774 mit dem Violinkonzert KV 207, dem Klavierkonzert KV 175, dem Concertone für zwei Soloviolen KV 190 und dem Fagottkonzert KV 191 das neu gewonnene Schaffensgebiet in seiner ganzen Breite angeeignet. In den folgenden fünf Jahren brachte er dann eine Reihe weiterer konzertanter Kompositionen für diverse Besetzungen zu Papier: Violin- und Klavierkonzerte, Flöten- und Oboenkonzerte, dazu das Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, die Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester und die Konzerte für zwei bzw. drei Klaviere. Nachdem er 1781 nach Wien übersiedelt war, konzentrierte er sich hingegen fast ausschließlich auf die Gattung des Klavierkonzerts; an weiteren Konzerten aus seinem letzten Lebensjahrzehnt finden sich nur noch die Hornkonzerte für Joseph Leutgeb und das A-Dur-Klarinettenkonzert für Anton Stadler. Als Resultat jener intensiven Vertiefung Mozarts in die Möglichkeiten der kompositorischen Verknüpfung seines bevorzugten Instruments mit dem Orchesterklang entstanden zwischen Ende 1782 und Ende 1786 innerhalb von vier Jahren nicht weniger als 15 Klavierkonzerte, die ausnahmslos von einer Qualität sind, über die man selbst bei rein sachlicher Betrachtungsweise nur staunen kann. (Einen unübersehbaren Hinweis darauf, zu welchen Leistungen er auf diesem Gebiet fähig war, hatte freilich schon das Es-Dur-Konzert KV 271 von 1777 gegeben.)

Den Auftakt bildete das **Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 414**. Über das

Carl Philipp Emanuel Bach. Lithographie von Alfred Lemoine nach einem zeitgenössischen Bildnis. Später koloriert. Aus: Amédée Méreaux, „Les Clavecinistes de 1637 à 1790“. Paris, Heugel & Cie, 1867. Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte – Berlin, akg-images

neue Werk sowie dessen kurz darauf niedergeschriebene Geschwisterkonzerte KV 413 und 415 – vielleicht auch über das Es-Dur-Konzert KV 449, das offenbar zur selben Zeit begonnen, dann aber liegengelassen und erst nach einem Jahr vollendet wurde – berichtet Mozart seinem Vater Leopold in einem Brief vom 28. Dezember 1782: *„die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“* Als die drei Konzerte wenig später, im Jänner 1783, in der „Wiener Zeitung“ annonciert wurden, war dort zu lesen, dass man sie *„sowohl bey großem Orchestre mit blasenden Instrumenten, als auch nur a quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Viole, und Violoncello aufführen“* könne. Mit diesem Hinweis wollte der Komponist gewiss eine Wiedergabe der Werke im Kreise häuslichen Musizierens ermöglichen, und da die Bläserstimmen noch ohne die bei den späteren Klavierkonzerten erkennbare Unabhängigkeit angelegt sind, geht ihr Fehlen nicht mit einem Verlust an musikalischer Substanz einher.

Das A-Dur-Konzert ist von ausgesprochen lyrischem Charakter. Dies zeigt sich sogleich in dem von melodischer Erfindung fast überfließenden Kopfsatz, in dessen Orchesterexposition drei Themen vorgestellt werden, von denen der Solist allerdings nur die ersten beiden aufgreift. Die Durchführung erinnert

mit ihrem weitgehenden Verzicht auf die Verarbeitung der zuvor eingeführten Thematik noch stark an die Episodenabschnitte der barocken Ritornellform. Im Hauptthema des ebenfalls in Sonatensatzform angelegten Andantes in D-Dur zitiert Mozart die Ouvertüre zu „La calamità dei cuori“ von Johann Christian Bach. Der jüngste Sohn Johann Sebastian Bachs war am 1. Jänner 1782 gestorben, und wohl nicht zu Unrecht ist der elegische Satz deshalb als Hommage Mozarts an den verehrten Vorgänger und Freund interpretiert worden. Das abschließende grazile Rondo im 2/4-Takt wartet mit einer Vielzahl individueller Details auf, etwa wenn das Refrainthema auf höchst originelle Art auf Orchester und Soloinstrument verteilt ist. Bemerkenswert ist überdies, dass Mozart insgesamt sechs Kadenzten für dieses Konzert geschrieben hat: für jeden Satz zwei, und zwar jeweils eine längere und eine kürzere. Kit Armstrong wird aber seine eigenen Kadenzen improvisieren.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Das Jahr 1750 brachte für das Leben von Carl Philipp Emanuel Bach einige Veränderungen: Nachdem sein Vater Johann Sebastian am 28. Juli in Leipzig verstorben war, übernahm er die Vormundschaft für den noch nicht ganz fünfzehnjährigen Halbbruder Johann Christian, der fortan bei ihm, seiner Frau Johanna und ihren drei kleinen Kindern in Berlin lebte und dort auch von ihm in Komposition und Klavierspiel weiter ausgebildet wurde. Ema-

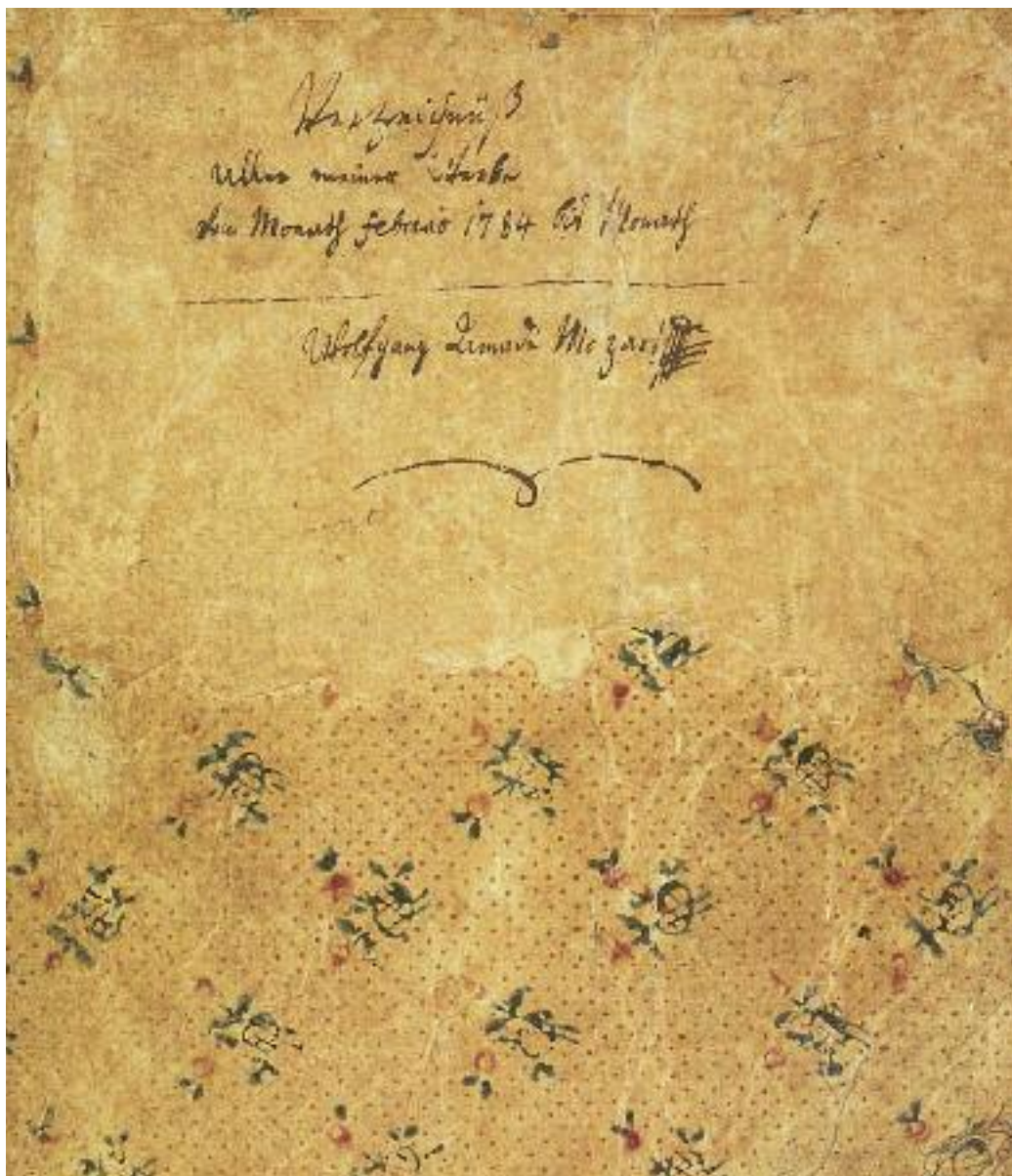


etwas einfacher gehalten ist als in anderen Konzerten aus dieser Zeit, kann man zudem vermuten, dass C. P. E. Bach sie nicht für sich selbst angefertigt hat. Stilistisch zeigt das Werk den Komponisten als Hauptvertreter des sogenannten „Empfindsamen Stils“. Er verzichtet fast gänzlich auf die polyphone Schreibweise etwa seines Vaters, legt jedoch weiter die Ritornellform mit ihrem Wechsel von Solo- und Tuttiabschnitten zugrunde und verwendet schnelle kleinteilige Rhythmen, die eine schwungvolle, fast schon nervös-energisches Bewegung in den Außensätzen evozieren, während das Andante hierzu einen lyrischen Kontrast bildet.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wie bereits erwähnt, begann Mozart mit der Komposition seines **Klavierkonzerts Es-Dur KV 449** im Winter 1782/83. Doch nachdem er etwa die Hälfte des ersten Satzes niedergeschrieben hatte, unterbrach er die Arbeit. Erst zu Beginn des Jahres 1784 vollendete er das Werk als Vortragsstück für seine 18-jährige Schülerin Barbara (Babette) Ployer. Es wurde dann zur ersten Komposition, die Mozart in sein neu angelegtes eigenhändiges „Verzeichnüss aller meiner Werke“ eintrug. Er tat dies am 9. Februar 1784, und zwar mit den Worten *„Ein klavierkonzert. begleitung. 2 violini, viola e Baßo. – (2 oboe, 2 corni ad libitum.)“*. In bemerkenswert kurzer Zeit folgten am 15. beziehungsweise 22. März zwei weitere Konzerte (B-Dur KV 450 und D-Dur

Wie bereits erwähnt, begann Mozart mit der Komposition seines **Klavierkonzerts Es-Dur KV 449** im Winter 1782/83. Doch nachdem er etwa die Hälfte des ersten Satzes niedergeschrieben hatte, unterbrach er die Arbeit. Erst zu Beginn des Jahres 1784 vollendete er das Werk als Vortragsstück für seine 18-jährige Schülerin Barbara (Babette) Ployer. Es wurde dann zur ersten Komposition, die Mozart in sein neu angelegtes eigenhändiges „Verzeichnüss aller meiner Werke“ eintrug. Er tat dies am 9. Februar 1784, und zwar mit den Worten *„Ein klavierkonzert. begleitung. 2 violini, viola e Baßo. – (2 oboe, 2 corni ad libitum.)“*. In bemerkenswert kurzer Zeit folgten am 15. beziehungsweise 22. März zwei weitere Konzerte (B-Dur KV 450 und D-Dur



Mozart. „Verzeichnuß aller meiner Werke. Vom Monath Febrario 1784 bis Monath ...“. Deckblatt mit eigenhändigem Etikett. Faksimile des Originals in der British Library, London. Das Klavierkonzert Es-Dur KV 449 ist das erste eingetragene Werk dieses Verzeichnisses. Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

KV 451), die er nun allerdings für sich selbst schrieb und, in Anspielung auf ihren spieltechnischen Anspruch, gegenüber dem Vater als „Concerten, welche schwitzen machen“ bezeichnete. Noch einmal wandte sich Mozart in diesen Wochen der Gattung zu: Wieder für Barbara Ployer beendete er am 12. April das Konzert in G-Dur KV 453. In einem Brief an den Vater vom 15. Mai geht er näher auf die Instrumentierung seiner vier neuen Klavierkonzerte ein. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass das Es-Dur-Werk KV 449 „à quattro ohne blasinstrumenten gemacht werden“ könne, „die übrigen 3“ dagegen „ganz mit blasinstrumenten obligirt“ seien. Wenngleich nun in der Tat die Erweiterung des orchestra- len Klangbildes durch die so ungemein indi- viduelle Bläserbehandlung ein Charakteristi- kum aller seiner späteren Klavierkonzerte darstellt, so ist doch auch das Es-Dur-Konzert ein Werk voller Schönheit und Tiefe und von überaus persönlicher Handschrift. Nicht ohne Grund bezeichnete Mozart selbst es in einem weiteren Brief an Leopold vom 26. Mai als „ein Concert von ganz besonderer art“. Der Kopfsatz deutet mit seinem ungewöhnlichen 3/4-Takt und einigen melodischen Wendungen schon voraus auf das c-Moll-Konzert KV 491, ist im Gegensatz zu diesem freilich von über- wiegend lyrischem Charakter. Das ausdrucks- volle Andantino weist eine ungewöhnliche formale Anlage auf, in der Elemente der So- natensatzform, der Rondoform und der drei- teiligen Liedform miteinander verbunden sind. Höchst individuell sind auch Verlauf und Harmonik des abschließenden Rondosatzes

gestaltet, der aber insbesondere durch die kunstvolle kontrapunktische Verarbeitung seiner Themen besticht. Damit schließt sich der Kreis zu Mozarts eingangs erwähntem Brief vom April 1782, in welchem er von sei- nem Studium „Bachischer fugen“ berichtet.

Alexander Odefey

WOLFGANG AMADEUS MOZART

After the premiere of *Die Entführung aus dem Serail* on 16 July 1782, Mozart appeared regularly at Viennese concerts and pushed ahead with composing a number of instrumental works. An association with impresario Philipp Jakob Martin yielded performing opportunities in summer 1782 and elicited praise from noted Viennese musician Benedikt Schwarz: “Herr Kapellmeister Mozart, one of the greatest European virtuosos, obliged the society no less, since several times at his unrivalled pianoforte he produced the sweetest enchantment and the appropriate admiration through his brilliant performance.” In late 1782 and early 1783 he played at the residences of distinguished noblemen and noblewomen as well as at concerts put on by the singers Therese Teyber and Aloisia Lange. At Teyber’s event, he captivated the audience: “I had to repeat the rondo – so I sat down again – but instead of repeating the rondo I had the rostrum taken away in order to play alone. You should have heard how this little surprise delighted the audience. They not only clapped, but shouted ‘bravo’ and ‘bravissimo’. The emperor also fully heard me out – and as I left the piano he left the box – so, he was still there only to hear me.” Mozart also put on his own academy at the Burgtheater, on 23 March 1783. Comprising concertos, arias, a symphony, extended improvisations and parts of a serenade, it was richly praised in Cramer’s *Magazin der Musik*: “Our monarch... honoured us with his presence for

the whole academy, and the entire audience granted [Mozart] such unanimous applause of which we know of no other instance here.”

The three piano concertos K. 413 in F, **K. 414 in A** and K. 415 in C were written both for Mozart himself to perform at the aforementioned concerts and in order to be sold on subscription to the Viennese musical public. K. 414 was almost certainly composed first. Mozart announced the sale of the concertos on 15 January 1783 by explaining that they “can be performed with a large orchestra with wind instruments, as well as *a quattro*, namely with 2 violins, 1 viola and violoncello ... and will be issued (finely copied and looked over by himself) only to those who have subscribed to them.” No doubt he intended to broaden the market for the works with this description. But he also invites us to try to understand them as works performable in two different ways. At the heart of the matter is whether the piano and accompanists present themselves as similar or different ‘characters’ (as, archetypally, in chamber works and concertos respectively). And in the first movement of K. 414 we witness a balancing of the two. At the entry of the piano at the opening of the solo exposition, for example, the main theme is embellished, as befits a concerto soloist distinguishing itself from other participants. But its scalar elaborations ultimately transform themselves into ritornello material duly adopted by the other instruments, emphasizing connections between the piano and its accompanists. The intricate dialogue in the movement would not be out

of place either in a Mozart chamber work. While one or two small gaps emerge in the slow movement of K. 414 when wind instruments are not present, other exchanges between piano and accompanists become clearer and more pristine in a chamber rather than an orchestral setting.

Mozart famously described K. 414 and its sister works as “a happy medium between what is too easy and too difficult; they are very brilliant, pleasing to the ear, and natural, without being vapid. There are passages here and there from which the 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.” While empirical evidence supports Mozart’s claim, his subscription scheme appears not to have been a success. Above all, he probably over-valued his concertos in the marketplace: he repeatedly lowered his asking price when negotiating with the publishers Sieber, Traeg and Artaria in 1783.

Mozart started to compose the **Piano Concerto in E flat, K. 449**, in 1782–83, concurrently with his first three Viennese piano concertos K. 413, K. 414 and K. 415. But, perhaps without an opportunity to perform it at that time, he set it aside midway through the first movement, returning to complete it in spring 1784 when planning subscription concerts for the Trattnerhof in Vienna. Once finished, it became the first entry in his Thematic Catalogue, the *Verzeichnüss*, dated 9 February 1784. Mozart described K. 449 in a letter to his

father Leopold as “composed for a small orchestra rather than a large one”; similarly to K. 413, K. 414 and K. 415, it could be “performed *a quattro* without wind instruments.” He further explained K. 449 as “a concerto of an entirely special manner”, pointing to its status as a hybrid of the 1782–83 and spring 1784 works. The scale of the work invokes the earlier concertos rather than K. 450 in B flat and K. 451 in D, which, Mozart explains “are bound to make the performer perspire. From the point of view of difficulty, the concerto in B flat beats the one in D.” K. 450 and K. 451 were “grand concertos”, Mozart wrote, with “wind-instrument accompaniment”; the obligatory nature of wind participation is signalled right at the outset of K. 450 in the main theme presentation by oboes and horns in dialogue with the strings. Nevertheless, certain stylistic features of K. 449 have more in common with K. 450 and K. 451 than with K. 413–415. The new-found prominence of the orchestra in K. 449, for example, brings to mind the elevated status they enjoy from K. 450 onwards. Harsh confrontations are the order of the day in parts of the first movement of K. 449 (as in parts of K. 450): contrasting material is baldly alternated at the opening of the development section; the piano’s chromatic wanderings are abruptly curtailed by the orchestra at the end of the development; and the piano’s concluding cadential trill in the recapitulation is abrasively pushed to the relative minor by the orchestra as it enters. The middle movement, Andantino, is calmer and more serene; the rondo finale, consis-

tently of a collaborative ilk unlike the first movement, concludes memorably with a post-cadenza 6/8 passage.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

C. P. E. Bach was one of the most important composers of concertos and keyboard music in the mid-to-late eighteenth century. He wrote more than 40 concertos alone for solo keyboard, as well as several double concertos and sonatinas. The **Keyboard Concerto in A minor, Wq 26 / H 430**, dates from 1750, three years after the impressive *Magnificat* H 772. Bach at that stage envisaged a career as a church musician – and was eager to leave Berlin – but was twice unsuccessful at obtaining the post of Thomaskantor in Leipzig. (He ultimately moved to Hamburg in spring 1768 as director of sacred music.) H 430 is also heard regularly in its arrangements as a cello concerto and a flute concerto.

The concerto in A minor conveys a level of intensity often witnessed in late eighteenth-century minor-key instrumental works (including Mozart's piano concertos K. 466 in D minor and K. 491 in C minor). The lengthy opening orchestral ritornello, for example, is a study in heightened expression, featuring accents, frequent dynamic changes, taut imitation, and bold harmonic progressions, including a rich Neapolitan towards the end. The entering keyboard seems initially to offer a change of mood, but soon participates in further expressive intensification. Technical vir-

tuosity for the soloist, comprising scalar and figurative semiquaver material, subsequently mixes freely with more gentle expression, although raw orchestral interjections are never far away. The prevailing mood and C-major tonality of the long Andante offer respite from the first movement. But C. P. E. Bach cultivates a degree of unsettledness here too, including in unexpected harmonic twists and turns and ominous dotted figures. The Allegro assai brings together the stateliness of the Andante and the raw intensity of the opening movement. And, as in the earlier movements, Bach creates elegant exchange between the piano and the accompanying instruments. Perhaps the distinguished classical theorist Heinrich Christoph Koch had this particular work in mind when citing C. P. E. Bach as the prime exponent of his aesthetic: "Consider a well-worked concerto in which, during the solo, the accompanying voices are not merely there to sound this or that missing interval of the chord between the soprano and bass. There is a passionate dialogue between the concerto player and the accompanying orchestra. He expresses his feelings to the orchestra, and it signals him through short interspersed phrases sometimes approval, sometimes acceptance of its expression, as it were. Now in the allegro it tries to stimulate his noble feelings still more; now it commiserates, now it comforts him in the adagio."

Simon P. Keefe

MI 31.01

9.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #14

Orgelstunde

HANNFRIED LUCKE PROPTER HOMINES ORGEL

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542

(Komponiert: vermutlich zwischen 1708 und 1717)

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Kleine Gigue KV 574

(Datiert: Leipzig, 16. Mai 1789)

Allegro

MICHAEL PRAETORIUS 1571–1621

Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“

JOHANN SEBASTIAN BACH

Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ in organo pleno BWV 741

(Komponiert vor 1731?)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus „Die Zauberflöte“ KV 620: Choral (der Geharnischten)
„Ach Gott, vom Himmel sieh darein“

(Datiert: Wien, im Juli 1791)

(Transkription für Orgel von Daniel Maurer)

Adagio und Allegro f-Moll für ein Orgelwerk in einer Uhr KV 594

(Vollendet: Wien, Ende 1790)

Keine Pause

Ende um ca. 9.45 Uhr

Der großzügigen Unterstützung durch die Stiftung Propter Homines in Vaduz ist es zu verdanken, dass im Großen Saal der Stiftung Mozarteum Salzburg 2010 einer der herausragenden Orgelneubauten der Gegenwart realisiert werden konnte. Ein Instrument mit einem umfassenden Klangspektrum von 51 klingenden Registern, dem auch das folgende Programm mit zentralen Werken der Orgelliteratur Rechnung trägt.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Bachs **Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542** ist wahrhaft ein Meilenstein im Orgelwerk des Komponisten, wobei zugleich dessen Entstehungsgeschichte bis heute noch im Dunkeln liegt. So wird sie vonseiten der modernen Bach-Forschung auf dessen Weimarer Zeit von 1708 bis 1717 datiert. Ebenso ist die Frage offen, ob Fantasie und Fuge tatsächlich als gemeinsames Satzpaar geplant gewesen waren, vergleichbar auch der im späteren 18. Jahrhundert gebräuchlichen Verbindung von Fantasie und Sonate. Möglicherweise hat Bach das Werk 1720 an St. Jacobi in Hamburg anlässlich seiner Bewerbung um die dortige Organistenstelle selbst gespielt. Die Fantasie weist eine deutliche Toccatentradition auf, wobei sich freie Passagen mit figurativem Laufwerk und polyphonen, imitatorisch gearbeiteten Abschnitten abwechseln. Die Fuge, in ihrer besonderen g-Moll-Klangaura, ist ein interessantes Gegenstück zur g-Moll-Fuge BWV 861 aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten

Klaviers“, mit dem es sich die Energetik in der Motivik zu Beginn teilt (vor allem im zweiten Takt, wo jeweils die rhythmische Signatur aus 2 Sechzehntel+1 Achtel aufscheint).

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Bis in die Neuzeit hinein hat sich das Stammbuch als wichtige Quelle für den Nachweis von musikalischem Repertoire behauptet, welches genauso wie ein kurzer Text eine freundschaftliche Widmung (oder ein kleines Gedicht) sein konnte, die ein Reisender als Gast in einem Hause hinterlässt. Solches gilt auch für die **Gigue G-Dur KV 574**, die Mozart dem sächsischen Hoforganisten Karl Immanuel Engel in dessen Stammbuch schrieb (Leipzig, den 16. Mai 1789). Mozart war auf einer eher glücklosen Reise nach Berlin, in der Hoffnung, dort eine Anstellung bei Hofe zu bekommen. Über die Gigue sind schon zahlreiche Arbeiten geschrieben worden, wobei das Spektrum von musikalischer Hommage (zum Teil widersprüchlich adressiert: Georg Friedrich Händel, dessen Gigue Nr. 8 in f-Moll, oder Georg Benda, Sonatina in D-Dur) bis hin zur geistreichen Organistenschelte an den Organisten Johann Wilhelm Häßler aus Dresden reicht, mit dem Mozart einen Orgelwettkampf ausgetragen hatte. In einem in der Mozart-Forschung ebenso häufig zitierten Brief schrieb Mozart am 16. April 1789 über diesen Kollegen recht abschlägig: „*die force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in füssen, welches, weil hier die Pedale stufen-*



Hamburg, St. Jacobi-Kirche. Lithographie von Wilhelm Heuer, 1875.
Berlin, akg-images

weise gehen, aber keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen – und hat kein solides Spiel“. In ihrer geistreichen Verbindung aus galanter Chromatik, fugierter Strenge und virtuosem Spielwitz hat Mozart ein Kabinettstück auch im Sinne der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts geschaffen, die das Charakterstück eines Robert Schumanns bereits deutlich antizipiert.

JOHANN SEBASTIAN BACH – WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neben seiner einzigartigen Leistung einer deutschen Bibelübersetzung, die als Gründungsbuch der deutschen Sprache der Neuzeit gilt, war es Martin Luther auch ein Anliegen, für den Gottesdienst Psalm-Lieder in deutscher Sprache zu verfassen (1523/24). Diese bewusst in schlichter Sprache gehaltenen Psalm-Lieder (insgesamt sieben) haben ebenso exemplarische Musterbeispiele einer neuen Sprachidentität der deutschen Sprache geliefert wie etwa die Übersetzung – sprich Nachdichtung – von Psalm 130 „Aus tiefster Not schrei ich zu Dir“. „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ entstand gegen Ende 1523 und avancierte schnell zu einem reformatorischen Kampfbzw. Bekenntnislied, welches auch bei besonderen Konflikten gesungen wurde (so störten evangelische Bürger am Vorabend des Nikolaustages, am 5. Dezember 1529, katholische

Messen u. a. durch ein lautes Intonieren solcher reformatorischer Psalm-Lieder wie eben auch „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“). Der im heutigen Konzert zunächst vorgetragene vierstimmige Choralatz unterstreicht in seiner akkordischen Diktion diesen reformatorischen Geist, wie er auch in der gleichnamigen Choralkantate BWV 2 anklingt, die am 18. Juni 1724 in Leipzig uraufgeführt wurde. Im anschließenden fünfstimmigen Plenumsatz Bachs, **BWV 741**, zeigt sich eine kunstvolle expressiv-chromatische Ausarbeitung des Themas, wobei der Choral abschnittsweise im Pedal erklingt und dort sogar mehrmals als Kanon durchgeführt wird. Dass der Plenumsatz BWV 741 in c-Moll anstelle von d-Moll gespielt wird, begründet sich in der weiteren Konzertfolge durch das nachfolgende Stück, einer **Transkription des Gesangs der Geharnischten aus Mozarts „Zauberflöte“ KV 620**, die auf eben jenem Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ basiert (eine Bearbeitung von Daniel Maurer). Mozarts „Zauberflöte“, gefasst als wahrhaftes *Theatrum mundi*, das von der Phantastik einer unschuldigen Märchenoper über die Reflektion des deutschsprachigen Singspiels bis hin zur modernen psychoanalytischen Seelenschau reicht (vom Es zum Ich und zum Über-Ich in allen nur denkbaren Schattierungen), ohne sich dabei im Kern zu verlieren. So erweist sich auch der „Gesang der Geharnischten“ („*Der welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden*“) als vielschichtig motiviertes Geschehen – ein protestantischer Choral wird zum archaisierenden, gesetzhaften, beschwörenden Prü-

fungsritual für Tamino und Pamina, dem man die Ironie der Szene im Ganzen aber ebenso deutlich unterschwellig anmerkt (das Happy End ist schon absehbar). Dass Mozart dieses Sujet besonders beschäftigt hat, verdeutlicht auch die vierstimmige, allerdings unvollständig gebliebene Kontrapunktische Cantus-firmus-Studie h-Moll KV 620b.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das Konzert endet mit der **Fantasie f-Moll KV 594**, welche aus einem Adagio in f-Moll besteht, das den zentralen Konzertsatz in F-Dur, Allegro, ab Takt 40, rahmt. In der Seriosität des Adagios spiegelt sich unverkennbar der Larghetto-Beginn des zeitlich nahen Streichquintetts D-Dur KV 593 wider, während das Allegro eine Art von ‚Konflikt‘ aus Streichquartett versus Orchestersatzbild austrägt. Ein Glücksfall für die Orgelliteratur und auf Augenhöhe mit der Fantasie f-Moll KV 608 – beide Stücke wurden für den Grafen Deym komponiert, der eine allerdings nur kleine Spieluhr besaß, was Mozart auch in einem Brief vom 3. Oktober 1790 an seine Frau bemängelte: „– *ich schreibe alle Tage daran – muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuirt – [...] ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.*“

Hannfried Lucke

In 2010 the Salzburg Mozarteum Foundation was able to realize one of the outstanding new organ building projects of the present thanks to the generous support from the Propter Homines Foundation in Vaduz. It is an instrument with a comprehensive sound spectrum of 51 registers.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Bach's **Fantasy and Fugue in G minor, BWV 542**, is indeed a milestone among the composer's works for organ, even though its origins are still obscure. Modern Bach research dates it to his time in Weimar from 1708 to 1717. It is also unclear whether the Fantasy and Fugue were indeed planned together, comparable to the combination of fantasy and sonata, customary in the late 18th century. It could well be that Bach himself played the work in 1720 in Hamburg when he applied for the position of organist at the St. Jacobi church. The fantasy is clearly in the tradition of the toccata whereby free passages with figurative runs alternate with polyphonic sections and have an imitative character. In its particular sound aura of G minor the fugue is an interesting counterpart to the Fugue in G minor, BWV 861, from the first part of the *Well-tempered Clavier* with which it shares the energetic beginning.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The personal album continued to assert itself into the modern age as an important source for

documenting musical repertoire, which, just like a short text, could contain a friendly dedication (or a short poem) left behind by a traveller after being a guest. This is true of the **Gigue in G major, K. 574**, which Mozart wrote in the album of Karl Immanuel Engel, court organist of Saxony (Leipzig, 16 May 1789). Mozart was travelling to Berlin in the hope of gaining an appointment at the court there but nothing came to fruition. In its ingenious combination of gallant chromaticism, strict fugal writing and virtuoso playfulness Mozart created a miniature masterpiece in the vein of 19th-century piano music, already clearly anticipating the character pieces of Robert Schumann, for instance.

JOHANN SEBASTIAN BACH – WOLFGANG AMADEUS MOZART

Besides his unique achievement in creating a German translation of the Bible, Martin Luther was also concerned with compiling Psalms in German for the church service (1523/24). These seven Psalm-songs, consciously written in simple language, provided examples of a new language identity of German, for instance, the translation of Psalm 130 *'From the depths, I have cried out to you, O Lord'*. The four-part harmony of the choral movement played in today's concert emphasizes the spirit of the Reformation, as can also be heard in the choral cantata of the same name, BWV 2, first performed on 18 June 1724 in Leipzig. A masterfully expressive and chromatic development of the theme is revealed in the following five-

part movement, BWV 741, whereby the chorale is heard partly in the pedal and is even exposed there several times as a canon. The following piece is a transcription of the **Song of the Two Armoured Men from Mozart's *The Magic Flute*, K. 620**, ‘*Der welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden*’ proves to be multi-layered in its motifs – a Protestant chorale becomes an archaic, incantatory ritual trial for Tamino and Pamina – whereby a hint of irony is noticeable in the scene and the happy ending is already foreseeable. The fragmentary *Study in Counterpoint in B minor*, K. 620b, shows that Mozart was particularly preoccupied with this subject.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The concert comes to an end with the **Fantasy in F minor**, K. 584, consisting of an Adagio in F minor that frames the central concert movement in F major, Allegro, from bar 40. The Larghetto opening of the String Quintet in D major, K. 593, composed around the same time, is unmistakably reflected in the seriousness of the Adagio, whereas the Allegro carries out a kind of ‘conflict’ between string quartet and writing for a full orchestra. How fortunate to have this piece for organ literature which is on an equal standing with the Fantasy in F minor, K. 608. Both pieces were composed for Count Deym, who, however, only owned little musical clocks, much to Mozart's dismay, as he mentioned in a letter to his wife dated 3 October 1790: “I work on it every day, but have to keep stopping, because it bores me. [...] Indeed, if

only it were a large clock and the thing sounded like an organ, I would enjoy it; but as it is, it consists of lots of little pipes which to me sound high and too childish.”

Hannfried Lucke
English summary of the German original:
Elizabeth Mortimer

MI 31.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #15

Bläuserserenaden

BLÄSER DER AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

XENIA LÖFFLER UND MICHAEL BOSCH OBOE
MARKUS SPRINGER UND BENJAMIN REISSENBERGER KLARINETTE
ERNST SCHLADER UND PHILIPPE CASTEJON BASSETTHORN
ERWIN WIERINGA, MIROSLAV ROVENSKÝ,
JANA ŠVADLENKOVÁ UND BART AERBEYDT HORN
CHRISTIAN BEUSE UND ECKHARD LENZING FAGOTT
WALTER RUMER KONTRABASS

ANTONIO SALIERI 1750–1825

Oktett Es-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte
„Armonia per un tempio della notte“
(Komponiert ca. 1795)

Andante un poco sostenuto – Un poco lento – L'istesso tempo – Tempo I

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade c-Moll für zwei Oboen, zwei Klarinetten,
zwei Hörner und zwei Fagotte KV 388
„Nacht Musique“
(Datiert: [Wien], 1782)

Allegro
Andante
Menuetto in canone – Trio in canone al rovescio
Allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serenade B-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner,
vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrabass KV 361

„Gran Partita“

(Komponiert: Wien, vermutlich 1783–84)

Largo – Molto allegro
Menuetto – Trio I – Trio II
Adagio
Menuetto, Allegretto – Trio I – Trio II
Romance, Adagio – Allegretto – Adagio
Tema con [6] Variazioni, Andante
Finale, Molto Allegro

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

Ende um ca. 13.00 Uhr

ANTONIO SALIERI

Nach seinem Tod beerdigte man nicht nur seine sterblichen Überreste auf dem Matzleinsdorfer Friedhof, auch seine zahlreichen Werke wurden damals überwiegend zu Grabe getragen. Erst nach und nach, vor allem im Laufe des späteren 20. Jahrhunderts, erinnerte sich die Musikwelt immer öfter an den einst so geschätzten Antonio Salieri und hob so manch längst vergessene Schätze aus den Archiven. Seine Musik wies weniger in die Zukunft, als sie Vergangenheit und Gegenwart abbildete. Innovative musikalische Ideen, die seine Zeitgenossen Haydn, Mozart oder gar Beethoven in bis heute gespielten und immer wieder neu interpretierten Werken verwirklicht hatten, scheinen sich in seiner Musik weniger zu finden – wobei ein solches Urteil vorsichtig gefällt werden sollte, da bisher nur ein Bruchteil seines reichen Œuvres neu erschlossen werden konnte. In ein äußerst schiefes Licht geriet Salieri durch seine angebliche Rivalität mit Mozart – eine Legende, die schon im 19. Jahrhundert entstand und später vor allem durch Film und Musical weit verbreitet wurde. Die Wissenschaft zeichnet hier ein Bild, das von der romantischen Fiktion weit entfernt ist. Im Alter unterrichtete Salieri und zählte etwa auch Franz Schubert und sogar Franz Xaver Mozart zu seinen Schülern.

Fünf Originalwerke für die Besetzung zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte sind von ihm erhalten. Die Entstehung des **Bläseroktetts Es-Dur** mit dem klingenden Titel „**Armonia per un tempio**

della notte“ führt uns eigentlich in die Welt der Wiener Oper: Der Seidenfabrikant, Kunstmäzen und Impresario Peter Andreas Gottlieb Franz von Braun, der in Wien am Judenplatz residierte, ließ sich als Herr über das niederösterreichische Schloss Schönau im dazugehörigen Park in den Jahren 1796 bis 1800 einen „Tempel der Nacht“ errichten. Die mysteriöse Tempelanlage samt unterirdischem Grottenlabyrinth und zentralem Tempelraum gestaltete der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Als Attraktion zog das Bauwerk nicht nur Kaiserin Marie Theresen an, auch viele weitere Persönlichkeiten reisten zur Besichtigung nach Schloss Schönau. Antonio Salieri ließ sich nicht zweimal bitten, für Baron Braun, den Leiter der beiden Hofopern (und ab 1804 des Theaters an der Wien), ein entsprechendes Werk für den Tempel zu komponieren. Was bei dieser „Harmoniemusik für einen Tempel der Nacht“ sofort auffällt, ist die enge Verbindung zur italienischen Oper, zu Salieris eigenem Opernstil. Das ist freilich kein Zufall, da Salieri im Mittelteil das A-cappella-Quartett „Silenzio facciasi“ für Männerstimmen aus seiner 1795 uraufgeführten, damals sehr erfolgreichen Oper „*Palmyra, regina di Persia*“ wörtlich zitiert. Dichter gewebte Passagen, wie sie etwa Mozart in seinen großen Bläuserserenaden gesponnen hat, fehlen hier fast völlig und wären dem Sinn der Komposition auch nicht angepasst. Man mag sogar die von Salieri so verehrte „Zauberflöte“ heraushören – wenn schon nicht wörtlich zitiert, so doch in der Stimmung der Freimaurer-Thematik.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Im April 1782 richtete Kaiser Joseph II. ein Schreiben an den Grafen Orsini von Rosenberg: „*Da ich nun entschlossen bin, die ihnen bekannten 8 individuen sowohl für meine blasende Musik als für das orchester vom National Theater aufzunehmen und solchen für die erstere 400 fl. und für das letztere 350 fl. Jährlich zu verwilligen; so mache Ich Ihnen solches zu dem Ende bekannt, damit Sie diesfalls Nöthige veranlassen, und ihnen diesen ausgemessenen Gehalt bey der Theatral-Kassa von Ostern an anweisen mögen.*“ Bei den „8 individuen“, die eine so gut bezahlte Position in kaiserlichen Diensten bekleiden sollten, handelte es sich um führende Wiener Holzbläser, unter ihnen die Brüder Anton und Johann Stadler an den Klarinetten. Ensembles aus Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten gab es damals schon längst in der Musikwelt, doch der Kaiser wirkte ganz direkt gesellschaftlich als wichtigstes Vorbild für den Wiener Hochadel. Und so wurden noch viele weitere Bläserensembles dieser Art gegründet, sogenannte ‚Harmoniemusiken‘. Daraus entstand freilich auch große Nachfrage für neue Werke: Komponisten schrieben Bearbeitungen ihrer Opern, andere arrangierten fremde Werke. Aber auch zahlreiche Originalwerke flossen in den Jahren der Harmoniemusik-Mode aus den Federn berühmter (darunter auch Haydn oder Beethoven) und weniger bekannter Musiker. Mozart steuerte zwei große Bläserserenaden für die traditionelle Besetzung bei, die **Serenaden** Es-Dur KV 375 und



c-Moll KV 388. Vor allem mit letzterem Werk ging er deutlich über den bloßen Unterhaltungsanspruch hinaus.

Zur leichten Unterhaltung ist diese viersätzigige Serenade, die zwischen Symphonie und Kammermusik vermittelt, kaum mehr zu zählen. Nicht umsonst arbeitete sie Mozart später zum Streichquintett KV 406 um – übrigens ein Glück, da die verlorenen letzten Takte des Autographs der Oktettfassung aus der Quintettversion rekonstruiert werden konnten. Gleich der erste Satz, ein Sonaten-Allegro, beginnt mit schroffen Unisono-Takten, denen jedoch umgehend Seufzerfiguren folgen. Der dramatische Fluss wird von dieser Dualität aus Strenge und Besänftigung angetrieben, die im lyrisch fließenden Seitenthema (Es-Dur) erst ausgeblendet scheint, doch auch hier wieder hinzutritt. Ein charakteristischer Septimsprung, der schon in den ersten Takten eingeführt wird, bestimmt auch die Durchführung. Im Andante (Es-Dur, 3/8-Takt) wird die Welt des Seitenthemas weiter erkundet und durch vielfältige Abwandlungen des Bläsesatzes reichhaltig ausgeschmückt. Im dritten Satz spielt Mozart mit dem Kontrapunkt: Sowohl das Menuett als auch das Trio lässt er in

Der Tempel der Nacht in Schönau. Kolorierte Aquatinta von Benedikt Piringer, um 1820. Liechtenstein, Fürstliche Sammlungen – Berlin, akg-images

Kanonform ablaufen, wobei im Trio der Kanon doppelt gesetzt ist: in seiner Grundgestalt und in Umkehrung. Die Serenade schließt mit einem Variationensatz samt ausgelassener C-Dur-Coda.

Ganze sieben Sätze umfasst die **Serenade B-Dur KV 361**, die sogenannte „**Gran Partita**“, deren bis heute gebräuchlicher Beiname nicht von Mozart stammt, sondern nachträglich auf das Autograph geschrieben worden ist. Wir verdanken einer Anzeige im „Wienerblättchen“ vom 23. März 1784 das Wissen um eine Aufführung: „*Heut wird Herr Stadler der ältere in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers, im k. k. National-Hoftheater eine musikalische Akademie zu seinem Vortheil geben, wobey unter anderen gut gewählten Stücken eine große blasende Musik von ganz besonderer Art, von der Composition des Hrn. Mozart gegeben wird.*“ Etwas später bezog sich ein Bericht auf genau diese Akademie, worin unter anderem die ungewöhnliche Besetzung zur Sprache kommt: Immerhin erweiterte Mozart das sonst übliche Spektrum um zwei weitere Hörner, zwei Bassethörner und einen Kontrabass auf ein Ensemble von 13 Instrumenten. Bei einer Aufführung mit sämtlichen Wiederholungen kann die „Gran Partita“ eine knappe Stunde dauern, die Mozart mit einer enormen Fülle an Themen gestaltete. Über die exakte Datierung herrscht bis heute Rätselraten, wobei 1783/84 als wahrscheinlichster Kompositionszeitraum gelten.

Das erste solistische Wort hat die Klarinette, die rezitativisch den Beginn der langsa-

men Einleitung des umfangreichen ersten Satzes bestimmt. In der Folge sind freilich sämtliche Instrumente mit solistischen Aufgaben betraut, wobei Mozart die 13 Stimmen in vielfältige Beziehungen zueinander treten lässt. Das erste Menuett entpuppt sich durch gleich zwei im Charakter völlig unterschiedliche Trios als ebenso großer Satz, wobei das erste Trio nur von Klarinetten und Bassethörnern gespielt wird und das zweite (g-Moll) durch Triolenfiguren, Liegetöne und Tontupfer beinahe schon impressionistisches Raffinement aufweist. Mag sich in der „Gran Partita“ ein musikalischer Höhepunkt an den anderen reihen, reicht doch das Adagio (Es-Dur) mit seinen Klangflächen und weit aussingenden Solopassagen noch eine Spur über alle anderen Sätze hinaus. Ein neuerliches Menuett mit zwei Trios besticht durch eine aparte Klangfarbenmischung im zweiten Trio, nämlich die unisono geführten Instrumente Oboe, Bassethorn und Fagott. Die Romance erweiterte Mozart um einen rascheren Mittelteil sowie eine ausgedehnte Coda. Man sollte meinen, er hätte seine Möglichkeiten inzwischen erschöpft – doch weit gefehlt, wie der sechste Satz beweist: Ein schlichtes Thema wird mehrfach abgewandelt, vom Volkstümlich-Spielerischen (2. Variation) bis zu einer ruhenden Klanginsel (5. Variation). Die letzte Variation nimmt den ausgelassenen Charakter des Finalsatzes vorweg – Alla-Turca-Anklänge und feurige Stretta inklusive.

Markus Hennerfeind

ANTONIO SALIERI

Antonio Salieri was one of the most successful Vienna-based composers in the late eighteenth and early nineteenth centuries. He distinguished himself primarily in opera, writing a series of hits in the 1770s and the 1780s that included *La fiera di Venezia* (1772), *Il talismano* (1779/1788), *Les Danaïdes* (1784), *La grotta di Trofonio* (1785), *Tarare* (1787), *Axur, re d'Ormus* (1788) and *La ciffra* (1789). He also served for 36 years as the Hofkapellmeister in Vienna, beginning in 1788 when Emperor Joseph II re-organized court music following the death of Gluck. (As part of the same process, Mozart was appointed court chamber musician to Joseph II in December 1787.) Salieri wrote numerous small-scale liturgical works as well as five masses and a *Requiem*, including the huge Plenary Mass in C with *Te Deum* that was performed in St. Stephen's Cathedral (1804) in tribute to Holy Roman Emperor Franz II.

Salieri also produced a respectable quantity of instrumental music, including concertos, symphonies and chamber music, most of which comes from the early part of his career. The **Octet in E flat** is one of a number of works for winds, reflecting the popularity of *Harmoniemusik* in Vienna. Scored for two oboes, two clarinets, two horns and two bassoons, it is an elegant and contemplative piece. As in Mozart's music for wind, Salieri rejoices in the warm texture for the full ensemble. He also writes particularly memorably for the clarinets both as soloists and in combination with the other instruments.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

During his first year in Vienna, 1781–82, Mozart wrote a large number of instrumental works in an attempt to engage energetically and productively with his new musical public. Four violin sonatas, K. 376 in F, K. 377 in F, K. 379 in G and K. 380 in E flat occupied much of his time in 1781 and were published – alongside the previously written K. 296 in C and K. 378 in B flat – by Vienna-based Artaria in November 1781. The Sonata for two pianos in D, K. 448, was composed to play with student Josepha Auernhammer at a concert at her parents' home on 23 November 1781 attended by Mozart's friends and benefactors Countess Thun, Baron van Swieten and Baron Wetzlar von Plankenstern. And the Rondo in C for violin and orchestra, K. 373, and Rondo in D for piano and orchestra, K. 382, were written respectively for a concert on 8 April 1781 at Archbishop Colloredo's residence and as a new finale for the Piano Concerto in D, K. 175, performed at Mozart's first academy in Vienna, on 3 March 1782.

Mozart composed the wind serenades, K. 375, in E flat (1781) and **K. 388 in C minor** (1782) in a Viennese climate conducive to the performance and appreciation of wind pieces. He explained in detail how K. 375 came into being: "I wrote this music for St. Theresa's Day [15 October] – for Frau von Hickel's sister, or the sister-in-law of Herr von Hickel, Court Painter ... The six men who executed it [at Baroness Waldstätten's residence in the Vienna suburb of Leopoldstadt] are poor dev-

ils who nevertheless play quite nicely together, in particular the first clarinet and the two horns. But the main reason I wrote it was in order to let Herr von Strack [Joseph II's chamberlain], who comes there daily, hear something from me. And because of that I also wrote it rather carefully. It has won applause from everyone as well. It was played in three different places on St. Theresa's Night. For as soon as they were finished with it somewhere, they were led off somewhere else and paid for it."

Joseph II was a great admirer of the wind timbre, establishing his own *Harmonie* in early 1782 with distinguished Vienna-based musicians: Georg Triebensee and Johann Nepomuk Wendt (oboes); Anton Stadler and brother Johann Stadler (clarinets); Jakob Eisen and Martin Rupp (horns); and Wenzel Kauzner and Ignaz Drobney (bassoons). Since the original version of K. 375 was for a wind sextet and Joseph II's *Harmonie* was an octet, Mozart produced a revised version of it in 1782 in the hope of having it played at court. The Serenade in C minor was written for two oboes, two clarinets, two bassoons and two horns from the start, again no doubt with the possibility of a performance by Joseph II's *Harmonie* in mind.

Starting memorably with a forceful unison, followed by an *empfindsam piano*, the first movement is characterized by textural and timbral contrast. In the development section, for example, *Sturm und Drang* writing follows quiet passages; the recapitulation also begins after the music has subsided to *piano*

and has then given way to a one-bar rest for the full ensemble. The second-movement *Andante* promotes diverse wind timbres throughout, including a full octet texture for presentations of the bucolic secondary theme. In the Minuet and Trio, Mozart nods in the direction of the musical cognoscenti – perhaps including Emperor Joseph II himself – by playing with textures and contrapuntal processes: the minuet contains canons between oboes and bassoons in the context of an eight-part texture; and the trio, scored for just oboes and bassoons, is a clever canon in inversion. The theme and variations finale builds towards articulations of full-wind timbres in variations 1, 4 and 8. Like other important minor-key instrumental works such as the String Quartet in D minor, K. 421, the String Quintet in G minor, K. 516, and the Piano Concerto in D minor, K. 466, Mozart ends his wind serenade in the tonic major.

While there was no established market for wind serenades in published form, Mozart turned to K. 388 several years later (1787–88) when needing a string quintet to complete a set of three to sell on subscription to the Viennese public. In addition to K. 515 in C and K. 516, he arranged the wind serenade for two violins, two violas and cello. It has been unfairly criticized by a number of biographers, whose underlying belief in the inferiority of arrangements over original compositions clouds judgements of K. 406. In fact, Mozart's adjustments to rhythms, sustained notes and dynamics reveal sensitivity to the needs of the different performing ensembles.

The exact composition date of the **Serenade in B flat for Winds and Double Bass, K. 361**, – whether before or after K. 388 – is one of the unsolved mysteries of Mozart scholarship. It is most commonly assumed to come from 1783–84, but could conceivably have been written as early as 1781. At any rate, the only known performance of it during Mozart’s lifetime was at virtuoso clarinettist Anton Stadler’s academy at the Burgtheater in Vienna on 23 March 1784. The critic Johann Friedrich Schink, who was based in Graz and visited Vienna in spring 1784, attended the academy and wrote effusively of his experience both of Stadler’s playing and the Mozart serenade: “Have my thanks, brave virtuoso [Stadler]! What you do with your instrument I have never heard. Never would I have thought that a clarinet would be able to imitate the human voice as remarkably as you imitate it. Your instrument has so soft and so lovely a tone that nobody who has a heart can resist it, and I have one, dear virtuoso; let me thank you! I also heard today the music for wind instruments by Herr Mozart, in four movements – marvellous and sublime! It consisted of thirteen instruments, namely four horns, two oboes, two bassoons, two clarinets, two basset-horns, a double bass, and at each instrument sat a master – oh, it made an effect – marvellous and grand, excellent and sublime!”

Whether or not K. 361 was written especially for the 1784 academy, and without knowing which four of the movements were chosen for the occasion, Stadler would have

considered its inclusion on the programme personally advantageous. We can assume it would have complemented other items at the academy: Stadler’s technical and expressive virtuosity, surely on display elsewhere in the concert, would have been supplemented in the wind serenade by his ability to blend harmoniously with his excellent co-players, almost certainly including the virtuoso Bohemian basset-horn players Vincent Springer and Anton David. No doubt Stadler paid particular attention to moments where the clarinets and their deep, mellow relative the basset-horns assume prominence. At the opening of the work, beautifully lyrical clarinet lines emerge from the harmonious full-ensemble timbre. The first trio of the second movement is scored for two clarinets and two basset-horns alone, allowing players ample opportunity to promote the warm, rounded texture. The Romance and the Theme and Variations also provide the clarinets with many chances to shine. The Adagio third movement, one of the most famous in Mozart’s instrumental oeuvre, is a study in rarefied sound, with throbbing accompaniment and elongated melodies. The memorable opening, where a suave, elegant line is passed from first oboe to first clarinet, has the Salieri character in *Amadeus* swooning at Mozart’s God-given talent.

Simon P. Keefe

MI 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #16

SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM LEITUNG BENJAMIN SCHMID VIOLINE LORENZ KARLS VIOLINE BENJAMIN MARQUISE GILMORE VIOLINE

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Konzert d-Moll für zwei Violinen und Streichorchester BWV 1043

(Komponiert um 1730, möglicherweise auf Basis einer älteren Vorlage)

Vivace

Largo, ma non tanto

Allegro

Solisten: Benjamin Schmid und Lorenz Karls

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie A-Dur KV 201

(Datiert: Salzburg, 6. April 1774)

Allegro moderato

Andante

Menuetto – Trio

Allegro con spirito

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concertone C-Dur für zwei Violinen und Orchester KV 190

(Datiert: Salzburg, 31. Mai 1774)

Allegro spiritoso
Andantino grazioso
Tempo di Menuetto. Vivace

Kadenzen von Mozart

Solisten: Benjamin Schmid und Benjamin Marquise Gilmore

ORF-Sendung: Samstag, 10. März 2018, 15.05 Uhr, Ö1 (Apropos Klassik)

Ende um ca. 16.30 Uhr

JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bachs Jahre als Hofkapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, ab Ende 1717 bis Mitte 1723, waren ganz vorherrschend der Instrumentalmusik gewidmet, weil die evangelisch-reformierte Konfession des Landesherrn seiner Kunst im Gottesdienst nur eine bescheidene Rolle zuwies und damit dem Organisten und Kirchenmusiker Bach keinen Entfaltungsspielraum bot. In Köthen komponierte Bach eine (verschollene) Triosonate für zwei Violinen und Basso continuo, die er um 1730, mittlerweile in Leipzig, zu einem Doppelkonzert umfunktionierte, dem berühmten **Konzert d-Moll für zwei Violinen und Streichorchester BWV 1043**. Und dieses Concerto musizierte der Thomaskantor alsbald mit seinem „Bachischen Collegium musicum“, einem aus Studenten, Stadtpfeifern und reisenden Instrumentalisten gemischten Ensemble, das allwöchentlich in dem eleganten Lokal des Cafetiers Zimmermann in der Leipziger Catharinenstraße auftrat. Welch befremdliche Vorstellung: Bachs ‚heilige Musik‘ im Kaffeehaus? Doch wollen wir annehmen oder zumindest doch hoffen, dass die Gäste den Billardtisch räumten, die Tabakspfeife erkalten ließen und konzentriert lauschend vor leeren Gläsern saßen, als Johann Sebastian Bach in die Saiten griff. Immerhin konnte ein Zeitzeuge aus Leipzig berichten, im Kaffeehaus seien bei den Konzerten des *Collegium musicum* „mehrenteils solche Zuhörer vorhanden, die den Werth eines geschickten Musici zu beurtheilen wissen“.

Allerdings scheint der Typus des andächtigen Bach-Hörers ohnehin einer späteren Epoche anzugehören. Wie etwa der 1944 geborene niederländische Schriftsteller Maarten 't Hart, der nie den Tag vergessen wird, als er zum ersten Mal das Doppelkonzert BWV 1043 hörte, zu Besuch bei einem Studienkollegen, der eine Schallplatte auflegte. Und dann begann der langsame Satz. „*Wie finde ich die Worte, um zu beschreiben, was damals in mir vorging? Dass es die bewegendste musikalische Erfahrung meines Lebens war, steht fest. Nichts davor und nichts danach hat jemals einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht. Während die beiden Violinen geduldig, fast behutsam, in dem öden Weltall, in dem wir leben, nach genau jenen Tönen suchten, die alle Schrecknisse beschwören, hielt mein Kollege plötzlich im Reden inne. Er sah mich an, legte einen Finger auf die Lippen.*“ Noch Jahrzehnte später fragte sich Maarten 't Hart: „*Was hat Bach empfunden, dass er eine solche Musik zu komponieren vermochte? Da er sie später für zwei Cembali [BWV 1062] bearbeitete, darf man schließen, dass die Musik ihm keineswegs so heilig war wie heute uns, seinen Verehrern.*“ Albert Schweitzer vermochte sich kaum vorzustellen, dass es einen musikliebenden Menschen gäbe, der nicht von dem „*wunderbaren Frieden*“ des Largo, ma non tanto aus dem Konzert für zwei Violinen ergriffen sei. Und Yehudi Menuhin sprach von einem der größten Augenblicke seines Lebens, dieses Doppelkonzert gemeinsam mit seinem verehrten Lehrer, dem rumänischen Komponisten

Stadtansicht von Köthen. Kupferstich von Matthäus Merian d. Ä., neukoloriert.
Aus: „Topographia Superioris Saxoniae Thuringiae, Misniae, Lusatia etc.“, Frankfurt am Main, 1650.
Berlin, akg-images

George Enescu, musiziert zu haben: „*Als ich dieses Werk zusammen mit Enescu spielte, wurde mir klar, dass ich nicht tief genug gelebt hatte, um der Intensität und dem Charakter seines Ausdrucks nahezukommen.*“

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Als der 18-jährige Wolfgang Amadé Mozart am 6. April 1774 im Salzburger Tanzmeisterhaus seine **Symphonie A-Dur KV 201** vollendete, lag – rein statistisch betrachtet – der Löwenanteil seines symphonischen Schaffens bereits hinter ihm. Dass er in den Jahren danach nur noch wenige (aber welche!) Symphonien schuf, hängt offenbar auch mit seiner Abkehr von Salzburg zusammen, die als ‚innere Emigration‘ begann, ehe sie in der nicht enden wollenden Paris-Reise und schließlich im Bruch mit dem Fürsterzbischof ihren unwiderruflichen Ausdruck fand. In Wien, in seinem letzten Lebensjahrzehnt, das vor allem der Oper, dem Singspiel und dem Klavierkonzert gewidmet war, griff Mozart viel eher auf ältere Symphonien (darunter auch die A-Dur-Symphonie) zurück, als dass er neue geschrieben hätte. Er wusste diese Werke offenkundig auch in der Distanz der Jahre noch zu schätzen, und hört man seine Orchestermusik von 1774, muss man wahrlich beklagen, dass er später, als seine Stellung in Salzburg zunehmend unhaltbar wurde, kaum noch eine Symphonie für die Hofkapelle komponierte.

Die „*grobe, lumpenhafte und liederliche HofMusique*“, mit diesen Worten beschimpfte

Mozart in einem Brief aus Paris das Salzburger Orchester, dem er ja immerhin selbst einige Jahre angehört hatte. „*Der Erzbischof, Fürst von Salzburg, verwendet Summen auf die Musik, und hält eine Kapelle von ungefehr hundert Personen an Sängern und Instrumentalisten*“, berichtete in neutralem Ton 1773 der englische Musikgelehrte Charles Burney. „*Dieser Fürst ist selbst ein Dilettante und sehr guter Violinspieler. Er hat sich neu-lich viele Mühe gegeben, seine Kapelle auf einen bessern Fuß zu setzen, weil ihr der Vorwurf gemacht wurde, daß ihre Execution mehr rauh und rauschend, als delikate und im besten Geschmacke wäre.*“ Allerdings war Charles Burney nicht selbst nach Salzburg gekommen und musste sich daher bei seinen Ausführungen auf einen Gewährsmann, den Diplomaten Louis de Visme, berufen. Durch ihn erfuhr Burney auch einiges über Wolfgang Amadé Mozart: „*Ein Brief vom letzten November [1772] berichtet mir, dass dieser junge Mann, der durch seine Wissenschaft in der Musik und Kunst im Spielen als Kind ganz Europa in Verwunderung setzte, noch immer ein grosser Meister auf seinem Instrumente ist. Mein Correspondent ging nach seines Vaters Hause, um ihn und seine Schwester Duetts auf einem Claviere spielen zu hören. Allein sie ist itzt schon auf ihrer höchsten Spitze, und das ist kein Wunder, und‘ sagt der Verfasser des Briefes, wenn ich nach der Musik, die ich von seiner Komposition im Orchester hörte, urtheilen darf, so ist er ein Beweis mehr, daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortreflich sind.*“



Mozart war im Sommer 1773 in Wien mit den ‚Sturm und Drang‘-Symphonien Joseph Haydns in Berührung gekommen, und unter diesem Eindruck hatte er selbst eine Symphonie erdacht, die mit ihrer entfesselten Ausdruckswut, ihren schroffen dynamischen Kontrasten, ihrer extravaganten Melodik in musikalisches Neuland vorstieß. Diese g-Moll-Symphonie KV 183 blieb in ihrer Radikalität ein Experiment, ein Unikum in Mozarts Schaffen. Gleichwohl – ein Werk wie die A-Dur-Symphonie KV 201 wäre ohne diesen exzentrischen Vorläufer nicht denkbar. Vergleicht man jedoch die beiden im Abstand weniger Monate komponierten Partituren, so erscheint die A-Dur-Symphonie als die ungleich reifere Arbeit. Mozart, der von sich behaupten durfte, „*alle art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen*“ zu können, hatte sich in seiner ersten und für lange Zeit einzigen Moll-Symphonie voll und ganz auf den musikalischen ‚Sturm und Drang‘ eingelassen. Eine lodernde innere Dramatik, eine spannungsreiche Dynamik, jähe Stimmungs-umschwünge, rasende Tremoli, weite Intervallsprünge, diese und andere Stilmerkmale finden sich auch in der A-Dur-Symphonie, aber sie wirken überhaupt nicht mehr bilder-

stürmerisch, sondern vollkommen integriert in eine reiche symphonische Kunst, in der auch das Festliche und Repräsentative seinen Platz hat.

Welch eminenten Klangsinn beweist Mozart, wenn nach der überschwänglichen Coda des ersten Satzes das nachfolgende Andante im Piano der gedämpften Streicher anhebt. Die Thematik, die mit allen Feinheiten eines Quartettsatzes verarbeitet wird, erscheint trotz des punktierten Rhythmus lyrisch und gesänglich. Nur ganz am Ende lässt Mozart sie in unerwartetem Forte von den Bläsern intonieren, für die letzten vier Takte nehmen die Streicher die Dämpfer von den Saiten, und erst jetzt gibt die Melodie ihr ‚Geheimnis‘ preis: ihren Ursprung in der Sphäre des Marsches und der Fanfaren.

Im Finale wiederum verblüfft Mozart seine Hörer, indem er jede formale Zäsur durch eine aufschießende Sechzehntelskala (in Mannheim hätte man von einer ‚Rakete‘ gesprochen) markiert: ein brillanter Effekt und eine originelle, überdies auch humorvolle Idee. Mozarts A-Dur-Symphonie KV 201 erweist sich in allen vier Sätzen als ein ungewöhnliches Werk – und ein vortreffliches obendrein!

Die außerordentliche Popularität, die konzertante Werke für Violine im Salzburg der 1770er-Jahre genossen, erstreckte sich auch auf den Concertone, eine für begrenzte Zeit im österreichisch-oberitalienischen Raum verbreitete Gattung, in der sich konzertante und symphonische Aspekte vermischen. Ihr Name – wörtlich übersetzt: großes Konzert – verweist auf die Mitwirkung von mehr als einem Solo-Instrument. In Mozarts **Concertone C-Dur KV 190**, im Mai 1774 für die Salzburger Hofkapelle oder für eines der bürgerlichen Collegia musica geschrieben, sind dies zwei Violinen, die allerdings noch um die aus dem Ensemble solistisch hervortretenden Stimmen der ersten Oboe und eines „Violoncello obbligato“ komplettiert werden. Auf welche Prototypen und Modelle sich Mozart bei der Komposition dieses Concertone bezog, lässt sich nur vermuten. Der böhmische Komponist Josef Mysliveček, der zum Freundeskreis der Familie zählte, hatte einige Concertoni geschrieben, die Mozart möglicherweise kannte und studierte. Gewiss aber war Mozart mit den „Tageszeiten-Symphonien“ Hob. I:6 bis 8 von Joseph Haydn vertraut, deren experimentierfreudige Verschränkung von symphonischen Elementen mit jenen des Concerto grosso und des Solo- und Doppelkonzerts ihm ein inspirierendes Vorbild gewesen sein könnte, als er seinen C-Dur-Concertone schuf.

Wolfgang Stähr

JOHANN SEBASTIAN BACH

The prevailing view among musicologists is that Bach's **Concerto in D minor, BWV 1043**, was composed during his time as music director in Cöthen between 1717 and 1723. Bach's employer at this time was Prince Leopold of Anhalt who had little interest in elaborate church music due to his religious beliefs. As a result Bach had more time to spend composing instrumental music including the six Brandenburg Concertos. The Concerto in D minor survives in parts copied by Bach, his son Carl Philipp Emanuel, son-in-law Johann Christoph Altnikol, and his student Johann Ludwig Krebs. Renowned Bach scholar Christoph Wolff is one of a few musicologists who believe that the concerto was composed in Leipzig after 1723.

In addition to his duties at the St. Thomas Church in Leipzig, Bach was director of a chamber music series at the Café Zimmermann. Here he had the opportunity to demonstrate his skill in some of the secular instrumental forms that were *en vogue* in Europe at the time, including the concerto. To learn this form, Bach studied the concertos of Vivaldi, transcribing eleven of them for his own use. Bach also revived many of his earlier concertos from Cöthen for performances in Leipzig, including a new arrangement of the Concerto in D minor for two harpsichords and strings (BWV 1062). He retained the three-movement structure and dance-like character of the outer movements of Vivaldi's concertos, while retaining his own prolix contrapuntal language.

It is unusual for a concerto to begin with a fugal exposition, but then again, this is Bach. The fugue is spun out in four parts by the string orchestra before the two concertino violinists begin to intimately weave their solo episodes together. The movement concludes with a Picardy third in D major.

The second movement, Largo, *ma non tanto*, showcases Bach at his most lyrical. Here, the *ripieno* provides understated accompaniment to the violin duet in the pastoral 12/8 time signature of a *siciliana*. The lilting metre and melancholy melody evoke images of shepherds alone in country meadows. Bach juxtaposes two themes: a gently falling dotted quarter note melody and a running sixteenth note accompaniment figure. A similar affect is achieved in Handel's famous aria '*Ombra mai fu*' from the opera *Serse* composed in 1738, in which Xerxes meditates under the shade of a plane tree. The climax of the movement comes in the form of a chain of disjunct suspensions evoking sweet sorrow. The composer reserves dynamic markings for the final four bars of the movement in order to illustrate a contrast between piano and forte.

In the third movement, Bach returns to dense contrapuntal character of the opening movement. The motoric rhythm seems to reflect the relentless industriousness of Bach's mind, as well as the intellectual activity of the Enlightenment, stimulated as it was by Turkish style coffee houses introduced to Europe at the end of the seventeenth century. One can imagine the great master leading the orchestra of the Collegium musicum at the Café Zimmer-



Mozart. Symphonie A-Dur KV 201. Autograph. Erste Seite.
New York, The Pierpont Morgan Library, Collection Robert Owen Lehman Deposit

mann in Leipzig, his creative energy enhanced with a strong cup of coffee. The rhythmic energy of this final allegro is decorated with deftly executed triplet figures, resembling the artisanal flourishes of steamed milk in an expertly poured *latte*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's **Symphony in A major, K. 201**, was completed in Salzburg on 6 April 1774, and along with K. 202 was among the last symphonies composed before his departure to Paris in 1777. The young Mozart had a high opinion of these works, asking his father Leopold to send him the scores in hopes of finding a sup-

portive publisher in Paris. Yet his father replied, "It is better that whatever does you no honour should not be given to the public." Considering the virtuosity and craftsmanship of these works, it seems surprising to us that Leopold discouraged young Wolfgang from attempting to publish these early symphonies.

Mozart's score calls for a small orchestra including strings, horns, and oboes. As expected, the first movement is in sonata form with a repeated exposition. Yet, unusually for symphonies of the later classical period, the development and recapitulation are also repeated. Listen for rapid scalar figures alternating between the cellos and violas at the beginning of the development.

The second movement begins with a stately, almost Handelian introduction profuse with dotted rhythms. After a minute or two, the first oboe picks up the melody from the first violin. Mozart uses a rounded binary form to structure the movement, which is in the key of D major. Listen to the violin switch to triplet figurations at the end of the first section. Shadows of Handel's style return in the lively dotted rhythms of the Menuetto, set in the key of A major. The Trio modulates to the key of E major before returning for one more pass at the minuet.

The final movement is a jubilant Allegro con spirito in 6/8 time set in the tonic key of A major. The exposition, development and recapitulation are repeated, as in the opening movement. Although it can sometimes be difficult to hear where one section ends and another begins, Mozart makes it easy for the listener by writing an ascending scalar figure for the violins at the end of each formal section.

The controversies surrounding Mozart's **Concertone in C major for two violins and orchestra, K. 190**, relate to the date of composition and the unorthodox title of the work. Until the mid-1970s, it was believed that the work was completed on 3 May 1773. After X-Ray photography revealed a series of crossed-out dates, and a handwriting expert ascertained that the piece shared similarities with Mozart's works from the following year, the date of composition was corrected to 31 May 1774. At that time the fortunes of the Mozart family appeared to be on the rise, as they had recently

moved into a new apartment on the Salzburg Hannibalplatz (now Makartplatz). During a ten-week stay in Vienna in the summer of 1773, Leopold and Wolfgang were given an audience by Empress Maria Theresa. Although this meeting failed to achieve the desired result of an imperial appointment, his symphonic compositions from this period helped advance Mozart's reputation from that of a talented prodigy to a truly great composer.

As to the question of genre, Barry S. Brook conjectures that the unusual title of *Concertone* was an attempt by Mozart to describe the form of what later became known as the *Sinfonia concertante*. K. 190 is the only work Mozart composed for two solo violins although it is often paired with the *Sinfonia concertante* in E flat major, K. 364, for solo violin and viola. In his introduction to the New Mozart Edition, Christoph-Hellmut Mahling observes that Mozart sought to unify *stile antico* counterpoint and new symphonic elements in K. 190 and was probably inspired by his study of Haydn's early symphonies (Hob. I:6–8).

One can detect in the opening Allegro Mozart's efforts to fuse the qualities of the traditional *concerto grosso* and the emerging symphony. At the beginning we hear a fanfare gesture followed by a pair of contrasting themes, which is typical of the Mannheim symphonies of Johann Stamitz. The concertino soloists are comprised of an oboe and two violins. As in Bach's Concerto in D minor, BWV 1043, the violin soloists work as a team and display equal levels of virtuosity. After a series of contrasting solo episodes displaying

martial and lyrical qualities, a return of the fanfare theme two thirds of the way through the movement announces the recapitulation. In the tradition of the concerto, the movement concludes with a cadenza for the three soloists composed by Mozart.

The second movement Andantino grazioso is set in the subdominant key of F major and makes use of Baroque style terraced dynamics. After an orchestral introduction featuring numerous trills, each of the soloists is given the opportunity to shine with a lyrical melody beginning with the first violin, followed by the second violin and concluding with the oboe. Mozart plays with the listener's expectations when the solo episode material returns later in the movement. When the first violin restates the lyrical theme, the key shifts suddenly to C minor and continues to modulate to D minor when the second violin enters. By the time the oboe soloist enters, we have returned to the tonic key of F major. Not to be outdone by the string players, the oboe holds a high C for four bars. The movement concludes with a written-out cadenza featuring a series of canonic entries as homage to the learned style.

The *Concertone* concludes with a minuet-rondo in F major, a form which Mozart may have adopted from J. C. Bach. The main theme of the minuet features staccato articulation and terraced dynamics while the contrasting theme conjures harmonic minor references to an exotic 'Turkish' style. Instead of the standard trio, Mozart uses a rondo theme featuring three soloists. Occasionally Mozart pairs the oboe soloist with a cello from the

orchestra, adding an adjunct member to the concertino.

Matthew Thomas

MI 31.01

19.30 Großes Festspielhaus #17

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT ALAIN ALTINOGLU PIOTR ANDERSZEWSKI KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie D-Dur KV 297
„Pariser Symphonie“
(Komponiert: Paris, Ende Mai/Anfang Juni 1778)

Allegro assai
Andante (6/8-Takt)
Allegro

Konzert C-Dur für Klavier und Orchester KV 503
(Datiert: Wien, 4. Dezember 1786)

Allegro maestoso
Andante
[Allegretto]

Kadenz von Piotr Anderszewski

Pause

GEORGES BIZET 1838–1875

Symphonie Nr. 1 C-Dur
(Komponiert 1855)

Allegro vivo
Andante – Adagio
Scherzo. Allegro vivace – Trio
Finale. Allegro vivace

ORF-Sendung: Sonntag, 11. Februar 2018, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.30 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Eine Portion Eis gönnte sich der Komponist nach der geglückten Uraufführung, um dann ein Dankgebet zum Himmel zu schicken – waren die Erfolge in jener Stadt doch durchaus spärlich und noch dazu von persönlichem Unglück überschattet. Am 23. März 1778 war der 22-jährige Wolfgang Amadé Mozart mit seiner Mutter in Paris angekommen mit dem Ziel, eine Anstellung zu finden. Am 26. September musste er unverrichteter Dinge die Rückreise ins verhasste Salzburg antreten – und noch dazu allein: Seine Mutter war am 3. Juli verstorben. Der noch am selben Abend geschriebene Brief hat es zu trauriger Berühmtheit gebracht, weil Mozart darin seinem Vater den Tod von dessen Frau noch verschweigt und statt dessen, die unvermeidliche Nachricht erst vorbereitend, von deren schlechtem Zustand berichtet: „es mag ausfallen wie es will“. Aber noch etwas enthält der Brief, nämlich einen genauen Bericht von der Uraufführung der **Symphonie D-Dur KV 297**, der so genannten „**Pariser Symphonie**“, die zu Fronleichnam „mit allem aplauso aufgeführt“ worden war – nach eher mangelhafter Vorbereitung: „bey der Prob war es mir sehr bange, den ich habe mein lebe-Tag nichts schlechters gehört; sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 mahl nacheinander heruntergehudeld, und herunter gekrazet haben. – mir war wahrlich ganz bang – ich hätte sie gerne noch einmahl Probirt, aber weil man allzeit so viell sachen Probirt, so war keine zeit mehr; ich muste also mit



Paris. Promenade du Jardin du Palais Royal.
Anonyme Radierung, um 1784/85.
Hier ging Mozart auf ein Eis nach der gelungenen
Uraufführung seiner „Pariser Symphonie“ KV 297.
Paris, Bibliothèque Nationale de France –
Berlin, akg-images

bangen herzen, und mit unzufriedenen und zornigen gemüth ins bette gehen. den andern tage hatte ich mich entschlossen gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber abends gut wetter, und ich entschlosse mich endlich mit dem vorsatz, daß wen es so schlecht gieng, wie bey der Prob, ich gewis aufs orchestre gehen werde, und den H: La-house Ersten violin die violin aus der hand nehmen, und selbst dirigirn werde. ich batt gott um die gnade daß es gut gehen möchte, indemm alles zu seiner grösten Ehre und glory ist, und Ecce, die Sinfonie fieng an, Raff stunde neben meiner, und gleich mitten in Ersten Allegro, war eine Pasage die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein grosses applaudibement – weil ich aber wuste, 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. das Andante gefiel auch, besonders aber das lezte Allegro – weil ich

Georges Bizet. Porträt-Foto von Carjat.
Berlin, akg-images – Fototeca Gilardi

ter“ vorwegzunehmen – für den Komponisten Olivier Messiaen stellte dieses Thema überhaupt „die Krönung, gleichsam den ‚Schnittpunkt‘ des ganzen Satzes“ dar. Es wandert durch alle Stimmen, die wieder in hellem C-Dur leuchten, bis das Seitenthema erscheint, das freilich nur eines von nicht weniger als sieben Themen darstellt, die Mozart hier mit verschwenderischer Laune ausbreitet. Statt in der Dominante G-Dur erklingt es in tristem c-Moll, wird aber sogleich in C-Dur wiederholt, als sei es mit einem Mal „kathartisch gereinigt“ (Attila Csampai): Jene emotionale Labilität, für die Franz Schubert später berühmt werden sollte, das ausdrucksvolle musikalische Spiel zwischen Licht und Schatten, ist hier exemplarisch vorweggenommen und beherrscht den Satz auf Schritt und Tritt. Das Klavier nimmt bei alledem die Rolle eines Primus inter pares ein, steuert spät noch ein zauberhaftes G-Dur-Thema bei, und tritt vor allem mit den Bläsern in regen Austausch: Da singen Oboen und Fagotte in ausdrucksvollen Terzen, stimmen Hörner und Trompeten festliche Marschfanfaren an, die dennoch nie vor plötzlichen Trübungen gefeit sind.

Charakteristische Bläserklänge spielen auch im Andante eine zentrale Rolle: Dieser langsame Sonatensatz ohne Durchführung bezieht seinen Reiz aus der Gegenüberstellung von Flöte, Oboen, Hörnern, Streichern und Soloklavier, wobei dieses Kaskaden über die ganze Tastatur hin vollführt und weite Sprünge macht, die manche Pianisten improvisatorisch ausfüllen. Trotz dieser großen Gesten scheint es, als sei die Labilität des Stirn-

satzes hier dauerhaft überwunden. Das abschließende Sonaten-Rondo gibt sich ähnlich verbindlich. Dennoch bleibt unüberhörbar, wie sich Zeit schon im Verlauf dieses im Tempo eines graziös-gemächlichen Marsches komponierten Satzes das c-Moll des Stirnsatzes zurückmeldet. Wenn später auf eine in a-Moll stehende Passage eine überirdisch schöne, sehnsuchtsvolle F-Dur-Melodie folgt, zunächst vom Klavier angestimmt, dann von der Oboe übernommen und stets von Celli und Kontrabässen sonor grundiert, dann entpuppt sich Mozart vollends als erster Romantiker.

GEORGES BIZET

„Um heute Erfolg zu haben, muss man entweder Deutscher sein oder tot“, soll Georges Bizet einmal verbittert ausgerufen haben. Niemals hätte er sich träumen lassen, einmal zum musikalischen Gegenpol des „deutschen der Deutschen“ erklärt zu werden: Friedrich Nietzsche kürte 1888 nämlich ausgerechnet Bizets „Carmen“ zum überlegenen Gegenentwurf zu Richard Wagners schwülstigem Musikdrama, feierte die Musik des Franzosen und erklärte, er werde durch sie „ein besserer Mensch“ – im Gegensatz zum „Wasserdampf“ im Schaffen Wagners, diesem „Künstler der *décadence*“, der die Musik krank gemacht habe, ja selbst Krankheit sei ...

1838 in Paris geboren, war Bizet kaum mehr Lebenszeit als Mozart vergönnt: Er starb mit nicht einmal 37 Jahren an einem Herzinfarkt. Nach früher Anerkennung als



Wunderkind und späteren Auszeichnungen während des Studiums war sein kurzes Komponistendasein von keiner dauerhaften Fortune gesegnet – und erst in unserer Zeit wird das gute Dutzend seiner Bühnenwerke abseits von „Carmen“ neu entdeckt. Deren Siegeszug hat er (nach der eher erfolglosen Uraufführung drei Monate vor seinem Tod) nicht mehr erleben können. Dabei waren die längst außer Zweifel stehenden Qualitäten seiner Tonsprache bereits in früheren Werken voll entwickelt – sogar schon in seiner frühen *Symphonie C-Dur*, die für den Bizet-Biographen Winton Dean „Carmen“ sogar näher steht als zahlreiche dazwischen entstandene Werke.

Als 17-jähriger Student hatte Bizet 1855 die 1. Symphonie D-Dur seines verehrten Lehrers Charles Gounod für Klavier zu vier Händen arrangiert und wurde dadurch zu einem eigenen Werk in klassizistischer Manier und von so sonnig-heiterem, charmanthem Charakter angeregt, dass man tatsächlich

an Nietzsches Urteil über „Carmen“ denken muss: „Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen.“

Betrachtete Bizet das Werk nur als Studienarbeit, wollte er sie nicht veröffentlichen, weil sie sich in manchen Details eng an Gounods – heute vergessenes – Vorbild anlehnt? Tatsache ist, dass er seine Symphonie nie gehört hat. Erst 1935 wurde sie unter Felix von Weingartner in Basel uraufgeführt und später von Strawinsky dem Choreographen George Balanchine empfohlen, der sie 1947 unter dem Titel „Le Palais de Cristal“ auch als Ballettmusik populär gemacht hat.

In der Tat mutet ihr leichtfüßiger Gestus tänzerisch an – vom selbstbewusst aufsteigenden Signalmotiv, mit dem der abwechslungsreiche Stirnsatz anhebt, bis zum quirligen Finale, dessen Hauptthema als Perpetuum mobile abschnurrt. Auf Schritt und Tritt gelingt es Bizet in beiden Sätzen, mit Bläserfanfaren sowie immer wieder bezaubernd lyrischen Seitengedanken die nötigen Kontraste zu schaffen, ohne den durchgehenden Schwung zu verlieren. Dazwischen setzt er ein breites Adagio, dessen wunderbar elegische Oboenmelodie exotisches Flair verströmt und fantasievoll umspielt wird, sowie ein draufgängerisches Scherzo, in dem freilich erneut kantable Themen erblühen und im Trio Dudelsackeffekte erfreuen.

Walter Weidringer

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In August 1777, hoping to obtain a position at one of the European courts, Mozart asked his employer, Archbishop Colloredo, to be released from service in Salzburg. On 28 August Colloredo granted leave to both Leopold and Wolfgang with this curt note: “father and son have permission to seek their fortune elsewhere, according to the Gospel.” Leopold was dismayed by this apparent dismissal and petitioned for his job back, but preparations were made for Wolfgang and his mother Anna Maria’s departure. They left Salzburg on 23 September. After travelling through Munich, Augsburg, then spending several months in Mannheim, to no avail (at least as far as employment was concerned), they finally arrived in Paris on 23 March 1778.

Through Joseph Legros, the director of the *Concert spirituel* public concert series, Mozart secured a number of commissions. He was particularly excited at the opportunity to compose a symphony for the largest ensemble he had used to date – an orchestra that, in particular, included two clarinets (Mozart’s first symphonic work to include clarinet parts) and a very large string section.

He composed the **Symphony in D major, K. 297, ‘Paris’** at the end of May / early June 1778. Despite problematic rehearsals, the first public performance on 18 June was a great success and Mozart immediately celebrated: “I was so happy that as soon as the symphony was over I went off to the Palais Royal where I had a large ice, said the rosary

as I had vowed to do, and went home.” Sadly, things were a lot less cheerful on the home front: Mozart’s mother’s health deteriorated steadily from that point on – she may have suffered from typhus or typhoid fever – and she died on 3 July.

Mozart’s letters back to Leopold during this time are particularly rich in detail and, as music critic Tom Service recently wrote in *The Guardian*, they give us insight about “how Mozart played with his audience’s expectations and reactions, how he consciously manipulated them to achieve the biggest possible effect on Paris’s most prestigious stage for instrumental music.”

Mozart gave a preview of his symphony – presumably by playing it at the keyboard – on June 12 at the home of Count Sickingen, with the tenor Anton Raaff in attendance. According to the composer, “they both liked it very much. I too am very pleased with it. But whether other people will like it, I do not know. And, to tell the truth, I really don’t care, for who won’t like it? I can vouch for the *few* intelligent French people who may be there; as for the stupid ones, I see no great harm if they don’t like it. But I hope that even these idiots will find something in it to like; and I’ve taken care not to overlook the *premier coup d’archet*. [the loud *tutti* passage at the beginning] And that’s enough! What a fuss these boors make of this! What the devil! I can’t see the difference – [the players] all begin together just as they do elsewhere. It’s laughable.”

Having thus tailored his piece to suit Parisian tastes, Mozart was pleased to report

after the first public performance that “my symphony was highly applauded and Legros is so happy with it that he says it’s his best Sinfonie.” There was one slight hitch: “The Andante, however, was not so fortunate as to find [Legros’s] approval. He says it has too many modulations and it is too long. But the real reason is that the audience neglected to make the same strong and sustained noise by clapping their hands as they did for the first and last movement. But the Andante has the greatest applause from me, from all of what le Gros says, for it’s natural, and short. But, to please him and some others, as he claims, I wrote a second andante. Each is good in its own way, for each has a different *caractère*, but the last one I like the best.”

It is interesting to note that late-18th century Parisians clapped between movements – responding sometimes to the music even during movements, enabling composers to gauge fairly easily what pleased audiences and what did not. The symphony was played again in Paris several times over the coming months. Despite the inconvenience of needing to compose a new movement, it appears that Mozart became fond of his new Andante. Nevertheless, the original movement –, which will be performed in this concert – has most often been used in performances since.

The **Piano Concerto in C major, K. 503**, comes at the very end of a spurt of intense activity for Mozart, who composed twelve piano concertos between 1784 and 1786. It was completed on December 4, 1786 and possibly per-

formed the next day. Mozart played the concerto again twice later that spring.

For the theme of the last movement rondo, Mozart borrows the gavotte of the Cretan women, ballet music from his opera *Idomeneo*. Although *Idomeneo* was composed in 1781, the opera had just received its Viennese premiere at the beginning of 1786. The concerto also seems to prefigure musical ideas appearing in a number of later works. For instance, the opening of the concerto (in C major) is associated with a majestic affect (*Allegro maestoso*) much as in Mozart’s ‘Jupiter Symphony,’ in the same key. The minor theme that soon follows presents a rhythmic motif identical to that appearing at the start of Beethoven’s Fifth Symphony; as in that work, the idea is treated sequentially. Finally, to modern ears, the theme that follows will recall the *Marseillaise*, composed after Mozart’s death.

Mozart scholar Robbins Landon wrote of the C major Concerto that it was “the grandest, most difficult and most symphonic of them all.” The symphonic label also serves to highlight what Landon describes as “the complete negation of any deliberate virtuoso elements.” With its less virtuosic, less operatic style, Mozart’s writing for piano is shifting into new, potentially risky territory, in terms of his audience’s expectations. James Morris analyses this as follows: “austere and abstracted, K. 503 registers a clear change in mood in the sequence of Mozart concertos. It could be said to register a loss of heart. Perhaps the Viennese tired of Mozart by 1786; that is quite

possible. It is also possible that Mozart tired of the Viennese audience... As I imagine it, the whole communal exercise had begun to strike Mozart as hollow, irrelevant to his developing needs as man and artist.”

GEORGES BIZET

Born in Paris in 1838, Bizet entered the Paris Conservatoire at the early age of 10. There he studied with two major opera composers: Charles Gounod and Fromental Halévy. After winning the prestigious *Prix de Rome* in 1858, which came with a 5-year stipend, Bizet spent three years in Rome. He composed several operas: *Les Pêcheurs de perles* (1863), *La Jolie Fille de Perth* (1867), and *Carmen* (1875) – the latter remaining to this day one of the most acclaimed and popular operas in music history. Other famous works include his orchestral suite *L'Arlésienne* (1872) and the four-hand piano suite *Jeux d'enfants* (1871). In 1869, Bizet married Halévy's daughter, Geneviève. Bizet had suffered from angina since his youth and died suddenly from cardiac complications of rheumatism in Bougival (in the western outskirts of Paris) in 1875. He was 36.

Bizet composed his **Symphony in C major** within the space of a month in November 1855 when he was 17. It is likely the work was composed as an assignment. Bizet was studying with Gounod at the time and he modelled his work on his teacher's Symphony in D (which appeared earlier that same year).

Bizet's symphony imitates architectural features of Gounod's work. For instance, just like Gounod, Bizet inserts a fugue in the middle of his second movement (Adagio). And just like in Gounod's third movement, Bizet's Allegro vivace features a trio with a pastoral oboe solo over a drone bass – although Bizet's music is more rhythmic and angular than Gounod's, making it more interesting as a result.

The close connection between the two works may explain why Bizet never sought to have his own symphony performed during his lifetime and why he appears to have been opposed to seeing it published. Gounod's own models included Mozart, Rossini, Mendelssohn and Haydn. In addition to these, the Symphony in C echoes at various points the music of Schubert and Beethoven (the 'Pastoral' Symphony).

In 1933, almost 60 years after the death of Bizet, the score of the Symphony was rediscovered. It was first performed in Basle by Felix Weingartner in 1935. Walter Goehr conducted the first recording with the London Philharmonic. In 1947 George Balanchine, who learned of Bizet's Symphony from Stravinsky, choreographed it in his ballet *Le Palais de Cristal*.

Francis Kayali

DO 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #18

HAGEN QUARTETT

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

JÖRG WIDMANN KLARINETTE

JÖRG WIDMANN GEB. 1973

Klarinettenquintett

(Komponiert 2017)

Österreichische Erstaufführung

Eine Auftragskomposition von Centro Nacional de Difusión Musical Madrid, Muziekgebouw Amsterdam, Strijkkwartet Biennale Amsterdam, LuganoMusica, Carnegie Hall, Cité de la Musique Paris, Stiftung Mozarteum Salzburg, Philharmonie Essen und Wigmore Hall mit Unterstützung von André Hoffmann, Präsident der Hoffmann Stiftung, Schweiz

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 Variazioni

Jörg Widmann gibt zu Beginn des Konzerts eine Einführung.

Ende um ca. 13.00 Uhr

JÖRG WIDMANN

Er ist ein umfassender Musiker: Komponist, Klarinettist, Dirigent. „*Ich bin Musiker*“, meint Jörg Widmann, „*und ich kann meine Arbeit als Instrumentalist und Dirigent nicht davon trennen, dass ich Komponist bin. Für mich ist das nicht ungewöhnlich. In der Zeit der Klassik war das ja völlig normal, erst im 19. Jahrhundert ging die Schere zwischen den Virtuosen und den im stillen Kämmerlein schaffenden Komponisten immer mehr auf.*“ Jörg Widmanns Komponieren folgt keiner bestimmten Schule, sondern einem inneren Impetus, der avantgardistische Techniken – „*auch solche, die noch gar nicht erprobt sind*“ – ebenso wenig scheut wie die musikalischen Urkräfte Rhythmus und Melodie. Sein Geheimnis bleibt, dass alles unverwechselbar nach Widmann klingt.

„Ein Klarinettenquintett zu schreiben“, so Jörg Widmann, „bedeutet für jeden Komponisten etwas ganz Besonderes. Zu wissen, welche Bedeutung für die Musikgeschichte und welche Stellung im Leben die Quintette von Mozart und Weber, und natürlich die Schwanengesänge von Brahms und Reger haben, macht die Sache für die nachfolgenden Komponisten nicht gerade einfacher. Als Klarinetttist begleiten mich diese Meisterwerke bereits ein Leben lang; sie sind in ihrer Tiefe, Melancholie und handwerklichen Meisterschaft ein nie versiegender Quell ewiger Freude und Erkenntnis.“ Seine „Demut und Bewunderung angesichts dieser Meisterwerke“ führte Widmann 2009 „zum vorläu-

figen Scheitern des Lebensprojekts Klarinettenquintett. Die Musikgeschichte, die mir sonst Lust bereitet, darauf aufbauend Neues, Anderes zu erfinden, wurde mir plötzlich zur Last. Ich war dieser magischen Gattung offenbar noch nicht gewachsen, hatte ihr noch zu wenig an Reife, vielleicht auch an Lebenserfahrung entgegensetzen. Nach Wochen verzweifelter Anläufe mit einer Vielzahl unausgegorener Adagio-Takte legte ich damals also das Thema Klarinettenquintett zerknirscht und ratloser als zuvor vorerst zur Seite.“

Doch acht Jahre später, 2017, griff Widmann den Plan wieder auf: „Ich spürte sofort, dass sich das Warten gelohnt hatte, die Musik strömte nur so aus mir heraus. Auch das Wissen darum, das Werk gemeinsam mit dem Hagen Quartett zur Uraufführung zu bringen, beflügelte mich. Mit wohl keinem andern Streichquartett verbindet mich eine so innige und intensive gemeinsame Geschichte.“ Das Quintett ist „ein einziges, etwa 40-minütiges Adagio geworden. Die erste Tempoangabe, Lento assai, mag programmatisch für das ganze Stück stehen. Bis auf wenige Ausbrüche spielt sich das ganze Werk in dem so faszinierenden wie gefährlichen Zwischenbereich von Statik und Fluss ab, immer wieder verlöscht die Musik fast ganz, um dann in noch tieferen oder höheren Sphären zu singen, zu schweben. So wünsche ich es mir zumindest. Gesang, Schweben, Liebe: in kaum einem anderen Stück habe ich mich diesen Topoi so hemmungslos gewidmet wie in diesem meinem Klarinettenquintett.“

[illegible]

Eine nahe liegende Frage ist, ob ein Musiker, der die großen Vorläufer und Vorbilder so oft interpretiert, mit Zitaten arbeitet. Natürlich gibt es Anverwandlungen vor allem Mozartscher Motive. Doch diese sind so fein nuanciert, so natürlich in den Fluss der Musik eingewoben, dass sie hier gar nicht näher analysiert sein sollen. Wer es hört, kann es genießen. Liest man Widmanns Partitur, so verblüffen bereits auf den ersten Seiten die vielen Forderungen nach bis zu vierfachem Pianissimo. Nicht nur die Klarinette, auch die Streicher müssen „*breit aussingen*“, weit atmen, wahrhaftige, inbrünstige Melodien spielen – aber dann kommt auch einmal „*Rhythmus bewusst gegen die Klarinette*“, denn das Quartett ist natürlich nur selten Begleiter, sondern meist Dialogpartner. Ein Andantino-Teil vermittelt schon beim Lesen überirdische Schönheit und Klarheit. Drängende Leidenschaft bleibt nicht ausgespart, ja führt zur „*Emphase*“, eine Anweisung, die in der Avantgarde nicht gerade häufig vorkommt. Was nicht verhindert, dass auch avancierte Spieltechniken – zum Beispiel „*nur Luft durchs Instrument, heller Klang*“ – vorkommen. Das Motto „*Quasi a tempo, ruhig fließend*“ erscheint in der Mitte wieder, „*engelhaf*“ steht über einer Kantilene der Klarinette und es folgt ein vom Streichquartett angestimmter Walzer, „*wienerisch*“, ja „*volksmusikalisch in der Tongebung*“ und „*etwas halbseiden*“ soll er klingen, und in der selben Zeile wird der Spieß gleichsam umgedreht und die Klarinette „*begleitend*“ geführt. Schließlich vereinigen sich alle fünf Instru-

mente zu einem langsamen Walzer, „*selig wiegend*“. Rauere Passagen schaffen Kontraste, aber der dritte Walzer ist mit „*Amoroso*“ betitelt. „*Schreiende*“, ja „*hässliche*“ Klänge führen über „*innerlich bewegte*“, leicht drängende Sequenzen zu erneutem Schweben und einer virtuoson Kadenz der Klarinette, bevor „*Dolcissimo*“ das Finale dominiert – aber doch nicht unangefochten bleibt. Und es scheint, das ‚Quartett‘ der großen Klarinettenquintette aus Klassik und Romantik ist mit diesem neuen, starken Stück zu einem Quintett geworden.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart liebte die Klarinette, ein damals relativ neues, aus barocken Vorläufern wie der Schalmei entwickeltes Instrument, ganz besonders. Dazu kam noch die Freundschaft mit Anton Stadler (1753–1812), dem aus dem bauerlichen Niederösterreich stammenden, führenden Klarinetten-Virtuosen der Zeit, der auch maßgeblich an der Weiterentwicklung des Instruments mitgewirkt hat. Für ihn ist nicht nur das berühmte Solokonzert aus Mozarts letztem Lebensjahr, sondern auch zwei Jahre zuvor das **Quintett A-Dur KV 581** entstanden. Die Uraufführung des mitunter „*Stadler-Quintett*“ genannten Stücks fand am 22. Dezember 1789 in Wien statt. Stadler spielte dabei eine Bassettklarinette, seine Partner waren Hofmusiker; das Autograph dieser Urfassung ist verschollen. Heute wird das Stück – wie auch das ebenfalls singuläre Kla-

rinettenkonzert – mitunter auch wieder auf dem tieferen Instrument und nicht auf der A-Klarinette gespielt. Doch sei die These gewagt, dass dem Komponisten beide Varianten recht gewesen sind.

Stadler war einer von Mozarts Freimaurer-Logenbrüdern und eine zwiespältige Persönlichkeit. Er ging im Mozartschen Haushalt aus und ein und wurde vom Hausherrn scherzhaft „*Ribieslgesicht*“ genannt. Unter Ribisel versteht man in Österreich Johannisbeeren, wobei hier zweifellos die rote Farbe der köstlich säuerlichen Früchte gemeint ist, da Stadler bei seinen bläserischen Anstrengungen häufig einen roten Kopf bekam. Der gute Freund Stadler tat sich leider schwer mit dem Rückzahlen von Schulden, was im Falle Mozarts verbürgt ist; 500 Gulden, die ihm der ach so notleidende Mozart geborgt hatte, fanden offensichtlich nie mehr den Weg zurück. Angeblich verpfändete Stadler nach dem Tod des Komponisten sogar dessen ihm gewidmete Partituren, weshalb wahrscheinlich die Handschriften von Mozarts Klarinettenwerken großteils verschwunden sind und die Wissenschaft auf frühe Editionen angewiesen ist. Auf jeden Fall war dieser schwierige Mensch ein begnadeter Virtuose, wie nicht nur die Wertschätzung durch Mozart, sondern auch folgende Huldigung eines Kritikers von 1785 beweist: „*Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, dass ihm niemand widerstehen kann, der ein Herz hat.*“

Über den vier meisterlich geformten und von unaufhörlicher melodischer Inspiration durchpulsten Sätzen liegt fein gesponnener

Klangzauber. Nicht zu Unrecht schrieb Richard Strauss, ein besonderer Verehrer des Klarinettenquintetts, vom „*unerhörten Reiz der Melodie*“ und der Grazie Mozarts. Doch unter der „*Oberfläche melancholischer Heiterkeit*“ befinde sich „*die ganze Skala des Ausdrucks menschlichen Empfindens*“, so Strauss weiter. Arnold Schönberg wiederum, auch er ein Mozart-Liebhaber aber wissenschaftlicher veranlagt, sprach ebenso treffsicher von der „*Zusammenfassung heterogener Charaktere in eine thematische Einheit*“ und bewunderte die „*Ungleichheit der Phrasenlängen*“, die dennoch zwingend wirkt, und die „*Kunst der Nebengedankenformung*“. Das ungemein subtil eingesetzte Blasinstrument und das fast nie nur begleitend, sondern stets dialogisierend eingesetzte Streichquartett ergeben Farbmischungen von geradezu impressionistischem Reiz. Sogar wenn, wie im eröffnenden Sonatensatz, die Klarinette im zweiten Thema führt, entwickeln die Streicher neue, duftig den Hintergrund ausmalende Begleitfiguren. Im Larghetto spannt Mozart weite Melodiebögen der Klarinette über die mit Ausnahme des Violoncellos gedämpften Streicher. Das Menuett hat gleich zwei Trios: eines im schwermütigen a-Moll für das Streichquartett allein und ein beschwingt ländlerisches für alle fünf Instrumente. Die Final-Variationen sind ein grandioses Beispiel für Mozarts einzigartige Verbindung von höchster Kunst und natürlicher Schlichtheit.

Gottfried Franz Kasperek

JÖRG WIDMANN

According to Markus Fein, “Whoever encounters the music of Jörg Widmann for the first time is astonished at its directness and intensity. Not infrequently the music breaks like a raging torrent over the listener: it is excessive in its effervescent virtuosity or its infinite sadness.” As a clarinettist, Widmann is well known for his interpretation of classical masterworks and as a composer, his works are quickly joining the repertoire of contemporary concert music. Widmann has paid special attention to the string quartet, penning a cycle of five quartets which explore traditional forms with modern harmonic language.

Some of Widmann’s works are modelled on compositions by Wolfgang Amadeus Mozart. For example, his *Sonatina facile* (2016) for solo piano is inspired by Mozart’s Sonata in C major, K. 545. In 2006 Widmann composed a Quintet for oboe, clarinet in A, horn, bassoon and piano which was intended as a tribute to Mozart’s Quintet in E flat major, K. 452. That piece shares the same instrumentation as Mozart’s and is divided into a series of eighteen short miniatures with titles such as *Enchanted Garden* or *Contrapuntal Study*.

Jörg Widmann’s **Quintet for Clarinet and String Quartet** was premiered on 24 April 2017 at the Auditorio Nacional de Música in Madrid by the Hagen Quartet.

Commenting on his work, the composer wrote in October 2017:

“The creation of a clarinet quintet is a special undertaking for any composer. The knowledge

of the significance for music history and the great impact the quintets by Mozart and Weber had on the lives of the two composers, not to mention the swansongs of Brahms and Reger, do not exactly make the burden of the task any easier for subsequent composers. As a clarinettist these masterpieces have accompanied me throughout my life and in their profundity, melancholy and master craftsmanship still provide a never-ending source of eternal joy and understanding.

In 2009 my humility and admiration of these masterpieces brought my life project clarinet quintet to a temporary halt. Music history which had otherwise brought me the greatest pleasure in my invention of new and different music suddenly appeared as a great burden. I was apparently not yet ready for this magic genre, lacking maturity and perhaps also sufficient life experience for this project. After weeks of frantic attempts which had produced a variety of half-baked Adagio bars, I therefore laid aside the topic clarinet quintet in remorse, even more at a loss than before.

Eight years later, in 2017, I returned to my plans. I immediately sensed that the long wait had been worth it: I felt that the music was simply pouring out of me. I was additionally inspired by the fact that I would be giving the work’s premiere together with the Hagen Quartet; there is not a single other string quartet with which I share such an intimate and intensive joint history.

My quintet evolved into a single 40-minute Adagio in which the initial tempo marking Lento assai could stand as a programme for

the entire work. Apart from a handful of out-breaks, the whole composition unfolds in an equally fascinating and perilous intermediate area between stasis and flux: periodically, the music seems to become completely extinguished, only then to break out once again into song, floating either in even deeper or ever higher spheres. This is at least my intention. Song, floatation and love: there are hardly any of my works in which I have devoted myself so uninhibitedly to these themes as in my Clarinet Quintet.”

(Translated by Lindsay Chalmers-Gerbracht)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In her article *Mozart and the Clarinet*, Martha Kingdon Ward wrote, “Mozart’s Clarinet Quintet is deservedly famous; but of the many who know and love it, few realize what the clarinet owes to Mozart. He was mainly responsible for its speedy transition from a rarely used newcomer in the orchestra to one of its permanent members, and he made it easy for later musicians to consolidate that position.” Mozart’s interest in the instrument was shaped by his relationship with Anton Stadler, the pre-eminent Viennese clarinettist of the late eighteenth century. Along with his clarinettist brother Johann, Anton played in the eight-member chamber group Harmonie as well as in the court orchestra of Vienna, where he commanded a higher salary than the virtuoso cellist Joseph Weigl.

Stadler was praised by his contemporaries for his warm tone and effortless ability to navigate changes in register. Upon hearing him perform Mozart’s Serenade in B flat major, K. 361, one reviewer wrote, “I have never heard the like of what you contrived with your instrument. Never should I have thought that a clarinet could be capable of imitating a human voice so deceptively as it was imitated by you. Indeed, your instrument has so soft and so lovely a tone that no one with a heart can resist it.” In addition to his gifts as a virtuoso performer, Stadler was also an innovative instrument maker who designed a new type of clarinet that became known as the basset clarinet in A, which could play lower than the E flat clarinet and had four more keys. Mozart often featured the basset clarinet in his operas, including the *obbligato* accompaniment to Sesto’s aria ‘Parto, ma tu ben mio’ from *La clemenza di Tito*, K. 621, and in portions of *Così fan tutte*, K. 588.

Anton Stadler collaborated extensively with Mozart, who composed many works specifically for him including the **Clarinet Quintet in A major, ‘Stadler’ Quintet, K. 581**, and the Clarinet Concerto in A major, K. 622. Mozart’s Clarinet Quintet was completed in Vienna on 29 September 1789 and premiered by Stadler on 22 December 1789 at a benefit concert for widows and orphans. Mozart composed the work for a basset clarinet in A although the work is often performed on a modern B flat clarinet. Stadler apparently lost the autograph manuscript, and the basset clarinet part had to be reconstructed from versions

published in 1802. In his article in *Grove Music Online*, Cliff Eisen writes: “The Clarinet Quintet, K. 581, of September 1789 is a late manifestation of the ‘Classical’ style of the mid-1780s, and in particular of Mozart’s ability to create and weld together a diversity of gestures over the course of entire paragraphs and entire movements...Yet the Clarinet Quintet is not generally representative of Mozart’s prevailing style at the time, which is often characterized as ironic, restrained or serenely detached.”

The opening Allegro begins with a chorale theme which resembles the hymn-like settings in Haydn’s string quartets. The arrival in the dominant key of E major is announced by a chromatic theme introduced by the second violin and accompanied by pizzicato cello. Listen for a series of imitative figures passed back and forth between the strings in the B section. In his article *The Basset Clarinet Revived*, Colin Lawson observes some “thematic similarity” between the first movement of the Clarinet Quintet and the theme of Mozart’s Rondo, K. 581a, which was later used in Ferrando’s aria, ‘*Ah, lo veggio*’ in *Così fan tutte*.

Mozart’s melodic gift shines in the stunningly tranquil Larghetto. The moving duet between the clarinet and the violin in this movement stands out because of its transcendental beauty. In some ways this sublime passage parallels the heart-rending ache in the violin and viola duet from the second movement of Mozart’s *Sinfonia concertante*, K. 364. The melancholy duet in that work may reflect

the disappointment of unfulfilled love sparked by Mozart’s rebuffed advances toward Aloisia Weber. In contrast the duet in the slow movement of K. 581 points to a mutually fulfilling love of the kind Mozart found with Aloisia’s younger sister Constanze, whom he married in 1782.

Mozart adds a twist to the traditional minuet and trio by composing two contrasting trios in the third movement. The minuet features a short repeated half step motif passed between the second violin, clarinet, cello, and viola. The first trio is set in the parallel key of A minor while the second trio features a playful melody for the clarinet. The final movement Allegretto con Variazioni is a set of six variations on a theme, recalling the technique employed by Joseph Haydn in the second movement of his famous ‘Emperor’ String Quartet, op.76 no. 3 Hob. III:77.

Matthew Thomas

DO 01.02

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #19

ROBERT LEVIN MOZARTS WALTER-FLÜGEL

Mozarts Klaviersonaten III

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate A-Dur für Klavier KV 331

(Komponiert: Wien oder Salzburg, 1783)

Andante grazioso. Mit 6 Variationen

Menuetto – Trio

Alla Turca. Allegrino

Sonate D-Dur für Klavier KV 311

(Komponiert: Mannheim, Oktober-November 1777)

Allegro con spirito

Andante con espressione

Rondeau. Allegro – Andante – Presto – Adagio – Tempo primo

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonatensatz B-Dur für Klavier (Fragment) KV 400

(Komponiert: vermutlich Wien, 1781)

Allegro

Ergänzt von Robert D. Levin

Sonate F-Dur für Klavier KV 280

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro assai

Adagio

Presto

Sonate C-Dur für Klavier KV 330

(Komponiert: Wien oder Salzburg, 1783)

Allegro moderato

Andante cantabile

Allegretto

Ende um ca. 17.00 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, allenfalls auch bey einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freyheit spielen könne.

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 Verzierungen – 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 ist. 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 zweiten 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. Sonatensatz B-Dur für Klavier KV 400 mit Nennung von „Sophie“ und „Costanza“. Autograph.
Stockholm, Stiftelsen musikkulturens främjande

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 auf den gedruckten Text beschränke.“) In der Tat: die vermeintliche pietätvolle 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 musiksprachliche (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 auch Details der Harmonik verändert, vielleicht sogar kleine Einschübe. Es geht dabei nicht um Respektlosigkeit, sondern um Wiederbelebung einer dokumentierten Tradition.

Im zweiten Teil des ersten Programms wird eine Ergänzung aus meiner Feder des **Sonatesatzes B-Dur KV 400** dargeboten. Das Autograph trägt bei einer seufzenden wiederkehrenden Figur in der Durchführung die Namen „Sophie“ und „Costanza“ – gemeint sind seine künftige Schwägerin beziehungsweise Gattin; der Satz bricht mitten in Takt 91 gleich nach dem Anfang der Reprise ab. Maximilian Stadler, der nach Mozarts Tod seiner Witwe Constanze beim Ordnen des Nachlasses wesentliche Hilfe leistete, hatte auch manche fragmentarisch gebliebenen Kompositionen des Meisters ergänzt, um sie verkäuflich zu machen, darunter diesen Satz: Maximilian Stadler trug seine Ergänzung in Mozarts Autograph ein. Wie die meisten solchen Ergänzungen Stadlers, tendiert sein Beitrag zu KV 400 eher wortwörtlich zu sein (mit Ausnahme eines Eingriffs, um die Haupttonart anstelle der Dominante zu erzielen), wohingegen Mozart meistens für Überraschungen, ob kleinere oder größere, sorgt. Die heute zu erklingende Fassung strebt nach etwas Spontaneität, ohne zu weit von der Vorlage der Exposition abzuweichen.

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 varied 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



Mozart. Fantasia und Sonate c-Moll KV 475 und KV 457. Titelblatt der Erstausgabe. Wien, Artaria 1785. Titelaufgabe, Frankfurt am Main, Gayl & Hedler [1794].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

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 part of the programme I present a completion I've composed to the **sonata movement in B flat major, K. 400**. At a sighing, recurring figure in the development, the autograph bears the names 'Sophie' and 'Costanza' – indicating his future sister-in-law and his future wife; it breaks off in the middle of bar 91 straight after the beginning of the reprise. Maximilian Stadler, who after Mozart's death offered considerable help to his widow Constanze in ordering her husband's estate,

had also completed some fragmentary compositions of the master so that they could be sold, including this movement. Maximilian Stadler entered his completion into Mozart's autograph. Like most of Stadler's supplements, his contribution to K. 400 tends to be rather literal (with the exception of a transcription so as to reach the main key instead of the dominant), whereas Mozart mostly ensures surprises, smaller or larger. The version performed today aims for more spontaneity yet without deviating too much from the existing exposition.

Robert D. Levin
English summary of the German original:
Elizabeth Mortimer

DO 01.02

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #20

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

DIRIGENT RICCARDO MINASI

ANTJE WEITHAAS VIOLINE

J.C. BACH: FLORIAN BIRSAK HAMMERKLAVIER

FRANK STADLER VIOLINE, FLORIAN SIMMA VIOLONCELLO

ISABELLA UNTERER OBOE

JOHANN CHRISTIAN BACH 1735–1782

Symphonie Es-Dur für Doppelorchester op. 18/1 – Warb C 26

(Komponiert vermutlich 1779)

Spiritoso

Andante

Allegro

Sinfonia concertante B-Dur für Klavier, Violine, Oboe und Violoncello Warb C 48

(Komponiert 1779)

Allegro

Adagio sostenuto

Rondo. Allegretto

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert A-Dur für Violine und Orchester KV 219

(Datiert: Salzburg, 20. Dezember 1775)

Allegro aperto

Adagio

Rondeau. Tempo di Menuetto – Allegro

Kadenzen und Eingänge von Antje Weithaas

Symphonie D-Dur KV 385

„Haffner-Symphonie“

(Datiert: Wien, Juli 1782)

Allegro con spirito

Andante

Menuetto – Trio

Presto

ORF-Sendung: Freitag, 16. Februar 2018, 19.30 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.30 Uhr

JOHANN CHRISTIAN BACH

Als ‚Land ohne Musik‘ verschrien zu sein war das ungerechte, ja unsinnige Schicksal, das England fristen musste, jahrhundertlang. Doch hielt sich das Vorurteil nicht vollkommen grund- und geschichtslos: Zwischen Purcell und Elgar waren es vornehmlich die importierten Stars vom Festland, die in London für Furore, Fortschritt und ausverkaufte Häuser sorgten. Auf „George Frideric Handel“ folgte „John Bach“, der elfte und jüngste Sohn des Leipziger Thomaskantors, zu Deutsch: Johann Christian Bach, der freilich weder dem Leitbild seines Vaters noch dem Beispiel seiner an deutschen Höfen und Kirchen musizierenden Brüder nacheiferte. Er wich von allen rechten Pfaden ab, ging in jungen Jahren nach Italien und brach unwiderruflich mit der protestantischen Kantorentradition, als er dort zum Katholizismus konvertierte, Kirchenmusik komponierte und am Mailänder Dom das Amt des (zweiten) Organisten versah. Und damit längst nicht genug: „Giovanni Bacchi“ schrieb höchst erfolgreiche Opern für das Teatro Regio in Turin und das Teatro San Carlo in Neapel, und beschwor in dieser Zeit auch noch einen mittelschweren Skandal herauf, als er ungeniert mit einer Dame vom Ballett anbandelte.

Im Jahr 1762 wurde aus dem ‚Mailänder‘ der ‚Londoner‘ Bach, der fortan im englischen Musikleben den Ton angab, als musikalischer Direktor am King’s Theatre, als „music master“ der deutschsprachigen Königin Charlotte und vor allem: als innovativer Konzertveranstalter. Gemeinsam mit Carl Friedrich Abel, dessen

Vater unter Johann Sebastian Bach in der Köthener Hofkapelle gespielt hatte, etablierte er eine zukunftsweisende Reihe von „subscription concerts“, in der sich die vornehme Welt, der Geldadel und die Schickeria tummelten. „The world of taste and fashion“ versammelte sich bei „Bach and Abel“ – und kehrte sich bald wieder ab und anderen Vergnügungen zu. Die Konkurrenz schlief nicht, und auch Bachs Gläubiger blickten hellwach auf den Gang, den Niedergang seiner Geschäfte. Die Erfolgskurve des deutschen Komponisten in England glich der Melodie einer Folia: Sie beschrieb eine Bogenform. Zuletzt ging es nur noch abwärts mit „John Bach“, der am Neujahrstag 1782 im Alter von 46 Jahren starb.

In den Monaten unmittelbar vor Bachs Tod brachte der Londoner Instrumentenbauer und Musikalienhändler William Forster sechs seiner Symphonien unter der Opus-Zahl 18 heraus, die sich allerdings mehrheitlich als Arrangements älterer Werke erwiesen. Zu den ‚Originalen‘ zählte hingegen die erste dieser Symphonien, in Es-Dur, vermutlich von 1779. Der souveräne Musikdramatiker zeigt sich an allen Ecken und Enden: sogleich mit dem gebieterischen Unisono-Beginn, der das „Habet acht“ und „Vorhang auf“ der Opernsinfonia nachstellt, während die letzten Pianissimo-Takte dieses Satzes wunderbar zum Ausklang einer Szene gespielt werden könnten: Der Held verlässt die Bühne, langsam senkt sich der Vorhang. Einen theatralischen oder jedenfalls räumlichen, raummusikalischen Effekt erzielt Bach durch die stereophone Aufstellung zweier Ensembles, links und rechts, hüben



Johann Christian Bach. Porträt von Thomas Gainsborough. Öl auf Leinwand.
Bologna, Liceo Musicale – Berlin, akgo-images

und drüben, denn seine **Es-Dur-Symphonie op. 18/1** ist für „Doppelorchester“ geschrieben, als später Nachfahre der barocken Kompositionen „*a due cori*“. Bach lässt die beiden Orchester mit- und gegeneinander spielen, konkurrieren, duettieren, sich austauschen, sich übertrumpfen, sich trennen und treffen. Im Finale „*à la chasse*“, mit schmetternden Hornsignalen, steigert er das Wechselspiel dann vollends zum szenischen Tableau, zum bildmächtigen Spektakel. Die beiden Orchester? Oder ist es eines nur, das sich entzweit, das sich verdoppelt? Diese Fragen erinnern unweigerlich an Goethes Gedicht über das Blatt des Ginkgo-Baumes: „*Ist es ein lebendig Wesen, / Das sich in sich selbst getrennt? / Sind es zwei, die sich erlesen, / Daß man sie als eines kennt?*“

Johann Christian Bachs Es-Dur-Symphonie op. 18 Nr. 1 wurde am 10. Mai 1779 in einem Londoner Benefizkonzert des Soprankastraten Giusto Ferdinando Tenducci gespielt, am selben Abend, als auch seine **Sinfonia concertante B-Dur für Pianoforte, Violine, Oboe, Violoncello und Orchester** uraufgeführt wurde, mit dem Komponisten am Klavier. Von ihm lassen sich insgesamt 17 ‚Symphonies concertantes‘ nachweisen, fast ausnahmslos aus seiner Londoner Zeit als erfolgsorientierter Komponist und wagemutiger Konzertunternehmer. Die Sinfonia concertante in B-Dur ist nicht nur „*ein lebendig Wesen, das sich in sich selbst getrennt*“: Sie verzweigt und vervielfacht sich zur Triosonate, zum Oboenkonzert, zum Klavierrondo, zum Streichduo – und

noch viel mehr im weiten Feld zwischen Orchester- und Kammermusik. Abwechslungsreichtum lautet das oberste ästhetische Gebot.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„*Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken*“, hatte Leopold Mozart einmal (und mehr als einmal) seinem Sohn eingeschärft; „*du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt*.“ Und er nannte ihm ausdrücklich Johann Christian Bach als nachahmenswertes Vorbild: „*hat sich Bach dadurch heruntergesetzt? – – keines wegs! der gute Sax und die Ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper [...]*“. Leopold Mozart, Geigenlehrer seines ungleich berühmteren Sohnes, in dessen Geburtsjahr er den „Versuch einer gründlichen Violinschule“ veröffentlicht hatte, bewährte sich als Ratgeber zumindest in jenen Jahren, da Wolfgang Amadé, seinerzeit noch (zweiter) Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle, seine fünf Konzerte für die Violine schrieb. Namentlich deren Finalsätze lassen den Zuspruch des Vaters erkennen, Leopolds Sinn für „*das so genannte populäre*“. Ganz besonders liebte Leopold die ‚türkische Musik‘. Begeistert schrieb er von einer Auf-führung der Voltaireschen „Zaïre“ mit Zwi-schenaktmusiken von Michael Haydn: „*und ohngefähr, da eben eine piano Variation vor-*



Mozart. Violinkonzert A-Dur KV 219. Autograph des Rondaux mit dem Hinweis für Celli und Bass „coll' arco al roverso“.
Washington, DC, The Library of Congress, Music Division

ausgieng, tratt ein Variation mit der Türk: Musik ein welches so gähe und unvermuthet kam, daß alle frauenzimmer erschracken, und ein gelächter entstand.“ Die Alla-turca-Episode aus dem Finalrondo des **A-Dur-Violinkonzerts KV 219** von 1775 dürfte Leopold gefallen haben. Sie soll angeblich auf Volksmusik aus der ungarischen Tiefebene zurückgehen. In den martialischen Tuttiabschnitten zitiert Mozart den Wiener Hofkomponisten Joseph Starzer: Als im Winter 1772/73 in Mai-

land der Mozartsche „Lucio Silla“ KV 135 gespielt wurde, schob man nach dem ersten Aufzug ein Zwischenakt-Ballett ein, das aus verschiedenen älteren Partituren eben jenes Joseph Starzer zusammengestellt worden war. Mozart notierte sich nach den Aufführungen aus dem Gedächtnis die Musik zu diesem Pasticcio, an die er sich dann drei Jahre später offenbar wieder erinnerte, während der Arbeit an seinem A-Dur-Konzert für die Violine, das Instrument des Vaters.

Eine musikalische Wahlverwandtschaft zeigte sich früh zwischen dem jungen Mozart und dem Londoner Bach, dessen kantable Themen, tanzende Bässe und pointierte Tonspiele er begierig studierte und nachahmte – um diese galante Kunst schließlich in seiner eigenen Musik ‚aufzuheben‘. Oder wie es der Musikhistoriker Alfred Einstein zugespitzt formulierte: „Mozart benutzt seine Modelle quasi als ‚Sprungbrett‘ – er fliegt höher und kommt weiter.“ Die „Haffner-Symphonie“ **D-Dur KV 385** sprengt alle Konzertsaal-Konventionen, wie sie für Johann Christian Bach noch verbindlich waren; sie setzt sich grandios über die Hörerwartungen des zeitgenössischen Publikums hinweg und weitet den Horizont der künstlerischen Autonomie, der Subjektivität, der dramatischen Größe und intellektuellen Neugierde. Die Symphonie emanzipierte sich damals unaufhaltsam von ihren funktionalen Ursprüngen als Ouvertüre und Fanfare, sie war nicht bloß Mittel, sondern Zweck, diente nicht länger der Unterhaltung einer illustren Gesellschaft – sie wandelte sich zum Bekenntnis, zum Manifest, zu einem Abbild der Welt. Mozarts „Haffner-Symphonie“ spiegelt und beflügelt diesen Epochenwechsel: Sie fliegt höher und kommt weiter.

Dabei handelte es sich eigentlich um ein Gelegenheits- und Gefälligkeitswerk. Im Juli 1782 war sein Vater an ihn herangetreten mit der Bitte, einen Beitrag zu den Festlichkeiten zu leisten, mit denen in Salzburg die Erhebung des Bürgermeistersohnes Sigmund Haffner des Jüngeren in den Reichsritterstand gefeiert wurde. In wenigen Tagen, bis zum 7. August,

entledigte sich Mozart dieser Aufgabe unter massivem Zeitdruck, schickte dem Vater mit der Post aus Wien ein Allegro, ein Andante, zwei Menuette, ein Finale, schließlich einen Marsch, um ganz nebenbei in denselben Tagen noch einen Umzug zu bewerkstelligen und am 4. August – zu heiraten. Am 15. Februar 1783 bedankte sich Mozart bei seinem Vater für die Zu- und Rücksendung einiger Symphonien, die er in den zurückliegenden Jahren komponiert hatte: „Ich danke ihnen von Herzen für die überschickte Musique! – [...] die Neue Hafner Sinfonie hat mich ganz surprenirt – dann ich wusste kein Wort mehr davon; – die muß gewis guten Effect machen.“ Es wirft ein verblüffendes Schlaglicht auf die Schaffenspsychologie dieses unfassbar produktiven Genies, dass Mozart sich einer Musik nicht mehr zu entsinnen vermochte, die er gerade einmal ein halbes Jahr zuvor zu Papier gebracht hatte.

Mozarts Vermutung, dass diese Komposition „*gewis guten Effect machen*“ müsse, wurde am 23. März 1783 aufs glänzendste bestätigt, als die Symphonie während einer Akademie im überfüllten Wiener Burgtheater vor begeistertem Publikum und in Anwesenheit Josephs II. erklang: in veränderter, viersätziger Gestalt, ohne den Marsch, mit nur einem der Menuette und in den Ecksätzen gegenüber der Salzburger Urfassung um je zwei Flöten und Klarinetten ergänzt. Und in dieser definitiven Version kennen wir sie auch heute, die „Haffner-Symphonie“, Mozarts D-Dur-Symphonie KV 385.

Wolfgang Stähr

JOHANN CHRISTIAN BACH

Johann Christian Bach was the youngest of Johann Sebastian's sons, and grew up in the bustling musical environment of his father's apartment at St Thomas's School in Leipzig. When Sebastian died, the 14-year-old Johann Christian went to live and study in Berlin with his older brother Carl Philipp Emanuel, and four years later travelled to Italy to begin a career unheard-of for a member of the Lutheran Bach family, that of a composer of operas and music for the Catholic church (to which he himself converted). His first opera was performed in Turin in 1760, the same year in which he was appointed organist at Milan Cathedral, and two years later he was invited to compose for London's principal Italian opera venue, the King's Theatre in the Haymarket. From that time onward he made England his home.

J. C. Bach was a very different type of composer from his father. Instead of echoing the rigorous Baroque contrapuntal detailing of Sebastian's music, Johann Christian's adopts the simpler, more self-consciously polite manner of the emerging Classical style, mastering it with a special refinement and elegance that is attested by the unmistakable imprint it made on Mozart, who met Bach in London when he was eight years old and thereafter loved him dearly both as a man and as a composer.

The polish of Bach's Classical language is much in evidence in his orchestral music, which includes numerous symphonies, overtures and concertos. The set of six, op. 18,

was published near the end of his life (though some were composed as early as 1769), and unusually included three works for two orchestras – respectively strings with oboes, bassoon and horns, and strings with flutes. The double-orchestra symphony was a rarity in London, though it was a genre favoured by the famously virtuosic and well-resourced orchestra at the Electoral Court at Mannheim, which Bach had visited on several occasions in the early 1770s for performances of his operas. Mannheim aficionados would surely have appreciated the sheer joy in orchestral interplay encouraged in a work such as the **Symphony in E flat major, op. 18, no. 1 – Warb C 26**, and which finds expression in the carefully graduated crescendos of the first movement, the differentiated material of the Andante (fidgety triplet figures for Orchestra 1, smoother lines for Orchestra 2), and the quick-fire exchanges of the 'hunting-style' finale.

J. C. Bach wrote at least seventeen works in the form known as *symphonie concertante* (or *sinfonia concertante*), essentially a concerto for more than one soloist. The genre was much *à la mode* in London and Paris at that time, where its popularity reflected the recent growth in those cities of public concert-giving, and with it the increased independence and professional respectability commanded by the instrumental musician. But although designed to show off a player's musicianship, they were not virtuoso concertos; rather the mood was relaxed, expansive and amiable, with few emotional shocks or technical fireworks.

The ***Sinfonia concertante* in B flat major, Warb C 48**, is a late work, composed around 1779. The unusual combination of solo instruments is reminiscent of the excellent chamber quintets and sextets Bach had written for various inventively mixed ensembles, and indeed the soloists in their several ingenious combinations are very much the focus of the first two movements, the first's long orchestral introduction notwithstanding. The finale brings a larger role for the piano – Bach's own instrument – which in places even takes over the orchestra's returning rondo theme, in a manner familiar from many a Mozart concerto.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Although Mozart's piano concertos form one of the most significant areas of his output, the part played by the violin in his early musical development was also an important one. His boyhood triumphs throughout Europe featured both violin and keyboard, and well into the mid-1770s his letters home to his father contained reports of appearances as a violinist. Yet despite these peripatetic successes, it was Salzburg – where violin concerto movements were as likely to be heard as outdoor evening entertainment music or embellishing a church service as in a concert hall – that was the real spiritual home of Mozart's violin music, and where he composed his five violin concertos between 1773 and 1775.

That he subsequently composed no more is especially regrettable in the light of the

beauties and all-round compositional skill shown by his fifth and last, the **Violin Concerto in A major, K. 219**, which combines radiant warmth with sprightly humour, and athletic violin playing with sublime poetry. Thematically speaking, the opening is surprisingly unassertive, with the orchestral violins striding out lightly over a quivering accompaniment, but without anything that can really strike the listener as a theme. Even more unexpected is the way in which the soloist emerges: six bars of pensively soaring adagio over a murmuring accompaniment, eventually bursting out into a new theme full of swaggering self-confidence and revealing the opening to have been an accompaniment in search of a tune.

The slow movement is of a sustained beauty that never wavers; there is little dialogue here, just a serenely drawn and effortlessly touching melody for the solo violin, with the orchestra supplying the most loving of accompaniments. The work then finishes with a '*rondeau*' in which periodic returns of the opening theme are interspersed with contrasting episodes, in one of which Mozart takes the opportunity to make an exuberant excursion into what is usually called 'Turkish' style.

When Mozart left Salzburg in 1781 to begin a career as a composer, performer and teacher in Vienna, he evidently hoped to leave behind many of the professional frustrations he had experienced in his native city. Yet in July 1782 he received a letter from his father asking for a symphony to celebrate the ennoblement of a family friend, Sigmund Haffer. "I am up

to my eyes in work”, Wolfgang wrote back, “and now you ask me to write a symphony too! How am I to do so?” He provided one nevertheless, posting it in instalments and adding to the final package in August the message: “I only hope that all will reach you in good time, and be to your taste.”

In its original form, the symphony started with a march and may well have had an extra minuet as well, thus making it similar to the species of multi-movement orchestral serenade popular at that time for grand public occasions, especially in Salzburg. It was not uncommon, however, for these serenades to be cut down subsequently to form four-movement symphonies, and this is what Mozart did when, having got his father to send back the score, he performed the **Symphony in D major, K. 385, ‘Haffner’** in Vienna for the first time in March 1783.

If the open-heartedness of the work was a return to Salzburg celebratory mood, the sophistication of the writing itself is worthy of Mozart’s Viennese years. The first movement marries assured orchestral swagger to a taut motivic structure held together by the varied and capricious reappearances of the striding, athletic theme of the opening. Whether bold and up-front, side-tracked into thoughtful counterpoint or just biding its time as humble accompaniment, they are instantly recognisable, and dominate the movement to memorable effect.

The glowing summer-night grace of the second movement brings a serenade-like atmosphere, yet for all the exquisite delicacy

of the violin melodies, it is perhaps the brief, tuneless passage midway through, in which held woodwind notes are supported by syncopated string chords, which breathes the balmiest air of the evening.

After an assertive minuet and faintly rustic trio, the finale arrives in a barely contained rush; Mozart reckoned it should be played “as fast as possible.” With its several appearances of the main theme, the movement has the feel of a rondo, while ebullient clowning from the timpani and ‘chugging’ strings seem to come straight from the world of comic opera.

Lindsay Kemp

FR 02.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #21

CAMERATA SALZBURG LEITUNG JÖRG WIDMANN KLARINETTE OLIVIA VERMEULEN MEZZOSOPRAN

JÖRG WIDMANN GEB. 1973

Con brio. Konzertouvertüre für Orchester

(Komponiert 2008)

(Reduzierte Fassung 2013)

CARL MARIA VON WEBER 1786–1826

Concertino Es-Dur für Klarinette und Orchester op. 26

(Komponiert 1811)

Adagio ma non troppo – Andante – Allegro

JÖRG WIDMANN

180 beats per minute für Streichsextett

(Komponiert 1993)

Fassung für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli

Feroce, agitato – Quasi una fuga, molto espressivo – Stretta. Accelerando poco a poco al fine

Gregory Ahss und Michaela Girardi, Violine · Iris Juda und Ágnes Répászky, Viola
Stefano Guarino und Jeremy Findlay, Violoncello

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Arie des Sesto „Parto, ma tu ben mio“
mit obligater Klarinette Nr. 9 aus „La clemenza di Tito“ KV 621
(Datiert: Prag, 5. September 1791)

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

Molto Allegro
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegro assai

ORF-Sendung: Dienstag, 20. Februar 2018, 14.05 Uhr, Ö1

Ende um ca. 12.45 Uhr

JÖRG WIDMANN

Jörg Widmanns „Con Brio“ entstand 2008 im Auftrag des Bayerischen Rundfunks. Die Uraufführung besorgte das Symphonieorchester des BR unter Mariss Jansons, der zuvor entscheidende Impulse für die Charakteristika der Komposition setzte. Da das Auftragswerk im Rahmen eines Konzerts mit Beethovens 7. und 8. Symphonie erklingen sollte, ermunterte Jansons den Komponisten zu einem ‚Dialog mit Beethoven‘. Widmann ging auf vielfältige Weise auf diesen Vorschlag ein. Die Besetzung orientiert sich an jener der beiden Symphonien und setzt sich aus doppeltem Holz, 2 Hörnern bzw. Trompeten sowie Pauke und Streicher zusammen, deren Stärke in der Fassung von 2013, die heute zu hören sein wird, reduziert wurde.

„Con Brio“ nahm Widmann aber auch zum Anlass, Beethovens Satzbau sowie seine harmonischen wie rhythmischen Eigenarten zu verarbeiten. So spielte er ebenso mit blockhaften Fakturen und Akzentverschiebungen wie mit der Terzverwandtschaft der beiden Symphonien (F-Dur, A-Dur). Dem gegenüber setzt Widmann eine moderne Klangsprache ein, die sich etwa in neuartigen Spieltechniken sowie in der nicht zuletzt aufgrund der häufigen Takt- und Tempowechsel evozierten Unruhe äußert. Nicht Zitate, sondern Beethovens Gestus wird mit Hilfe von Verfremdungstechniken in diesem Werk verarbeitet, tonale Zentren mittels atonaler Ergänzungen, darunter Clusterbildungen, korumpiert.

Mit dieser Konzertouvertüre, der mit „Con Brio“ einen Titel in Form einer Tempoangabe erhielt (= ‚mit Schwung‘), wurde ein Werk geschaffen, das Beethovens „grimmigem Humor“ (Widmann) auf den Grund gehen will. Bereits der Beginn zeugt von humorigen Einfällen: die nervös pochende Pauke gibt den Grundton des vom Orchestertutti dahingeschmetterten F-Dur-Dreiklangs vor, der von den Bläsern mit Ausblasgeräuschen beantwortet wird – dem also gleichsam die Luft ausgeht. Trotzig reagiert das Orchester mit einem kräftigen Dominantdreiklang. Nach weiteren Luftgeräuschen steckt das Orchester mit einem lauten A-Dur-Dreiklang, diesmal von den Violinen mit leisen Tremoli vorbereitet, den tonalen Rahmen der Komposition ab. Daraufhin setzt sich ein wahnwitziges ‚Werk‘ in Gang, das, „zwischen festlich-feierlichem Overtürengestus“ und „Finalcharakter“ changierend, nur selten von ruhigeren Abschnitten durchbrochen wird, jedoch „ganz bewusst leise, mit einem unwirklichen Verklingen“ (Widmann) auf dem Ton f endet.

Bei dem Streichsextett „180 beats per minute“ handelt es sich um ein Jugendwerk Widmanns. 1993 entstanden, ist es als Auseinandersetzung mit dem Techno anzusehen – eine elektronische Tanzmusikrichtung, die in der Entstehungszeit ihre Hochblüte erfuhr: „Ein rhythmischer Drive und ein permanenter Wechsel des Pulses jagen in Höchstgeschwindigkeit (180 Schläge pro Minute) vorüber“ (Widmann). Mittels dreierlei Quintenschichtungen (d-a, es-b, e-h) wird zu Beginn das har-

monische Grundgerüst in Form von Tonrepetitionen vorgegeben, wobei die d-a-Quinte im ersten und dritten Teil als Grundklang zu meist erhalten bleibt. Aus diesem Tonvorrat erwächst ein nervöses, chromatisches Motiv, das in der Folge weiterentwickelt und durch alle Stimmen geführt wird. Imitierende Abschnitte antizipieren schließlich den zweiten, „*Quasi una fuga*“ bezeichneten Teil. Das langgestreckte Thema verarbeitet mit dem Quintsprung und den Tonwiederholungen das vorgegebene Material und wird zu einem sechsstimmigen Kanon verwoben. Nach einer veränderten Wiederholung des ersten Teils verschmilzt der Satz zu einer *Stretta*, die dynamisch ansteigend und beschleunigend unisono in einem Klangrausch endet. „180 beats per minute“ will Widmann als ein Werk verstanden wissen, das „*pure Lust am Rhythmus*“ verströmt. Es ist zugleich reich an launigen Ideen, wie etwa der laute Störklang und das Glissando des Violoncello 3 im Kanon oder die „*Hey*“-Rufe im dritten Teil.

CARL MARIA VON WEBER

„... ich brauche Dir [...] von weiter nichts als von dem Concertino zu sprechen, was ich für Bärmann [...] componirt habe. Es fängt Adagio an, fällt in ein herzliches Thema, welches durch verschiedene Mittelsätze unterbrochen variiert ist, und endigt in einem fröhlichen brillanten 6/8 Takt. Er hält es für sein bestes Musikstück, und ich halte es auch nicht für schlecht.“

Nach einer sechstägigen Entstehungszeit vollendete Weber Anfang April 1811 mit dem **Concertino Es-Dur op. 26** sein zweites für den Klarinettenisten Heinrich Baermann komponiertes Werk. Die Aufführung in München dürfte sehr erfolgreich gewesen sein. Das Hoforchester sei „*des Teufels*“ und erwarte nachfolgende Stücke, ließ Weber in einem Brief verlauten. Tatsächlich entstanden bald weitere Werke für Baermann und andere Mitglieder des Orchesters, darunter die zwei Klarinettenkonzerte op. 73 und 74 im Auftrag Königs Maximilian I. Joseph. Baermanns vielgerühmtes Klarinettenspiel soll sich durch einen warmen, kantablen Klang ausgezeichnet haben, den er vor allem durch die Verwendung eines unterhalb des Mundstücks montierten Rohrblatts erreichte. Sein Beitrag zu Webers Werk dürfte sich jedoch nicht nur in der Interpretation erschöpfen, sondern auch spieltechnische Beratung und Kadenzkompositionen umfasst haben.

Mit den eingangs zitierten Worten aus einem Brief Webers an Meyerbeer wurde bereits die formale Anlage des Werkes umrissen. Je nach Betrachtungsweise lässt es sich entweder als Thema mit vier Variationen oder als dreisätziges Konzert begreifen. Bevor Webers „*herzliches Thema*“ erklingt, deutet eine Adagio-Einleitung in c-Moll – nach fanfarenartigem Beginn des Orchesters – in lyrischem *pianissimo* den Tonumfang und die spieltechnischen Charakteristika der B-Klarinette an, die im Laufe der Komposition zusehends ausgelebt werden. Mit einem munteren Allegro-Kehraus „in einem fröhlichen brillanten 6/8 Takt“ lässt Weber sein Concertino ausklingen.



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart komponierte „*La clemenza di Tito*“ KV 621 zwischen Juni und September 1791 anlässlich der Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen. Die böhmischen Stände entschieden sich für ein Sujet, das der Hofopern-dichter Pietro Metastasio bereits 1734 zu einem Drama verarbeitet hatte. Dieses wurde erstmals durch Antonio Caldara vertont und bildete einen Beitrag zum Geburtstag Karls VI. Ähnlich wie ein halbes Jahrhundert zuvor sollte auch 1791 die ‚Milde‘ (ital. ‚clemenza‘) des Herrschers hervorgehoben werden. Mit der Librettobearbeitung wurde der interimistische Hofdichter Caterino Mazzolà betraut, der vermutlich aufgrund der knappen Zeit besonders

eng mit dem Komponisten zusammenarbeitete. Im Falle der Arie des Sesto „*Parto, matu ben mio*“ wurden die beiden letzten Verse des ursprünglich zweistrophigen Textes verändert und zwei neue Siebensilbler angefügt. Durch Mazzolàs Adaptation weicht Mozarts dreiteilige Form von jener der traditionellen Da-capo-Anlage ab. Der erste Teil steht mit seinem langsamen Tempo (Adagio), dem 3/4-Takt und den Quart- beziehungsweise Quintfällen durchaus in der Tradition früherer Vertonungen. Mit dem zweiten Teil geht ein Tempo- (Allegro) und Taktwechsel (C) einher, wobei die erste Strophe nur kurz wiederholt wird. Eine weitere Tempoverschärfung (Allegro assai) bringt der letzte Teil mit sich, in dem Mazzolàs Verse reichhaltige Koloraturen erfahren.

Anfang Oktober 1791 schrieb Mozart an Constanze: „*Der Bedini sang besser als allezeit. [...] dem Stodla wurde (O böhmisches wunder! [...]) aus dem Parterre und so gar aus dem Orchestre bravo zugerufen.*“ Dieser Bericht über die letzte „Titus“-Aufführung in Prag, die erfolgreicher als die erste zu verlaufen schien, nennt zwei Personen, die auch in der „Parto“-Arie eine interpretatorische Rolle spielten: Primo Uomo „*Bedini*“ (der Kastrat Domenico Bedini) als Sesto und „*Stodla*“ (Mozarts Freund, der Klarinetist Anton Stadler – hier im Dialekt genannt) führten die beiden Solopartien aus, wobei ursprünglich eine Bassettklarinette Verwendung fand. Sesto wird von der eifersüchtigen Vitellia, die sich von Tito vernachlässigt glaubt, zu einem Aufstand gegen den Herrscher animiert. Die Arie bringt die Hörigkeit



Mozart. „La clemenza di Tito“ KV 621. Arie Nr. 9 des Sesto, „Parto, ma tu ben mio“.
Faksimile des Autographs in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

Sestos gegenüber Vitellia sowie – nicht zuletzt durch die textliche Intervention Mazzolàs – seinen Drang, sich vom eigenen Handeln zu distanzieren, zum Ausdruck. Nach einer fanfarenartigen Eröffnung, in der die Soloklarinette als Füllstimme zu hören ist, wird ein ‚Duett‘ Sestos mit seiner inneren Stimme (Klarinette) in Gang gesetzt, das sich bei fortschreitendem Tempozuwachs stetig intensiviert und sich im letzten Teil in ausladenden Passagen ergeht, die Sestos emotionale Aufwallung in seltsamem Widerspruch zur objektivierten Betrachtung erscheinen lassen.

Trotz – vor allem aus materiellen Nöten ausgelöst – Störfaktoren, die er in einigen Briefen an seinen Freund Johann Michael Puchberg durchblicken lässt, ist es Mozart gelungen, innerhalb von drei Monaten seine drei letzten Symphonien fertigzustellen. Als zweite **Symphonie** dieser Werkgruppe wurde jene in **g-Moll KV 550** am 25. Juli 1788 von Mozart in sein Werkverzeichnis eingetragen. Lange Zeit blieb es ungewiss, ob bereits zu Lebzeiten des Komponisten eine Aufführung stattfand. Erst aufgefundene Stimmensätze aus dem Besitz Mozarts und ein wiederentdeckter Bericht des

Prager Mozart-Bearbeiters Johann Wenzel brachten Gewissheit. Laut Wenzel habe Mozart seine Symphonie bei Baron van Swieten „*produciren lassen*“, als er „*während der production aus dem Zimmer sich hat entfernen müssen, wie man Sie unrichtig aufgeführt hat*“. Die Fassung mit Klarinetten besorgte der Komponist selbst. Der äußere Anlass könnten die Konzerte der Tonkünstler-Societät im April 1791 im Wiener Hofburgtheater gewesen sein, in denen die Klarinettenisten Johann und Anton Stadler zu hören waren.

Bereits der Beginn der Symphonie ist unkonventionell: Weder ein signalhaftes Motiv noch eine langsame Einleitung markieren den Anfang. Stattdessen führen die Violoncelli mit einer zarten Begleitfigur Molto Allegro ins Geschehen. Auftaktig, in Quintlage schwebend, bringen die Violinen das Hauptthema hervor. Trotz des oktavierten Vortrags wirkt es in seinem Wesen fragil. Mit gehetzten, seufzerartigen Figuren ausgestattet, versucht es sich mit Hilfe einer Sexta emporzuschwingen, um sich sogleich wieder resignativ fallenzulassen. Dieses unentschlossene Gebaren beantwortet das Orchester mit einem lauten Fanfare-Einfall. Der Seitensatz bringt mit seinem chromatisch-lyrischen Thema kurzfristig etwas Ruhe in den Satz, bevor das Hauptthema in der Durchführung zahlreiche tragische Eindrücke sammelt und dabei eine Vielzahl an Quintenstufen auskostet. Dies bleibt nicht ohne Folgen, denn die Reprise erscheint mit charakteristischen Veränderungen, manifestiert etwa in der Solofagott-Stelle sowie in unüblichen harmonischen Verläufen.

Mit dem Andante kommt ein tänzerischer Ton in die Symphonie. Rhythmisch vielfältig im Rahmen eines 6/8-Takts zwischen Tonrepetitionen, punktierten Rhythmen und seufzerartigen Motiven angelegt, führt das umfangreiche Hauptthema in das etwas entferntere Es-Dur. Zuletzt zeigt sich ein Zweiunddreißigstel-Motiv, das fortan – in sämtlichen Stimmen umherirrend – den Satzcharakter prägt.

Das Menuetto bildet einen starken Kontrast zum Andante. In seiner Derbheit lässt sich sein Ursprung als höfischer Gesellschaftstanz nur noch erahnen. Mittels Synkopen und kontrapunktischen Passagen wird der Tanzcharakter ad absurdum geführt. Einen zarteren Ton schlägt das Trio an, das mit einer Rückung von g-Moll nach G-Dur einhergeht und sich durch blockhafte Behandlung der Holzbläser (ohne Klarinetten) bzw. Streicher auszeichnet, denen sich erst spät die Hörner hinzugesellen.

Auch der Finalsatz legt das Tänzerische nicht ab. Dem leise aufsteigenden g-Moll-Dreiklang folgt eine stürmische Achtelfigur, der allerdings in der Durchführung, wie auch dem Seitenthema in B-Dur, keine Beachtung geschenkt wird. Stattdessen erfährt das aufsteigende Motiv vielfältige Verarbeitung. Quinte um Quinte entfernt es sich von der Ausgangstonart bis mit cis-Moll ein Endpunkt erreicht ist. Dem ausgesparten Achtelmotiv wird zuletzt eine wichtige Rolle zuteil: Sein entschlossener Charakter beendet Mozarts vorletzte Symphonie auf stürmische Art und Weise.

Thomas Karl Schmid

JÖRG WIDMANN

Jörg Widmann composed the *Con brio Concert Overture for Orchestra* in 2008 as a commission for Bavarian Radio. The Italian title of the work translates to ‘with vigour’ and the composer provides the following explanation in the score: “The metronome markings are deliberately selected at a fast speed to underline and encourage the ‘con brio’ character of the work. Perhaps it is not possible to play every passage at these speeds with the greatest precision. Should the metronome markings be (slightly!) reduced, it is vital that the tempo relations of individual sections to each other are retained.”

The twelve-minute piece was premiered on 25 September 2008 in Munich by the Bavarian Radio Symphony Orchestra conducted by Mariss Jansons. A version with a reduced number of strings was premiered on 24 August 2013 in Rendsburg by the Schleswig-Holstein Festival Orchestra conducted by the composer.

There are three prominent signposts in this concert overture. The first is the composer’s use of breath as an extended technique. Widmann indicates several passages where the wind players are to breath in and out through their instruments, creating a barren, whistling sound. In other passages, he calls for the wind and brass players to speak syllables through their instruments such as ‘ti ki ti ki’ and ‘tu ku tu ku.’ These syllables are often used in doubling tonguing exercises but less often as a timbre in a concert piece. Although the harmony is mostly dissonant, there are

several horn calls throughout the work which hearken back to music of the Classical and Romantic periods. A more specific reference is heard in the Presto section through an allusion to the rhythm of the famous Sailor’s Chorus ‘*Steuermann, lass die Wacht!*’ from Richard Wagner’s opera *The Flying Dutchman*.

180 beats per minute for string sextet was written by Jörg Widmann for Peter Sheppard and the Parnassus Ensemble London and was newly arranged by David Adorján for the Hohenstaufen Chamber Music Festival. The work was premiered in 1993 at the Munich Academy of Music by Gabriel Adorján and Eva Geise violin, Eva Steinschaden viola, Tanja Tetzlaff, Bruno Weinmeister and David Adorján cello. The composer provided the following programme note in August 2012: *180 beats per minute* was composed in 1993 shortly after I had left school. My inspiration for this piece was the then highly popular, fast ‘techno beats’. A rhythmic drive and permanent change of pulse whizzes past at maximum speed (180 beats per minute). The structure becomes condensed into a study on one single chord which in principle is varied throughout the entire piece while remaining constant from the aspect of its tonal material. Ultimately the music fuses into a six-voice canon, wandering through all instruments from the first violin to the third cello and oscillating between a major and minor third. The work makes no claims to be more than the sum of its parts – the sheer enjoyment of rhythm.” (translated by Lindsay Chalmers-

Gerbracht) The odd metre rhythmic pulsing and exotic modal scales seem to recall Eastern European folk dancing rather than techno music. To emphasize this point, the players shout ‘Hey!’ near the end.

CARL MARIA VON WEBER

Weber composed the *Clarinet Concertino in E flat major, op. 26*, for Heinrich Baermann, a virtuoso member of the court orchestra of Munich for whom Weber also wrote two concertos, a quintet and a set of variations. Weber composed the piece in just three days and the 1811 premiere was attended by King Maximilian I Joseph of Bavaria. The one-movement work is arranged in theme and variations form, beginning with a slow introduction in the relative minor. The first variation features triplet rhythms, while the second progresses to the parallel minor key. The third variation delves into compound metre before leading into a fiery conclusion.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart’s opera *La clemenza di Tito* was commissioned for the coronation of Leopold II as King of Bohemia and completed on 5 September 1791, only one day before the premiere at the National Theatre in Prague. *La clemenza di Tito* is an *opera seria* adapted by Caterino Mazzolà from a libretto by Metastasio set in first-century Rome under the rule of Titus

Vespasian. In the first act Vitellia, daughter of the deposed emperor, convinces a young patrician named Sesto to assassinate Tito. Although Sesto is a friend of the new emperor, his love for Vitellia compels him to agree to carry out the deed. Sesto’s *Aria No. 9 ‘Parto, ma tu ben mio’* from *La clemenza di Tito*, K. 621, was written for a soprano castrato but is often performed by a mezzo soprano. The text is divided into two stanzas and is accompanied by an *obbligato* basset clarinet. The basset clarinet is larger than standard clarinets and has a bend near the neck of the instrument. Mozart pays tribute to the Baroque opera convention of an *obbligato* solo instrument accompanying the singer in an aria. Here the clarinet plays an equal role with Sesto, as if the instrument represents the supernatural power of Vitellia’s beauty. Meanwhile, decorative neighbouring tones and frequent tempo changes point to the modern *galant* style. The aria begins with a lyrical Adagio and shifts to a vibrant Allegro for the second stanza. The singer executes a coloratura run on the word *beltà* (beauty) and is echoed by the clarinet. Toward the end of the aria, the harmonic rhythm accelerates along with the dynamic level in a way that foreshadows the entrance arias of Gioachino Rossini.

In his later years Mozart composed only three symphonies for performance in Vienna. His penultimate symphony, the *Symphony No. 40 in G minor, K. 550*, was completed in Vienna on 25 July 1788. In his introduction to the New Mozart Edition, series editor H. C. Robbins Landon points out several peculiarities

regarding this work. There are two versions of this symphony, and in the latter, Mozart added clarinets and revised the oboe part. In early published editions of the symphony, Mozart's copyists apparently missed a four-measure phrase crossed out by the composer in the autograph manuscript and added this brief segment to the second movement.

Mozart composed only a few works in the key of G minor including a Piano Quartet, K. 478, a String Quintet, K. 516, Symphony No. 25, K. 183, and Symphony No. 40, K. 550. Much has been written about key characterization in Mozart's music. Before the widespread adoption of equal temperament, more attention was paid to the individual characteristics of each key. Keys with more sharps or flats were more dissonant than those with fewer accidentals. In 1785, poet, keyboardist and composer Christian Schubart completed a book entitled *Ideas About the Aesthetics of Musical Composition* in which he provided a poetic description of each key. He describes G minor as a key expressing, "Displeasure, uneasiness, worrying over a miscarried plan; ill-humoured champing at the bit, in short: rancour and listlessness." In contrast, Robert Schumann described Mozart's Symphony in G minor, K. 550, as graceful and charming. Thilo Reinhard, author of *The Singer's Schubart* in which Schubart's description is quoted, also finds this characterization inappropriate for this symphony, which he describes as "full of hovering Hellenic grace."

The symphony opens with an understated primary theme played by the violins in

octaves accompanied by a pulsing eighth-note accompaniment motif in the violas. During the second statement of the theme the woodwinds provide a high descant countermelody. The secondary theme in B flat major is announced by a three-note descending chromatic motif in the strings. The development section begins in the remote key of F sharp minor and continues to modulate following the chromatic contour of the second theme. The dense counterpoint in the development is characteristic of Mozart's last symphonies especially No. 41, K. 551, ('Jupiter'). During the recapitulation, the return of the second theme sounds somewhat dejected in the tonic key of G minor.

The second movement is an elegant Andante in binary form that begins with imitative entrances in the strings and features terraced dynamics and short thirty-second note figures. In the A section, an imitative figure rises in the strings as the winds play short motifs in answer which descend like raindrops. Near the end of this section, the tonic key of E flat major is disrupted by a surprising E flat minor seventh chord before resolving to the dominant. The B section reiterates the canonic theme from the beginning over an ascending chromatic figure in the bass. The shocking chord returns at the end of the movement, this time as an A flat minor seventh resolving to the tonic.

The minuet establishes a sombre and serious tone in the key of G minor. The B section of the minuet features some contrapuntal dialogue. Set in the parallel key of G major,

the trio is playful and light-hearted in contrast to the minuet. The violins take turns with the basses leading the string section at the beginning of each section of the trio. Here the clarinets tacit while a pair of horns is given a brief solo.

The finale is a vibrant Allegro assai in sonata rondo form. In the manner of a Baroque concerto grosso, the theme is stated by a group of soloists (violin and violas) at a piano dynamic and echoed by the entire ensemble at forte. The contrasting section is contrapuntal in style while the lyrical second theme features a duet between the clarinet and bassoon. The development section echoes the contrapuntal complexity of the first movement and is a fitting tribute to the learned style.

Matthew Thomas

WOLFGANG AMADEUS MOZART
ARIE DES SESTO „PARTO, MA TU BEN MIO“ NR. 9 AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621
Text von Caterino Mazzolà (1745–1806) nach Pietro Metastasio (1698–1782)

Parto, ma tu ben mio, || Meco ritorna in
pace; || Sarò qual più ti piace, || Quel che
vorrai farò.

Guardami, e tutto oblio, || E a vendicarti io
volo; || A questo sguardo solo || Da me si
penserà. || Ah qual poter, oh Dei! || Donaste
alla beltà.

*Ich gehe, aber du mein Lieb || Schließ mit
mir Frieden. || Ich werde so sein, wie ich
dir am besten gefalle, || Was du willst,
werde ich tun.*

*Sieh mich an, und ich vergesse alles, || Und
ich eile, dich zu rächen. || An diesen Blick
allein || Werde ich denken. || Ach welche
Macht, oh Götter, || Schenket ihr der
Schönheit!*

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

FR 02.02
15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #22

DAVID FRAY KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Fantasie c-Moll KV 475
(Datiert: Wien, 20. Mai 1785)

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

und

Sonate c-Moll KV 457
(Datiert: Wien, 14. Oktober 1784)

Allegro
Adagio
Molto Allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Rondo a-Moll KV 511

(Datiert: Wien, 11. März 1787)

Andante

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Partita Nr. 2 c-Moll für Klavier BWV 826

(Komponiert 1727)

Sinfonia. Grave Adagio – Andante

Allemande

Courante

Sarabande

Rondeaux

Capriccio

Ende um ca. 16.45 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„Die Produktion Mozarts ist in ihrer Fülle und Vielseitigkeit vielleicht das erstaunlichste Phänomen der gesamten europäischen Kunstgeschichte“, schwärmte der Wiener Kulturhistoriker Egon Friedell. „Und der Extensität seines Schaffens entspricht die beeindruckende Intensität: der Reichtum der einander jagenden und kreuzenden und doch nie störenden und verwirrenden Einfälle, so abundant und bewältigt nur noch bei Shakespeare, mit dem er auch die einzigartige Mischung von Ernst und Humor gemeinsam hat. Und dies alles hat er während eines Lebens von nicht ganz sechsunddreißig Jahren in einem beängstigend atemlosen Prestissimo aus sich herausgeschleudert, das den Eindruck erweckt, als habe er vorausempfunden, daß ihm nur wenig Zeit gegeben sei.“

In einem schier unvorstellbar schaffensreichen Jahr, am 14. Oktober 1784, beendete Wolfgang Amadé Mozart in Wien die **Sonate c-Moll KV 457**. Nicht alle Musik, die er für Tasteninstrumente schuf, ist von Grund auf pianistisch erfunden. Diese Sonate vor allem sprengt die Grenzen der Gattung. Sie verzehrt sich geradezu in leidenschaftlichem Feuer und dramatischer Energie. „Es herrscht eine Disproportion in diesem Werk“, befand der Musikhistoriker Alfred Einstein. „Die Sonatenform der Zeit ist zu eng für die Expansion des Gefühls; wenn man auch zugeben muß, daß eine der unheimlichen Wirkungen des Werkes gerade auf der explosiven Gedrängtheit und Kürze der Ecksätze beruht.“ Aber



Mozart. Rondo a-Moll für Klavier KV 511.
Erste Seite des Autographs.
Schweizer Privatbesitz

Mozart, Herr der Kontraste, stellt zwischen diese pathetischen Allegro-Ausbrüche ein weiträumiges Es-Dur-Adagio, dessen unauslotbare Schönheit jeden Sinn für Maß und Beschränkung, für Anfang und Ende außer Kraft setzt. Doch damit nicht genug. Im Mai 1785 komponierte Mozart noch eine **c-Moll-Fantasie für Klavier KV 475**, die er der Sonate KV 457 voranstellte: Beide erschienen zusammen im Wiener Verlag Artaria als „FANTAISIE et SONATE Pour le Forte-Piano [...] Oeuvre XI“.

Gleichwohl herrscht unter Pianisten keineswegs unwidersprochen die Ansicht, man müsse diese Kompositionen untrennbar als Einheit auffassen und aufführen. Artur Schnabel etwa oder Edwin Fischer waren vielmehr

der Meinung, die Sonate werde von der vorangehenden Fantasie erdrückt und in ihrer dramatischen Wucht gemindert. David Fray allerdings folgt, da Mozarts Intentionen niemals zweifelsfrei zu klären sein dürften, der faktischen Werkgestalt der Erstausgabe von 1785, wie sie überdies in der Wortwahl der Familienkorrespondenz bestätigt wird: Denn Leopold Mozart spricht in einem Brief von der „*Fantasia Sonate*“, als handle es sich um ein Opus, ein einziges nur. Und so spielt es David Fray.

Einer hermetischen Kunst und elitären Sphäre gehört das **Rondo a-Moll KV 511** an, komponiert 1787: eine Musik, deren Stunde schlägt, wenn es still und einsam wird, wenn der Lichterglanz verlöscht und die Bühne sich leert. „*Gerwiß wird auch der*“, sagt der Schriftsteller Albrecht Goes, „*der die Worte ‚Mozart‘ und ‚Sentiment‘ nicht einen Augenblick zusammen denken mag – weil sie wirklich nichts miteinander zu tun haben –, die große Einsamkeit wahrnehmen, die sein ganzes, kurzes Leben lang um ihn war.*“ Albrecht Goes spricht von der „*arktischen Sternenhelle und Sternenkälte*“, um Mozarts geistige Region zu benennen, seine Souveränität und seine Isolation. Wie ein unendlich fernes und entrücktes Selbstgespräch mutet das a-Moll-Rondo an, das von einer Klarheit erfasst ist, die taktweise sogar an Härte und Schroffheit grenzt: ein weltabgewandter Monolog am Klavier, streng, würdevoll und wahrhaft aristokratisch bis zuletzt, bis der Komponist das tiefgründige Spiel, schmucklos und schlicht, wie mit einer stummen Verbeugung beschließt.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Mit der Zeit wandelt sich die Sprache. Die Worte ändern ihren Sinn, verlieren ihren Wert, wie eine alte Währung. Der Amateur trägt die Liebe im Namen, der Dilettant immerhin das Vergnügen, und dennoch steht der eine und vor allem der andere Begriff heute längst nicht mehr hoch im Kurs. In den Tagen Johann Sebastian Bachs sah die Welt noch anders aus. Ein Zeitgenosse, der venezianische Dichter und Komponist Benedetto Marcello, bezeichnete sich selbstbewusst als „*nobile Veneto dilettante di contrappunto*“ – und war doch mitnichten ein Laie und schon gar kein Stümper. Er repräsentierte vielmehr das aristokratische Ideal der freien, vornehmen, ungebundenen Kunst, unbelastet von materiellen Sorgen, von Dienst und Pflicht. „*Was macht die Kunst?*“, fragt der Prinz am Beginn von Lessings „*Emilia Galotti*“. „*Die Kunst geht nach Brot*“, antwortet ihm der Maler, zum Missfallen seines adeligen Gönners: „*Das muß sie nicht; das soll sie nicht, – in meinem kleinen Gebiete gewiß nicht. – Aber der Künstler muß auch arbeiten wollen.*“ Worauf ihm der Maler entgegnet: „*Arbeiten? Das ist seine Lust. Nur zu viel arbeiten müssen, kann ihn um den Namen Künstler bringen.*“

Johann Sebastian Bach bestimmte seine sechs Partiten BWV 825–830 erklärtermaßen für adelige und bürgerliche Dilettanten, für Müßiggänger im damaligen, durchaus positiven Verständnis, denen die Musik eine Lust war und kein Broterwerb. 1731 veröffent-



Johann Sebastian Bach. Titelblatt der „Clavier-Ubung“ (hier Partita V), mit dem Vermerk „Denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung verfertigt“. [Nürnberg] 1730. Berlin, akg-images

lichte Bach diese Sammlung im Selbstverlag, gab ihr den Titel „Klavierübung“ („*Clavier Übung*“) und widmete sie ausdrücklich den „*Liebhabern zur Gemüths Ergözung*“. Der Terminus „*Clavier*“ umschloss seinerzeit noch rundweg alle besaiteten Tasteninstrumente, meinte in diesem Fall aber das Cem-

balo – ein teures Vergnügen. Als Bachs Partiten im Druck erschienen, mussten die Liebhaber in Thüringen oder Sachsen bis zu 200 Reichstaler für ein zweimanualiges Cembalo bezahlen, den zehnfachen Preis einer erst-rangigen Violine. Und – mehr als etwa ein Hoforganist im ganzen Jahr verdiente.

Wie dürfen wir uns die zeitgenössische Klientel vorstellen, Bachs kunstsinnige und zahlungskräftige Kunden in Leipzig, Halle, Dresden oder Berlin, in Hamburg oder Wolfenbüttel, in Nürnberg oder Augsburg? Zunächst einmal lässt sich feststellen – bei aller prinzipiellen Unsicherheit der historischen Ferndiagnose –, dass die meisten Liebhaber offenbar Liebhaberinnen waren. Im auffallenden Gegensatz zur beruflichen Realität der Zünfte, Stadtpfeifer, Ratsmusiker und Hofkapellen erweist sich die anspruchsvolle Hausmusik der Bach-Zeit als eine Domäne der Frauen, die im deutschsprachigen Kulturraum fast eine Zweidrittelmehrheit unter den Klavier spielenden Amateuren erreichten. Die soziale Herkunft der sogenannten ‚Dilettanten‘ dokumentiert unmissverständlich, dass es sich bei der musikalischen Gemüts-ergötzung einstweilen noch um ein recht exklusives Vergnügen handelte. Zur einen Hälfte kamen die solventen Privatmusiker aus dem mittleren Adel oder der Hocharistokratie; zur anderen waren sie dem Großbürgertum zuzurechnen: vermögende Kaufleute, Ärzte, Rechtsanwälte, Geistliche, Universitätsprofessoren, hohe Beamte, Ratsmitglieder (oder eher deren Gattinnen).

Die Liebhaber(innen), die sich an Bachs Partiten ergötzen wollten, mussten sich folglich einen ‚Flügel‘ erst einmal leisten können, sie mussten ihn besitzen und obendrein beherrschen, denn die spieltechnischen Anforderungen verlangten außer der Liebe auch die höchste Fingerfertigkeit. „*Dieß Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt gro-*

ßes Aufsehen“, wusste der Göttinger Universitätsmusikdirektor Johann Nikolaus Forkel, Bachs erster Biograph, mitzuteilen; „*man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen; und noch in unserm Zeitalter [Beginn 19. Jahrhundert] wird sich ein junger Künstler Ehre damit erwerben können, so glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu sind sie.*“

Die **Partita Nr. 2 c-Moll BWV 826** hatte Bach bereits separat zur Leipziger Herbstmesse des Jahres 1727 herausgegeben, eine Suite aus kunstreichen Tänzen und modischen ‚Galanterien‘, wie man die Sätze leichteren Charakters gelegentlich nannte. Bach schrieb seine Komposition im „*vermischten Geschmack*“, der in Deutschland als der wahre und „*ächte*“ Geschmack galt: eine stilistische Mischung aus französischen und italienischen Elementen. Schon im Einleitungssatz überblendet Bach die majestätische „*Ouverture*“ der Hofmusik von Versailles mit der dreiteiligen Opern-Sinfonia aus Italien. Die französische Courante im sperrigen 3/2-Takt verbindet er mit der rascher durchlaufenden italienischen Corrente. Und der vergnügliche Schluss, das Capriccio mit seinen aufmüpfigen Dezimensprüngen, ließe sich doppeldeutig auch als Caprice wahrnehmen, als ein imitatorisch durchwirktes Suitenfinale à la française. Wer diese Stücke gut zu spielen verstand, konnte tatsächlich „*sein Glück in der Welt damit machen*“: die große barocke Szenerie, gebannt in den pianistischen Mikrokosmos einer Bachschen Partita.

„*Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung*“? Es bleibt nach bald dreihundert Jahren einfach schwer zu begreifen, dass derart anspruchsvolle Werke für Amateure bestimmt waren: Werke, von denen wir heute meinen, nur die Crème der Pianisten könne sie meistern! Und dazu sollte die schweißtreibende Übung auch noch der Ergötzung dienen? Um es abermals auf eine schlichte Formel zu bringen – die Zeiten haben sich geändert. Doch hindert der historische Wandel uns nicht, auch aus fernen Epochen zu lernen: dass am Anfang wie am Ende die Liebe zur Musik steht und nicht das Spezialistentum; dass auch das Üben ein reines Vergnügen sein kann, die versprochene Ergötzung allerdings nur mit Zeit, Geduld und Hingabe sich einstellen wird. Diese Selbstverständlichkeiten wurden erst durch das stumpfsinnig mechanische Etüden-Wesen und den pianistischen Technik-Kult späterer Zeiten verdunkelt, aber völlig in Vergessenheit geraten ist das Wissen um die schönen Schwierigkeiten der Musik nie.

Wolfgang Stähr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart brought out a flurry of instrumental works with Viennese publishers in 1784 and 1785. Torricella published the piano sonatas in D and B flat, K. 284 and K. 333 alongside the violin sonata in B flat, K. 454, in 1784 and the keyboard variations on ‘*Ah, vous dirai-je, Maman*’ in 1785. Artaria published the piano sonatas K. 330 in C, K. 331 in A, K. 332 in F in 1784, followed by three piano concertos, K. 413–415, the ‘Haffner’ Symphony, K. 385, and the ‘Haydn’ string quartets in 1785. Last in this sequence from Artaria came the **Fantasia and Piano Sonata in C minor, K. 475 and K. 457**, in December 1785. One month earlier Leopold proudly quoted to daughter Nannerl the words of the Salzburg-based journalist Lorenz Hübner: “It is really astonishing to see what a number of compositions your son is publishing. In all the announcements of musical works I see nothing but Mozart. The Berlin announcements, when quoting the quartets, merely add the following words: ‘It is quite unnecessary to recommend these quartets to the public. Suffice it to say that they are the work of Herr Mozart’.” Torricella’s reference at that time to the “eagerness with which the works of this famous master are particularly yearned for by people on all sides” may not in fact represent publishing hyperbole.

The Fantasia in C minor, dated 20 May 1785 in Mozart’s Thematic Catalogue, the *Verzeichnüss*, functions in published form as a kind of prelude to the sonata, although it

can be – and often is – performed independently of the sonata instead. Mozart probably had his own performance of K. 475 in mind when composing it, as well as renditions by amateur purchasers of the edition: it is one of his most poignant and intense keyboard works that certainly would have benefited from his famously virtuoso playing. Its improvisatory quality, rhythmic and structural freedom, curious harmonic effects, and abrupt changes of mood are all typical features of a late eighteenth-century fantasia. The shadowy sequences in the opening Adagio that merge into lyrical melodic lines and the remarkably explosive onset of the Più Allegro towards the end are only two among numerous highlights. The return to the original theme at the close conveys little of the sense of arrival often experienced at the onset of Mozart’s reprises; above all it recreates the original mood, in this respect foreshadowing early nineteenth-century practices in keyboard music by composers such as Frédéric Chopin. The sonata K. 457, like the fantasia, K. 475, is often terse and gritty, especially in the outer movements. The opening Molto Allegro produces minor-mode drama in its many iterations of the severe main theme, including most memorably in the close imitations from right to left hands at the beginning of the coda. The E-flat tonality and delicate performance markings provide respite in the Adagio, while the Allegro assai finale recaptures the mood of the first movement.

The C-minor sonata apparently had a more complicated genesis than the fantasia.

After producing the autograph (which along with the autograph for K. 475 was considered lost until rediscovered at the Eastern Baptist Theological Seminary in Philadelphia in 1990 and acquired by the Mozarteum Foundation), Mozart generated a copy dated 17 October 1784 for its dedicatee Therese von Trattner, one of his students and wife of his landlord at the Trattnerhof. There are also substantial differences between the main body of the autograph and the edition, indicating continued creative evolution in Mozart’s mind beyond the date of the dedication copy. For example, Mozart gave embellished variants of the rondo theme of the slow movement on the page after the main body of text, subsequently adding further embellishments on a loose leaf of paper as well. And a number of dynamic and character markings appear only in the edition and not the autograph materials. As with other instrumental works such as the ‘Haydn’ string quartets and the string quintet in C, K. 515, Mozart almost certainly annotated performance copies – in effect proofs – generated from the autograph by Artaria and given to Mozart in advance of plates being engraved for the edition.

Mozart was as productive at publishing instrumental music in 1787 and 1788 as he had been in 1785 and 1786. Artaria brought out the Piano Quartet in E flat, K. 493, and the Piano Duet Sonata in F, K. 497, in 1787 followed by the ‘Kegelstatt’ Trio in E flat, K. 498, and piano trios K. 502 in B flat, K. 542 in E and K. 548 in C in 1788. Franz Anton Hoffmeis-

ter, a composer and publisher based in Vienna, issued monthly publications of new music from the mid-1780s onwards, showcasing a number of Mozart’s works: the Piano Trio in G, K. 496, the Piano Duet Sonata in C, K. 521, the Violin Sonata in A, K. 526, in 1787, and the Piano Sonata in F, K. 533, and Adagio and Fugue in C minor for string ensemble in 1788. Hoffmeister also brought out one of Mozart’s most famous solo keyboard works, the **Rondo in A minor, K. 511**, in 1787. It may have originated as an improvisation either during the trip to Prague in January–February 1787 to experience the success of *Le nozze di Figaro* or, once he had returned, for an academy in Vienna on 28 February. At any rate, it is dated 11 March 1787 in the *Verzeichnüss*. The autograph, as for many of the works published by Hoffmeister, is neat, almost entirely free of corrections, and thoroughly marked up with dynamics and articulation: Hoffmeister’s rush to prepare a lot of music for publication each month will have necessitated on Mozart’s part the creation of autographs ready immediately to enter the production process.

While the musical text of the Rondo, K. 511, would have been written with the amateur players purchasing the edition in mind, it also modelled the types of embellishments and elaborations Mozart himself would have introduced as performer-composer. The main theme is embellished in increasingly ornate ways over the course of the piece, culminating in the final rondo section. And dreamy harmonic progressions in the episodes preceding the rondo returns convey an impro-

visatory impression reminiscent of Mozart's fantasias.

It is not impossible that Mozart originally conceived of K. 511 as one of a set of three rondos for solo piano (comprising K. 485 in D and K. 494 in F as well). But its deep expressive context seems ultimately to have more in common with the remarkable Adagio in B minor, K. 540 (1788).

JOHANN SEBASTIAN BACH

Between 1725 and 1730 Johann Sebastian Bach published his six keyboard partitas, BMV 825–830, individually, including the **Partita No. 2 in C minor, BWV 826**. Following six years in the employment of Prince Leopold in Cöthen (1717–1723), Bach moved to Leipzig to become kapellmeister at the St. Thomas Church, one of the most prestigious musical posts in Germany. While his initial priority was to produce sacred cantatas for the weekly Sunday services – a task he undertook with remarkable energy and commitment – he later turned his attention to instrumental music, including the keyboard partitas. As in the earlier English and French Suites, dance and non-dance movements are freely combined.

The Partita in C minor is a stylistically rich and diverse work. The initial Sinfonia comprises three contrasting sections: an Adagio, oozing gravitas, with full chords and emphatic dotted rhythms; a lighter more decorative Andante; and a brisk, quasi-fugal triple-

time conclusion. The reflective and elegant Allemande combines interwoven lines with delicate embellishments. The Courante, usually conveying in performance a greater sense of urgency and forward momentum than the Allemande, is followed by a return to more modest contemplation in the Sarabande. In the words of Meredith Little and Natalie Jenne the “Partita sarabandes [including BWV 826] are the ultimate examples of dance stylization in all of Bach's works, in which a virtuoso soloist can take the listener to heights of perception found nowhere else in dance music.” The sprightly, crisp Rondeau integrates large leaps with flowing semiquavers. And the final Capriccio, richly contrapuntal, returns us to the spirit of the final section of the Sinfonia, allowing the keyboard player to demonstrate command over their instrument. In the best traditions of instrumental music, the soloist is provided with ample opportunities to demonstrate both expressive and technical virtuosity while taking the listener on an extended emotional and expressive journey over the course of the work.

Simon P. Keefe

SA 03.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #24

MARLIS PETERSEN SOPRAN CAMILLO RADICKE KLAVIER FLORIAN MAYER VIOLINE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus der Scena con Rondo „Non temer, amato bene“ KV 490

Textdichter unbekannt

(Datiert: Wien, 10. März 1786)

„Alme belle che vedete“, gekürzte Fassung für Sopran, Violine und Klavier (Verlag Eres/Schubert)

Vier Lieder für Sopran und Klavier:

Arie (Kanzonette) „Ridente la calma“ KV 152

Textdichter unbekannt

(Komponiert: vermutlich zwischen 1772 und 1775)

Ariette „Dans un bois solitaire“ KV 308

Text von Antoine Houdart de la Motte (1672–1731)

(Komponiert: Mannheim, zwischen 30. Oktober 1777 und 13./14. März 1778)

Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte KV 520

Text von Gabriele von Baumberg (1768–1839)

(Datiert: Wien, 26. Mai 1787)

Abendempfindung an Laura KV 523

Textdichter unbekannt

(Datiert: Wien, 24. Juni 1787)

RICHARD STRAUSS

Aus „Mädchenblumen“ op. 22 – TrV 153

4. Wasserrose

Daphne-Etüde G-Dur für Violine solo o.op. 141 – TrV 272b
(Komponiert 1945)

„Frühlingsgedränge“ aus Zwei Lieder op. 26/1 – TrV 166/1
Text von Nikolaus Lenau (1802–1850)
(Komponiert 1891)

Aus „Stimmungsbilder“ für Klavier op. 9 – TrV 127

2. „An einsamer Quelle“. Lento
in einer Bearbeitung für Violine und Klavier von Hugo von Steiner

„Die Georgine“ aus „Letzte Blätter“ op. 10/4 – TrV 141/4
Text von Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812– 1864)
(Komponiert 1885)

„Morgen“ aus „Vier Lieder“ op. 27/4 – TrV 170/4
Text von John Henry Mackay (1864–1933)
(Komponiert 1894)

in einer Fassung mit Klavier und Violine von Universal Edition

„Cécilie“ aus „Vier Lieder“ op. 27/2 – TrV 170/2
Text von Heinrich Hart (1855–1906)
(Komponiert 1894)

ORF-Sendung: Donnerstag, 22. Februar 2018, 19.30 Uhr, Ö1

Ende um ca. 13.00 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das heutige Programm stellt einerseits Lied-beziehungsweise Vokalkompositionen von Mozart und Strauss einander gegenüber, andererseits Stimme und Geige, die als gleichsam gesänglich geführtes Soloinstrument in einen kammermusikalischen Dialog tritt. Die Interpreten greifen dabei die bis ins 19. Jahrhundert gängige Praxis auf, einzelne Sätze aus zyklischen Werken darzubieten. Aus der *Scena con Rondo KV 490* hören wir sogar nur den zweiten Teil der Arie im Allegro moderato, „*Alme belle che vedete*“, während nicht nur das dazugehörige Rezitativ, sondern auch der erste Teil des Rondos, „*Non temer, amato bene*“, weggelassen wird. Mozart komponierte die Szene 1786 für eine Privataufführung von „Idomeneo“ im Palais des Fürsten Karl Auersperg als Ersatz für den ursprünglichen Beginn des zweiten Aktes. Bei dieser Aufführung wirkte auch Graf Hatzfeld, ein hervorragender Geiger, mit; dies spiegelt sich im virtuoson Part für die obligate Solovioline wider.

Im zweiten Programmabschnitt werden verschiedene Facetten des Mozartschen Lied-schaffens beleuchtet. Neben zahlreichen Strophenliedern hat Mozart nur einige durchkomponierte Lieder geschrieben, von denen wir heute drei hören; hier lässt sich allerdings die Gattung ‚Lied‘ nicht immer scharf von der ‚Arie‘, der ‚Ariette‘ beziehungsweise der ‚Canzonetta‘ abgrenzen.

Eine Sonderstellung nimmt die in A-B-A-Form komponierte **Kanzonette „Ridente la**

calma“ KV 152 ein, deren Echtheit aufgrund der unsicheren äußeren Überlieferung sowie stilistischer Bedenken wiederholt angezweifelt wurde. Die Melodie des Hauptteils stammt von Josef Mysliveček. Dabei ist unklar, ob Mozart Mysliveček bearbeitet hat oder ob in seinem Nachlass ‚nur‘ ein Werk Myslivečeks enthalten war. Vieles spricht dafür, dass die heute bekannte Klavierfassung nicht von Mozart selbst stammt, sondern ihrerseits eine Bearbeitung des Verlagshauses Breitkopf & Härtel ist, das das Werk mit vielen authentischen Liedern aus dem Nachlass Mozarts um 1800 im Rahmen der *Œuvres complètes* im Druck veröffentlicht hat.

Die kantatenhaft angelegte Ariette „*Dans un bois solitaire*“ **KV 308** komponierte Mozart 1777/78 in Mannheim für Auguste Wendling (in der Korrespondenz der Familie Mozart „*Mad: selle gustl*“ genannt), die Tochter des Flötisten und Komponisten Johann Baptist und der Sängerin Dorothea Wendling. Die Textvorlage, eine fünfstrophige „*Ode anacréontique*“ von Houdart de la Motte, wurde bereits 1707 in einer Sammlung veröffentlicht, ihr ursprünglicher Titel „*L'Amour réveillé*“ zielte auf den inhaltlichen Kern des Gedichts. Mozart schuf aus dieser idyllischen ‚Szene‘ ein durchkomponiertes Lied voller Esprit, geprägt vom Kontrast zwischen lyrischen Passagen, die bereits die „Abendempfindung“ KV 523 von 1787 erahnen lassen, und einem dramatisch angelegten Mittelteil, in dem die Handlung umschlägt. Musikalisch greift das Ende den Anfang scheinbar wieder auf – ist aber immer



schon ein Anderes, da alles, was sich in der Zwischenzeit auf den Ebenen von Dichtung und Musik sowie in der Innerlichkeit von Interpret und Hörer ereignet hat, implizit mitschwingt. Dadurch wird ein schier unendlicher Interpretationsspielraum aufgespannt: das Lied changiert zwischen Ernst und Doppelbödigkeit, Ironie und Empfindung.

Mozarts „dramatische Charakterisierungskunst auf engstem Raum“ (Paul Nettl) findet sich genauso im durchkomponierten Lied „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“ KV 520, das er „den 26. May. 1787. Landstraße. / im Hr: gottfried von Jaquins Zimmer.“ für den Freund, der zugleich auch sein Kompositionsschüler war, niederschrieb. Das Lied wurde auch unter Jacquins Namen verbreitet, der es – sicherlich

mit Mozarts Wissen und Billigung – mit einer Widmung an ein „Fräulein v Altomonte“, möglicherweise die Sängerin Katharina von Altomonte, versah. Das lyrische Ich spricht hier explizit aus der Perspektive der von untreuer Liebe enttäuschten Frau, im realen Leben der Dichterin Gabriele von Baumberg. Mozart entwirft ein lebendiges Seelengemälde von überwältigender Wirkung und immerwährender Aktualität, indem er eine Fülle an musikalisch-rhetorischen Figuren verwendet, die eigentlich einer älteren Tradition entstammen.

Der Autor der Textvorlage zu „Abendempfindung an Laura“ KV 523 kann bis heute nicht mit Sicherheit eruiert werden. Mozart trug das Lied am 24. Juni 1787, mithin nach dem „Musikalischen Spaß“ KV 522 als zweites Werk nach dem Tod des Vaters, in sein eigen-

Mozart. Lied „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“ KV 520. Autograph. Erste Seite. Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

händiges Werkverzeichnis ein; ein möglicher biographischer Niederschlag des Lebensereignisses bleibt Spekulation. Das durchkomponierte Lied ist von ausgesprochener lyrischer Klangschönheit; zugleich wird hier eine Qualität der Vertonung und Textinterpretation innerhalb von Mozarts Liedschaffen erreicht, die bereits auf Schubert vorausweist. Thematisiert wird die Vergänglichkeit alles Irdischen, das Entfliehen der „bunten Szene“ des Lebens als (ernstes) „Spiel“ (des Künstlers), wie sie uns auch schon in „Dans un bois solitaire“ und in „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“ begegnet ist. Trost finde sich, so der hoffnungsvolle Ausblick, im Zeit und Raum (und damit auch den Tod) überdauernden Geist der Freundschaft und der Kunst sowie in der Träne als „edelstem Kunstprodukt“ (Friedrich Hebbel).

Die **Sonaten C-Dur für Klavier und Violine KV 296 und KV 303** sind wie die Ariette KV 308 in Mannheim entstanden. Sie gehören den zwei Serien zu je sechs Sonaten an, die Mozart 1778 bei Sieber in Paris (KV 301–306, mit einer Widmung an die Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz) und 1781 bei Artaria in Wien (KV 296, 376–380, Josepha Auernhammer gewidmet) veröffentlicht hat.

Wie die meisten Sonaten der auch unter der Bezeichnung „Kurfürstin-Sonaten“ bekannten ersten Reihe ist auch KV 303 zweisätzig. Die formale Besonderheit des Kopfsatzes von KV 303 besteht in einer Sonatensatzform mit Tempowechsel: Der Hauptsatz (Adagio) ähnelt im melodischen Gestus dem Be-

ginn des neun Jahre später komponierten Lieds „Das Traumbild“ KV 530, wohingegen der Seitensatz in einem schnellen Grundtempo (Molto Allegro) steht.

Das auf den 11. März datierte Autograph der dreisätzigen Sonate KV 296 trägt die Widmung „Pour Mademoiselle Therese“ und ist möglicherweise ein Abschiedsgeschenk Mozarts anlässlich seiner Abreise aus Mannheim am 14. März 1778 an seine Schülerin Therese Pierron, die Stieftochter des Hofkammerrates Serrarius, bei dem Mozart und seine Mutter Quartier bezogen hatten. Der Beginn des zweiten Satzes weist thematische Ähnlichkeiten zur Arie „Dolci aurette“ von Giuseppe Gazzaniga auf. Während anfangs das Klavier, begleitet von der Geige, die Melodiestimme spielt, ertönt sie im Violinpart erst nach dem – von der Geige angeführten – kontrastierenden Mittelteil in der Wiederkehr des A-Teils.

Die zweiaktige **Serenata „Il re pastore“ KV 208** wurde 1775 anlässlich des Aufenthalts von Erzherzog Maximilian Franz, dem jüngsten Sohn Kaiserin Maria Theresias, in Salzburg als Auftragswerk realisiert. Mozart verwendete ein Libretto, das auf einem Münchner Textdruck der Dichtung Pietro Metastasio von 1774 basierte. Im **Rondeaux des Aminta „L'amerò, sarò costante“** im zweiten Aufzug kommt eine obligate Solovioline zum Einsatz.

Die Arie „**Schon lacht der holde Frühling**“ KV 580 diente vermutlich als Einlagearie zu einer deutschen Fassung von Beaumarchais' „Barbier de Séville“. Sie ist nur als Fragment

überliefert, wobei Singstimme und Bass vollständig ausgeführt sind, die Begleitung allerdings nur teilweise; ebenso fehlt das Schlussritornell. Mozart hat KV 580 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen, woraus hervorgeht, dass er die Arbeit daran im Großen für abgeschlossen hielt. Wir hören heute eine Ergänzung für Gesang, Violine und Klavier.

RICHARD STRAUSS

Richard Strauss hat sich in seinen Jugendjahren neben Liedern intensiv mit Instrumental- und Kammermusik auseinandergesetzt, ehe er sich der symphonischen Dichtung und später der Oper zuwandte. Die „**Stimmungsbilder**“ für Klavier op. 9 – TrV 127 bilden – als der Klaviertradition des 19. Jahrhunderts verpflichtete Charakterstücke – einerseits den Abschluss und Höhepunkt des Klavierwerks von Strauss und sind andererseits als „*kompositorische Nahtstelle*“ (Siegfried Mauser) zur symphonischen Dichtung deutbar. Wir hören daraus Bearbeitungen für Violine und Klavier.

Von der frühen Beschäftigung Strauss' mit der Violine als Solo- und Kammermusikinstrument zeugt nicht nur das selten aufgeführte Violinkonzert d-Moll op. 8 (1882), sondern auch die anspruchsvolle Sonate Es-Dur op. 18 (1887), die zum Standardrepertoire gehört. Beim heutigen Konzert werden Werke für Violine aus dem Spätwerk zu Gehör gebracht: Die dem Enkel Christian Strauss zum 13. Geburtstag gewidmete „**Daphne-Etüde**“ für Vi-

oline solo o.op. 141 – TrV 272b wurde rund sieben Jahre nach Vollendung der gleichnamigen Oper komponiert. Sie greift – wie zuvor der 1943 entstandene Chor „An den Baum Daphne“ TrV 272a – das Eingangsmotiv aus „Daphne“ TrV 272 auf, das im Verlauf der Oper leitmotivisch auftaucht und mit dem in der Schluss-Szene auch die Verwandlung Daphnes zum Lorbeerbaum von der „*Stimme der Daphne*“ ohne Textunterlegung beschlossen wird. Strauss wählte für diesen instrumentalen Monolog im Andante, der an eine kunstvolle Vokalise erinnert, die Bezeichnung „*Etüde*“. Dies mag einerseits der Besetzung beziehungsweise dem Adressaten geschuldet sein, andererseits unter ähnlichen Vorzeichen stehen wie die Benennung der in zeitlicher Nähe entstandenen „Metamorphosen“ für 23 Solostreicher TrV 290 als „*Studie*“. Das gemeinsam mit der „Daphne-Etüde“ 1969 unter dem Titel „Zwei späte Violinstudien“ postum veröffentlichte, neoklassizistisch angehauchte **Allegretto E-Dur o.op. 149 – TrV 295** entstand als eines der letzten Werke von Strauss in dem Zeitraum, welcher der Komposition der „Vier letzten Lieder“ gewidmet war.

Strauss komponierte insgesamt mehr als 200 Lieder, deren Großteil zwischen 1894 und 1906 entstanden ist und den Übergang zwischen symphonischem Schaffen und Oper in der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Form markiert. Nach einer langen Pause widmete er sich erst ab 1918 mit der Entstehung des „Krämerspiegels“ op. 66 – TrV 236 und den Brentano-, Arnim- und

Heine-Vertonungen op. 68 und 69 – TrV 235 und 237 erneut der Liedkomposition, wobei diese in der Folge sporadisch ausfiel und zum Teil Gelegenheitswerke umfasste. Die reife Liedphase hebt beim gerade einmal 21-jährigen Strauss 1885 mit der Vertonung von acht Gedichten aus einer „**Die letzten Blätter**“ überschriebenen Sammlung von Hermann von Gilm zu Rosenegg an. Von diesen **Liedern op. 10 – TrV 141**, die 1887 als erste Lieder-sammlung des Komponisten im Druck erschienen sind, erfreuen sich einige bis heute ungebrochener Popularität. Zugleich lässt sich, nachdem Strauss in seinen Jugendjahren bevorzugt Gedichte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vertont hatte, beginnend mit den Liedern op. 10 – TrV 141 eine bis etwa 1901 anhaltende Vorliebe für die literarische Produktion des späteren 19. Jahrhunderts sowie seiner Zeitgenossen beobachten.

Dies verdeutlichen auch die übrigen Lieder der heutigen Matinee: so etwa die „**Mädchenblumen**“ op. 22 – TrV 153 auf Gedichte von Felix Dahn. Hier werden unterschiedliche Frauengestalten beziehungsweise -typen zu poetischen Bildern von Blumenarten in Verbindung gesetzt, von Strauss meisterhaft musikalisch charakterisiert.

Die 1894 auf Texte von Karl Friedrich Henckel, Heinrich Hart und John Henry Mackay entstandenen **Lieder op. 27 – TrV 170** überreichte Strauss seiner Braut Pauline de Ahna als Hochzeitsgeschenk; sie zählen zu den bekanntesten Liedern des Komponisten. „**Cäcilie**“

stellt eine glühende Liebeswerbung dar, während „**Morgen!**“, das an letzter Stelle der Sammlung steht, die (künftige) Erfüllung im Liebesglück schildert. Hier scheint Strauss das tautologisch verstärkte poetische Bild „*stumm-schweigen*“ angesichts eines übergroßen, in Worte nicht fassbaren Glückes auch kompositorisch umgesetzt zu haben. Das außerordentlich lange Klaviervorspiel, „*sozusagen ein Lied ohne Worte*“ (Roland Tenschert), das den eigentlichen melodischen Kern ausmacht – in der 1897 von Strauss vorgelegten Bearbeitung für Gesang und Orchester wird die Melodiestimme von der Solovioline vorgetragen –, steht zum textlich von Stummheit beziehungsweise Schweigen handelnden Gesang in ähnlich markantem Verhältnis wie das Nachspiel von „*Am leuchtenden Sommermorgen*“ aus Schumanns „Dichterliebe“ op. 48, dessen Text (Heinrich Heine) ebenfalls vom Stummsein des lyrischen Ichs spricht. In beiden Liedern ist die punktuelle Transzendenz musikalischer Lyrik in den Bereich der reinen Instrumentalmusik als Trägerin eines durch Worte unsagbaren Ausdrucksgehaltes kompositorisch vor-gezeichnet. In „Morgen!“ lässt Strauss die Singstimme kontrastierend-deklamierend zur Wiederholung dieses Vorspiels wie beiläufig mitten in der musikalischen Phrase einsetzen. Nachdem die letzten zwei Verse des Gedichts über lang ausgehaltenen Akkorden im Klavier rezitiert werden und im gedehnten Wort „*Schweigen*“ ausklingen, verhallt der Schluss im Klavier mit einer Reminiszenz des Vorspiels.

Ioana Geanta

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In 1778, during a prolonged stay in Mannheim, en route to Paris, Mozart informed Elector Carl Theodor, “To write an opera is my dearest wish.” That opera for the Mannheim court – which had meanwhile decamped to Munich – was to be *Idomeneo*, K. 366, commissioned in the late summer of 1780 and premiered at François Cuvilliés’ exquisite theatre in Munich on 29 January 1781, two days after Mozart’s twenty-fifth birthday.

Mozart revived his first operatic masterpiece just once, for a semi-staged performance in the Auersperg Palace in Vienna in March 1786, with a largely amateur aristocratic cast. In Munich the role of Idomeneo’s son Idamante had been taken by the novice castrato Vincenzo dal Prato. Castrated barons were not an option. Accordingly, for the Viennese performance Mozart rewrote the role of Idamante for a tenor, adding two new numbers: an alternative love duet for Idamante and the Trojan Princess Ilia, and a new *scena* at the start of Act Two, comprising an elaborate recitative and a two-part aria with obbligato violin, ‘*Non temer, amato bene*’. Marlis Petersen sings the second part of the aria ‘*Alme belle che vedete*’, where Idamante’s increasingly passionate avowals of love are counterpointed with bouts of violin virtuosity.

Designed for domestic consumption, Mozart’s songs have tended to get a raw deal from commentators. True, with rare exceptions the poems he set are rococo small change, lovelorn swains

and fickle shepherdesses to the fore. Yet while most of them are closer to the Italian *canzonetta*, the French *ariette* or the operatic aria than to the lied as we know it from Schubert onwards, even the slightest are touched by Mozart’s feel for graceful, balanced melody and apt keyboard accompaniment.

The suavely melodious Italian *canzonetta* ‘*Ridente la calma*’, to an anonymous text, has long been one of Mozart’s most popular songs. The problem, though, is that it is not by him at all, but an arrangement of an operatic aria ‘*Il caro mio bene*’ by the Bohemian composer Josef Mysliveček, whom Mozart had met during his visits to Italy as a teenager.

Mozart’s two little *ariettes* ‘*Oiseaux, si tous les ans*’ and ‘*Dans un bois solitaire*’ show the cosmopolitan Salzburger’s effortless assimilation of the Gallic style. He wrote them in Mannheim in the winter of 1777–78, en route for the French capital, for Augusta (‘Gustl’) Wendling, daughter of the famous flautist Johann Baptist Wendling. Augusta chose the playful, anacreontic verses from her own anthology; and Mozart responded with music of fragile, Watteauesque charm that could have come straight out of an *opéra comique* by Grétry or Philidor. ‘*Dans un bois solitaire*’ is in effect a miniature operatic *scena*, with telling commentaries from the keyboard and a sudden quickening of the tempo to mark the dramatic climax in the fourth verse (‘*Aus-sitôt déployant ses ailes*’).

In the song ‘*Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*’ (dated 26 May 1787) Mozart seems to send up the

girl’s overwrought emotions in a parody of an operatic *scena*, with a hint of Baroque pastiche in the suspensions and the angular dotted figures in the keyboard bass. The song might be seen as a domestic counterpart to Dora-bella’s melodramatic ‘*Smanie implacabili*’ in *Così fan tutte*.

In ‘*Abendempfindung an Laura*’ (24 June 1787), Mozart transcends the feeble, mawkish verses in music at once serene and elegiac, intensified by remote, poetic modulations. The structure (with a suggestion of sonata form) is unified by a simple keyboard cadence – an echo of the vocal line in the first verse – that recurs in different keys throughout the song. Here, more than in any of Mozart’s other lieder, Schubert is already on the horizon.

“I am sending my sister 6 *Duetti à Clavicembalo* by Schuster, which I have often played here. They are not bad. If I stay on I shall write six myself in the same style, as they are very popular here.” So wrote Mozart to his father from Munich, on his way to Paris, in October 1777. “Not bad” was something of an accolade from Mozart. Yet as a born competitor, he was surely spurred to surpass Joseph Schuster’s sonatas, with their adventurous violin parts (none of his sonatas have survived). The upshot was a series of seven works (K. 296, K. 301–306) composed in Mannheim and Paris, the last six dedicated to the Bavarian Electress Elisabeth Auguste.

Stimulated by Schuster’s lightweight duets, these are the first Classical sonatas of substance in which violin and keyboard are

absolute equals. Like most of its companions, the **Violin Sonata in C major, K. 303**, is in two movements only. It opens, unusually, with a movement that alternates slow and fast tempi, with the Adagio representing the ‘first subject’ and returning at the recapitulation. The violin initially takes the lead, singing out its soul like a heroine in an *opera seria*. Then the Molto Allegro breaks in with a playful brilliance that evokes the world of Mozart’s piano concertos.

Like so many Mozart slow movements, the tenderly lyrical Andante sostenuto of the **C major Violin Sonata, K. 296** – composed, like K. 303, in Mannheim early in 1778 – is an operatic aria conceived in instrumental terms. The piano-as-soprano holds sway in the opening section, while the hitherto subordinate violin comes into its own with a soaring new melody in the central development.

Dividing the sonata movements is an arrangement for violin, piano and voice of ‘*L’amerò, sarò costante*’, the ‘hit’ number from Mozart’s serenata *Il re pastore* (*The Shepherd-King*). This was the closest he ever got to composing a true opera for Salzburg. Commissioned by Archbishop Colloredo for a visit of the Habsburg Archduke Maximilian, it was performed in the Archbishop’s Palace on 23 April 1775. For a work glorifying the ruling Habsburg dynasty, Metastasio’s libretto of 1751, a celebration of enlightened kingship written at the request of Maria Theresa, was a shrewd, diplomatic choice. In ‘*L’amerò*’ the shepherd king Aminta (a role written for soprano castrato) duets rapturously with the

violin, as if with his unseen beloved Elisa. Aminta's constancy is symbolised by the rondo form, with its unchanged returns of the exquisite main theme.

As a Mozartian *envoi* Marlis Petersen sings the aria '*Schon lacht der holde Frühling*', composed in Vienna in September 1789 for Mozart's sister-in-law Josepha Hofer, the coloratura soprano who would later create the role of the Queen of Night. The aria (whose opening section foreshadows the Allegro of the Queen's first aria) was intended for a planned German-language revival of Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* at the Theater auf der Wieden. It seems that the revival never took place, and with no immediate prospect of performance, Mozart left the aria in a sketchy state. For today's performance it has been completed and arranged for piano and violin by Julius Klengel (1859–1933).

RICHARD STRAUSS

Richard Strauss composed his miniature cycle *Mädchenblumen* (*Maiden Blossoms*) early in 1888, the year after he began giving singing lessons to his future wife, Pauline de Ahna. Although he dedicated the songs to the Munich singer Hans Giessen, he certainly programmed them in the recitals he gave with Pauline from the early-1890s onwards. The poems, by the jurisprudence professor and amateur *littérateur* Felix Dahn, now seem impossibly coy and fey. But Strauss's rarely performed songs are delightful: melodically fresh,



Kornblume. Lithographie.
Berlin, akg-images – bilwissedition

harmonically inventive, delicately crafted in their accompaniments. *Kornblumen* (Cornflowers), “gentle ones with blue eyes”, are evoked in a calm, Italianate bel canto melody that barely leaves the home key of D flat. In contrast, *Mohnblumen* (Poppies) – “red-blooded, healthy girls...born to tease the cornflowers” – inspire a capricious scherzo full of laughing trills and spicy, side-slipping harmonies. *Epheu* (Ivy) suggests to the poet girls “with brown, soulful, fawnlike eyes, so often moistened with tears.” Strauss's sensitive, dreamy setting matches the poem's irregu-



Mohnblume. Aus: Jean Louis Prévost,
Antoine Nicolas Du Chesne, „Collection des Fleurs
et des Fruits peints d'après Nature“, Paris, 1805.
London, British Library – Berlin, akg-images

lar metre by switching constantly from duple to triple time; and at the reverent climax (*An der ersten Lieb'umrankung*) the melodic line dissolves into quasi-recitative. The cycle's final song, *Wasserrose* (Water lily), is a limpid barcarolle, with a rippling, diaphanous accompaniment and typically deft, nonchalant shifts of key. To us it is Strauss at his most charming. One French critic, though, was less than enchanted, finding Dahn's poem “so foolish” that he was amazed Strauss had wasted



Weiße Seerose. Lithographie.
Berlin, akg-images – bilwissedition

his talents on it. Even more tonally fluid is Strauss's setting of Nicholas Lenau's *Frühlingsgedränge* (1891). The airy, rippling piano figuration and side-slipping chromaticisms delightfully encapsulate the poem's mingled euphoria and uncertain questioning.

Strauss's piano and chamber music is little known. Yet from early childhood he was introduced to the Austro-German chamber music repertoire by his horn-playing father Franz Joseph. Richard quickly became a proficient violinist and keyboard player; and many of



Efeu. Farblithographie von Alfons Mucha, 1901.
Berlin, ak-g-images – Mucha Trust

his earliest compositions were for piano solo or chamber forces. After the mid-1880s he virtually neglected chamber music for six decades before returning to it in the last years of his life with two miniatures. In 1945 he took the gentle pastoral opening theme from his opera *Daphne*, premiered in 1938, and concocted from it the touching so-called *Daphne-Etüde*. Dating from the penultimate year of Strauss's life, the **Allegretto in E major for violin and piano** is contemporary with the *Vier letzte Lieder*. If those songs represent Romanticism in its glorious death agony, this little piece, in minuet rhythm, is rococo in Strauss style: a final, graceful homage to his beloved Mozart, whose idiom colours so many of the works Strauss composed as an escape from the horrors of war and its aftermath. Also interleaved with the songs are three numbers from the collection of piano pieces *Stimmungsbilder* (Mood Pictures) Strauss wrote between 1882 and 1884. Each of them shows the young composer at his most Schumannesque. Indeed, the lyrical reverie *Träumerei* is a direct tribute to Schumann's miniature of the same title in *Kinderszenen*. **Auf**

stillem Waldespfad already shows Strauss's mastery of soaring lyrical phrases, while *An einsamer Quelle* poetically evokes the stream with a ceaseless murmur of triplets.

For his opus 10 – his coming-of-age as a song composer – the twenty-one-year-old Strauss set eight poems by the obscure Tyrolean versifier Hermann von Gilm zu Rosenegg. Continuing the floral theme, Marlis Petersen sings one of these, *Die Georgine*, in which the late-flowering dahlia becomes an image of autumnal love. The dissonant piano prelude recurs tellingly at the end, just before mention of love's pain (*und derselbe Schmerz*). In between, Strauss composes a fine, fervent cantilena, with piquant equivocations between major and minor.

Nearly a decade later, Strauss followed the example of Schumann in *Myrthen* by presenting his four opus 27 songs as a gift to Pauline on their wedding day, 10 September 1894. The most famous of these is the rapt setting of John Henry Mackay's *Morgen*, performed here in Strauss's version for piano, violin and voice. The singer steals in shyly after the long prelude, then magically counterpoints her own independent line with the mus-ing violin cantilena. As an *envoi*, Marlis Petersen sings the most extrovert of the opus 27 songs, *Cécilie*, rapidly penned on the eve of his wedding. The gloriously impulsive vocal line, rising to a soaring climax, is buoyed by waves of keyboard arpeggios that, as so often in Strauss's songs, evoke a full orchestra.

Richard Wigmore

WOLFGANG AMADEUS MOZART AUSGEWÄHLTE LIEDER UND ARIEN FÜR SOPRAN

AUS SCENA CON RONDO „NON TEMER, AMATO BENE“ KV 490

Textdichter unbekannt

Alme belle che vedete || Le mie pene in tal
momento, || Dite voi, s'egual tormento || Può
soffrir un fido cor?

*Ihr schönen Wesen, die ihr || Meine Schmerzen
in diesem Augenblick anschaut, || Sagt
doch, ob ein treues Herz || Eine solche Qual
ertragen kann?*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE (KANZONETTE) FÜR EINE SINGSTIMME MIT KLAVIERBEGLEITUNG „RIDENTE LA CALMA“ KV 152

Textdichter unbekannt

Ridente la calma || Nell'alma si desti, || Ne
resti un segno || Di sdegno e timor.

*Heitere Ruhe erwacht || in der Seele, || und
keine Spur von || Unwillen und Angst bleibt
zurück.*

Tu vieni frattanto || A stringer mio bene ||
Le dolce catene || Si grate al mio cor.

*Du komm inzwischen, || um meinem
Liebsten || die süßen, meinem Herzen || so
willkommenen Ketten anzulegen.*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIETTE FÜR EINE SINGSTIMME MIT KLAVIERBEGLEITUNG
„DANS UN BOIS SOLITAIRE“ KV 308

Text von Antoine Houdart de la Motte (1672–1731)

Dans un bois solitaire et sombre, || Je me
promenais l'autre jour: || Un enfant y
dormait à l'ombre, || C'était le redoutable
Amour.

J'approche, sa beauté me flatte, || Mais
j'aurais dû m'en méfier. || J'y vis tous les
traits d'une ingrate, || Que j'avais juré
d'oublier.

Il avait la bouche vermeille, || Le teint aussi
beau que le sien. || Un soupir m'échappe, il
s'éveille: || L'Amour se réveille de rien.

Aussitôt déployant ses ailes || Et saisissant
son arc vengeur, || D'une de ses flèches
cruelles, || En partant il me blesse au cœur.

Va, dit-il, aux pieds de Sylvie, || De nouveau
languir et brûler: || Tu l'aimeras toute ta vie, ||
Pour avoir osé m'éveiller.

*Einsam ging ich jüngst im Haine, || Da
gewahrt ich im Gebüsch || Einen Knaben
eingeschlummert. || Ach! der böse Amor
war's!*

*Wie lag er da so schön, so freundlich! ||
Doch konnte ihm mein Herz nicht traun, ||
Denn er glich der Undankbaren, || Der
Vergessenheit ich schwur.*

*Ich fand den Mund so feurig, || So blühend
sein Gesicht, || Und ein Ach entfloß mir, er
erwachte! || Ach! Amor erwacht
ungeweckt!*

*Plötzlich regten sich seine Schwingen, ||
Den Rächerbogen spannte er, || Einen seiner
blutigen Pfeile || Fasste er, tief durchbohrt'
er mein Herz.*

*Fort! rief er, zu Sylviens Füßen! || Fühl aufs
neue Herzensqual und Glut! || Lieben sollst
du sie nun, weil du lebest! || Dies die Strafe,
dass du mich erweckt.*

*(Deutsche Fassung von Daniel Jäger aus den
„Œuvres complètes“, Breitkopf & Härtel 1799)*

LIED FÜR EINE SINGSTIMME MIT KLAVIERBEGLEITUNG
ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNT KV 520

Text von Gabriele von Baumberg (1768–1839)

Erzeugt von heißer Phantasie, || In einer
schwärmerischen Stunde || Zur Welt
gebrachte, geht zu Grunde, || Ihr Kinder der
Melancholie!

Ihr danket Flammen euer Sein, || Ich geb
euch nun den Flammen wieder, || Und all'
die schwärmerischen Lieder, || Denn ach! er
sang nicht mir allein.

Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben, || Ist
keine Spur von euch mehr hier. || Doch ach!
der Mann, der euch geschrieben, || Brennt
lange noch vielleicht in mir.

In einer schwärmerischen Stunde || Zur Welt
gebrachte, geht zu Grunde, || Ihr Kinder der
Melancholie!

LIED FÜR EINE SINGSTIMME MIT KLAVIERBEGLEITUNG
ABENDEMPFINDUNG AN LAURA KV 523

Textdichter unbekannt

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden, ||
Und der Mond strahlt Silberglanz; || So
entfliehn des Lebens schönste Stunden, ||
Fliehn vorüber wie im Tanz!

Bald entflieht des Lebens bunte Szene, ||
Und der Vorhang rollt herab. || Aus ist unser
Spiel! Des Freundes Träne || Fließet schon
auf unser Grab.

Bald vielleicht mir weht, wie Westwind leise, ||
Eine stille Ahnung zu. || Schließ ich dieses
Lebens Pilgerreise, || Fliege in das Land der
Ruh.

Werd't ihr dann an meinem Grabe weinen, ||
Trauernd meine Asche sehn, || Dann, o
Freunde, will ich euch erscheinen || Und will
Himmel auf euch wehn.

Schenk auch du ein Tränchen mir || Und
pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab; ||
Und mit deinem seelenvollen Blicke || Sieh
dann sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne und ach! || Schäme
dich nur nicht, sie mir zu weihn, || O sie
wird in meinem Diademe || Dann die
schönste Perle sein.

RONDEAUX DES AMINTA „L'AMERÒ, SARÒ COSTANTE“
NR. 10 AUS „IL RE PASTORE“ KV 208
Text von Pietro Metastasio (1698–1782)

L'amerò, sarò costante: || Fido sposo, e fido
amante || Sol per lei sospirerò.

In sì caro e dolce oggetto || La mia gioia, il
mio diletto, || La mia pace io troverò.

*Lieben werde ich sie und beständig sein. ||
Als Gatte und geliebter treu, || Seufze ich
um sie allein.*

*In dem lieben, holden Wesen, || Werde ich
die Freude finden, || Meine Wonne, meinen
Frieden.*

(Deutsche Übersetzung von Traude Freudlsperger)

ARIE FÜR SOPRAN „SCHON LACHT DER HOLDE FRÜHLING“ KV 580

Geplante Einlage in die deutsche Bearbeitung der Oper „Il barbiere di Siviglia“ von Giovanni Paisiello
Textdichter unbekannt

Schon lacht der holde Frühling auf
blumenreichen Matten, || Wo sich Zephire
gatten unter geselligem Scherze, || Wenn
auch auf allen Zweigen sich junge Blüten
zeigen, || Kehrt doch kein leiser Trost in
Vdieses arme Herz.

Da sitze ich und weine || Einsam auf der
Flur, || Nicht um mein verlornes Schäfchen,
nein, || Um den Schäfer Lindor nur.

RICHARD STRAUSS
AUSGEWÄHLTE LIEDER

MÄDCHENBLUMEN OP. 22 – TRV 153

Text von Felix Ludwig Julius Dahn (1834–1912)

1. KORNBLOMEN

Kornblumen nenn ich die Gestalten, || die
milden mit den blauen Augen, || die,
anspruchslos in stillem Walten, || den Tau
des Friedens, den sie saugen || aus ihren
eigenen klaren Seelen, || mitteilen allem,
dem sie nahen, || bewusstlos der

Gefühlsjuwelen, || die sie von Himmelshand
empfahn. || Dir wird so wohl in ihrer Nähe, ||
als gingst du durch ein Saatgefülle, || durch
das der Hauch des Abends wehe, || voll
frommen Friedens und voll Milde.

2. MOHNBLUMEN

Mohnblumen sind die runden, || rotblutigen
gesunden, || die sommersprossgebraunten, ||
die immer froh gelaunten, || kreuzbraven,
kreuzfidelen, || tanznimmermüden Seelen; ||
die unter'm Lachen weinen || und nur
geboren scheinen, || die Kornblumen zu
necken, || und dennoch oft verstecken ||

die weichsten, besten Herzen, || im
Schlinggewächs von Scherzen; || die man,
weiß Gott, mit Küssen || ersticken würde
müssen, || wär' man nicht immer bange, ||
umarmest du die Range, || sie springt ein
voller Brander || aufflammend auseinander.

3. EPHEU

Aber Epheu nenn' ich jene Mädchen || mit
den sanften Worten, || mit dem Haar, dem
schlichten, hellen || um den leis' gewölbten
Brau'n, || mit den braunen seelenvollen
Rehenaugen, || die in Tränen steh'n so oft, || in
ihren Tränen gerade sind unwiderstehlich; ||
ohne Kraft und Selbstgefühl, || schmucklos
mit verborg'ner Blüte, || doch mit

unerschöpflich tiefer || treuer inniger
Empfindung || können sie mit eigner
Triebkraft || nie sich heben aus den Wurzeln, ||
sind geboren, sich zu ranken || liebend um
ein ander Leben: || an der ersten Lieb'um-
rankung || hängt ihr ganzes Lebensschicksal, ||
denn sie zählen zu den seltnen Blumen, ||
die nur einmal blühen.

4. WASSERROSE

Kennst du die Blume, die märchenhafte, ||
sagengefeierte Wasserrose? || Sie wiegt auf
ätherischem, schlankem Schaft || das
durchsicht'ge Haupt, das farbenlose, || sie
blüht auf schilfigem Teich im Haine, || gehütet
vom Schwan, der umkreiset sie einsam, || sie
erschließt sich nur dem Mondenscheine, ||
mit dem ihr der silberne Schimmer
gemeinsam: || so blüht sie, die zaub'rische
Schwester der Sterne, || umschwärmt von
der träumerisch dunklen Phaläne, || die am
Rande des Teichs sich sehnet von ferne, ||
und sie nimmer erreicht, wie sehr sie sich
sehne.

Wasserrose, so nenn' ich die schlanke, ||
nachtlock'ge Maid, alabastern von Wangen, ||
in dem Auge der ahnende tiefe Gedanke, ||
als sei sie ein Geist und auf Erden gefangen. ||
Wenn sie spricht, ist's wie silbernes
Wogenrauschen, || wenn sie schweigt, ist's die
ahnende Stille der Mondnacht; || sie scheint
mit den Sternen Blicke zu tauschen, || deren
Sprache die gleiche Natur sie gewohnt
macht; || du kannst nie ermüden, in's Aug'
ihr zu schau'n, || das die seidne, lange Wimper
umsäumt hat, || und du glaubst, wie
bezaubernd von seligem Grau'n, || was je die
Romantik von Elfen geträumt hat.

FRÜHLINGSGEDRÄNGE

AUS "ZWEI LIEDER" OP. 26/1 – TRV 166/1

Text von Nikolaus Lenau (1802–1850)

Frühlingskinder im bunten Gedränge, ||
Flatternde Blüten, duftende Hauche, ||
Schmachtende, jubelnde Liebesgesänge ||
Stürzen ans Herz mir aus jedem Strauche.

Frühlingskinder, mein Herz umringend, ||
Was doch sucht ihr darin so dringend? ||
Hab' ich's verraten euch jüngst im Traume, ||
Schlummernd unterm Blütenbaume?

Frühlingskinder mein Herz umschwärmen, ||
Flüstern hinein mit schmeichelnden
Worten, || Rufen hinein mit trunk'nem
Lärmen, || Rütteln an längst verschloss'nen
Pforten.

Brachten euch Morgenwinde die Sage, ||
Dass ich im Herzen eingeschlossen || Euren
lieblichen Spielgenossen, || Heimlich und
selig ihr Bildnis trage?

DIE GEORGINE

AUS „LETZTE BLÄTTER“ OP. 10/4 – TRV 141/4

Text von Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812–1864)

Warum so spät erst, Georgine? || Das
Rosenmärchen ist erzählt, || Und honigsatt
hat sich die Biene || Ihr Bett zum
Schlummer ausgewählt.

wärst du nicht die Letzte, || Die stolze
Einzige auch nicht.

Sind nicht zu kalt dir diese Nächte? || Wie
lebst du diese Tage hin? || Wenn ich dir jetzt
den Frühling brächte, || Du feuergelbe
Träumerin,

Wie, Träum'rin, lock' ich vergebens? || So
reich' mir schwesterlich die Hand, || Ich hab'
den Maitag dieses Lebens || Wie du den
Frühling nicht gekannt;

Wenn ich mit Maitau dich benetzte, ||
Begöße dich mit Junilicht, || Doch ach, dann

Und spät wie dir, du Feuergelbe, || Stahl sich
die Liebe mir ins Herz; || Ob spät, ob früh, es
ist dasselbe || Entzücken und derselbe
Schmerz.

MORGEN!
AUS „VIER LIEDER“ OP. 27/4 – TRV 170/4
Text von John Henry Mackay (1864–1933)

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen, ||
Und auf dem Wege, den ich gehen werde, ||
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen ||
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde.

Und zu dem Strand, dem weiten,
wogenblauen, || Werden wir still und langsam
niedersteigen, || Stumm werden wir uns in die
Augen schauen, || Und auf uns sinkt des
Glückes stummes Schweigen.

CÄCILIE
AUS „VIER LIEDER“ OP. 27/2 – TRV 170/2
Text von Heinrich Hart (1855–1906)

Wenn du es wüsstest, || Was träumen heißt
von brennenden Küssen, || Von Wandern und
Ruhen mit der Geliebten, || Aug in Auge, ||
Und kosend und plaudernd, || Wenn du es
wüsstest, || Du neigtest dein Herz!

Wenn du es wüsstest, || Was leben heißt,
umhaucht von der Gottheit ||
Weltschaffendem Atem, || Zu schweben
empor, lichtgetragen, || Zu seligen Höhn, ||
Wenn du es wüsstest, Du lebstest mit mir!

Wenn du es wüsstest, || Was bangen heißt in
einsamen Nächten, || Umschauert vom
Sturm, da niemand tröstet || Milden Mundes
die kampfmüde Seele, || Wenn du es
wüsstest, || Du kämest zu mir.

ROBERT LEVIN MOZARTS WALTER-FLÜGEL

Mozarts Klaviersonaten IV

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate C-Dur für Klavier KV 279
(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro
Andante
Allegro

Sonate a-Moll für Klavier KV 310
(Datiert: Paris, [Sommer] 1778)

Allegro maestoso
Andante cantabile con espressione
Presto

Sonate F-Dur für Klavier KV 533/494
(KV 533 datiert: Wien, 3. Jänner 1788)
(KV 494 datiert: Wien, 10. Juni 1786)

Allegro (KV 533)
Andante (KV 533)
Rondo. Allegretto (KV 494, 2. Fassung)

Pause

SA 03.02

19.30 Großes Festspielhaus #26

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate B-Dur für Klavier KV 281

(Komponiert: München, Anfang 1775)

Allegro

Andante amoroso

Rondeau. Allegro

Sonate D-Dur für Klavier KV 576

(Datiert: Wien, Juli 1789)

Allegro

Adagio

Allegretto

Einführungstext siehe Seite 189–192

English notes: pages 193–194

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT VALERY GERGIEV JÖRG WIDMANN KLARINETTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus „La clemenza di Tito“ KV 621

(Datiert: Prag, 5. September 1791)

Ouvertüre

PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY 1840–1893

Orchestersuite Nr. 4 G-Dur op. 61

„Mozartiana“

(Komponiert 1887)

Gigue. Allegro G-Dur (nach KV 574)

Menuet. Moderato D-Dur (nach KV 355)

Preghierä. Andante ma non tanto H-Dur (nach Liszts Transkription von KV 618)

Thème et variations. Allegro giusto G-Dur (nach KV 455)

Pause

Ende um ca. 17.00 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester KV 622

(Komponiert: Wien, vermutlich Anfang Oktober 1791)

Allegro
Adagio
Rondo. Allegro

PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY

Serenade C-Dur für Streichorchester op. 48

(Komponiert 1880)

Pezzo in forma di sonatina. Andante non troppo – Allegro moderato
Valse. Moderato – Tempo di valse
Élégie. Larghetto elegiaco
Finale (Tema russo). Andante – Allegro con spirito

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt

SCHAEFFLER

für die großzügige Unterstützung dieses Konzerts

Ende um ca. 21.30 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozarts letzte Oper „La clemenza di Tito“ KV 621 ist ein Auftragswerk für die Prager Feierlichkeiten anlässlich der Krönung von Kaiser Leopold II. zum König von Böhmen im September 1791. Das Sujet dient der Verherrlichung des gnädigen Monarchen und seiner Machtfülle. Auf diese Anforderungen reagiert Mozart zu Beginn der **Ouvertüre** mit festlichen Fanfaren der Trompeten und Pauken, auftaktigen Schleifern und punktierten Rhythmen gemäß der barocken Tradition. Spätestens in der kontrapunktisch geprägten Durchführung kündigen sich aber auch die Abgründe des Dramas an: Rachegefühle, Verrat, Aufruhr und Gewalt. Die Reprise legt Mozart exakt spiegel-symmetrisch zur Exposition an, sodass er mit dem Material der feierlichen Eröffnung zugleich eine solenne Schlusswirkung erzielt, wobei absteigende Tonleitern, auf denen sich schon in der Exposition ein gewaltiges Crescendo aufbaut, an das Läuten von Krönungsglocken erinnern. Inhaltlich nimmt Mozart so das obligatorische ‚lieto fine‘, also den glücklichen Ausgang der Handlung, vorweg.

Das **Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester KV 622** beendete Mozart Anfang Oktober 1791. Gewidmet ist es seinem Freund Anton Paul Stadler (1753–1812), der es wohl im selben Monat auf einer Tournee in Prag zur Aufführung brachte. Stadler galt als der begabteste Klarinettist seiner Zeit, der auch maßgeblich die Weiterentwicklung dieses noch sehr neuen Instruments vorantrieb. Insofern



Mozart. Titelblatt der Erstausgabe des Klarinettenkonzerts KV 622, hier in einer Fassung für Viola und Orchester. Offenbach, Johann André [1801]. Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

ist es erstaunlich, dass Mozarts Werk den Rang eines Maßstabs für alle nachfolgenden Klarinettenkonzerte erreicht hat: Nicht nur, weil die Beschaffenheit von Stadlers Bassettklarinetten nicht genau bekannt ist, sondern auch, weil bis auf ein Fragment zum Kopfsatz aus dem Jahr 1785 – allerdings für Bassethorn – keine handschriftlichen Quellen überliefert sind.

In seinem letzten Instrumentalkonzert überhaupt führt Mozart den in den späten Klavierkonzerten eingeschlagenen Stil fort. Den Verlauf prägt ein lyrisches Zusammenwirken des Soloinstruments mit dem Orchester unter weitgehender Vermeidung blockhafter Kontraste. Das Orchester – bestehend aus Flöten, Fagotten, Hörnern und Streichern – erklingt oft kammermusikalisch reduziert, was der Klarinette in allen Lagen und dynamischen Abstufungen ermöglicht, deutlich wahrnehmbar zu bleiben. Eine Besonderheit ist die unabhängige Behandlung von Violoncelli und Kontrabässen. Letztere pausieren zumeist in den begleitenden Abschnitten. Vor allem im Kopfsatz lebt die motivische Arbeit von einer ökonomischen Beschränkung des Materials. So setzt der Seitensatz mit einer kanonischen Engführung des Themas ein; ähnlich komprimiert verfährt Mozart im Finale.

Nach dem Erscheinen des Erstdrucks bemerkte auch der Rezensent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ im März 1802 die meisterhafte Qualität des Klarinettenkonzerts: „Das erste Allegro desselben ist vortrefflich gearbeitet und enthält fast alle diejenigen Sätze und Koloraturen, wodurch der *fertige*

Klarinettist vorzüglich glänzen kann. Der gefühlvolle findet in dem Adagio mehr, als er bedarf, um innigste Rührung mitzuteilen und [...] sich an dem ebenso feinen als edlen Witze und Schertze des dritten Satzes, eines sehr gefälligen Rondo's hinlänglich amüsieren können.“

PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY

Als wohl glühendster Mozart-Verehrer unter den russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts kann Pjotr Iljitsch Tschaikowsky angesehen werden. So bekannte er seiner Gönnerin Nadjeschda Freifrau von Meck, die Mozarts Musik zu oberflächlich fand, in einem ausladenden Brief vom März 1878, sein Mozart-Verständnis: „Ich liebe Mozart nicht nur, – ich vergöttere ihn.“ Der Kult, den Tschaikowsky um Mozart trieb, gestaltete sich äußerst vielseitig: Er übersetzte das Libretto von „Le nozze di Figaro“ ins Russische und studierte intensiv die mehrbändige Mozart-Biographie von Otto Jahn. Das Projekt, die „Nouvelle Biographie de Mozart“ von Alexander Oulibicheff ins Russische zu übertragen, überließ Tschaikowsky schließlich seinem Bruder Modest. Im Februar 1888 besichtigte Tschaikowsky die Villa Bertramka in Prag. Zu Weihnachten desselben Jahres schenkte ihm sein Verleger Piotr Iwanovitsch Jurgenson die seit 1877 erschienenen Bände der Mozart-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel.

Seine besondere Affinität begründete Tschaikowsky mit seiner Sehnsucht als „ge-

brochener und moralisch kranker Mensch“ nach Mozarts Musik, in der die Lebensfreude einer „gesunden, unversehrten, nicht von Reflexionen zersetzten Natur“ zu finden sei. Weniger psychologisch sieht der Musikwissenschaftler Richard Taruskin den Grund für die Ausrichtung an Mozart in Tschaikowskys Musikästhetik, die in ihrem Kern nach dem Schönen und Gefälligen strebt. Die Streicherserenade op. 48 und die **Orchestersuite Nr. 4 G-Dur „Mozartiana“ op. 61** sind kongeniale Beispiele für eine Umsetzung dieses Ideals.

Die „Mozartiana“ genannte Suite entstand nach ersten Plänen vom Mai 1884 im Sommer 1887. Für sie wählte Tschaikowsky vier originale Kompositionen von Mozart aus, die er für Orchester bearbeitete. Der Komponist verfolgte damit das Ziel, vermeintlich unbekannten Werken Mozarts zu größerer Popularität zu verhelfen. Zumindest bezogen auf die ersten beiden Sätze wählte Tschaikowsky nun ausgerechnet zwei Stücke aus, die sich so gar nicht in ein idyllisches Mozart-Bild fügen. Auf die launig spröde und kontrapunktisch dichte Gigue G-Dur KV 574, die thematisch an Händel und satztechnisch an Bach anknüpft, folgt das archaisierende Menuett KV 355, das mit seiner ausgeprägten Chromatik in nostalgische Melancholie verfällt. Der dritte, mit „Preghiera“ überschriebene Satz basiert nur mittelbar auf einem Werk Mozarts. Hier griff Tschaikowsky auf Franz Liszts „À la Chapelle Sixtine“ für Orgel beziehungsweise Klavier aus dem Jahr 1862 zurück, die Mozarts Motette „Ave verum corpus“ KV 618 mit Gregorio Allegris „Miserere“ kombiniert. Der Zyklus gipfelt im Thema

mit zehn Variationen KV 455 über die Arie des Kalender („Unser dummer Pöbel meint“) aus dem Singspiel „La Rencontre imprévue“ („Die Pilgrime von Mekka“) von Christoph Willibald Gluck.

Die Leipziger Gigue, die Lisztsche Bearbeitung des „Ave verum“ und die Variationen stellen originale Stücke für Tasteninstrumente dar. Dies gilt für das Menuett nicht mit Sicherheit. Abgesehen vom fragmentarischen Charakter lässt Wolfgang Plath die kammermusikalische Struktur eher an eine Besetzung für Streichquartett denken. So erscheint eine Orchestrierung, wie sie Tschaikowsky vorgenommen hat, fast als logische Konsequenz. Allgemein kommt das Instrumentarium des klassischen Orchesters zum Einsatz; Dynamik und Artikulation sind dagegen eindeutig romantisch geprägt. Die Eröffnungsgeste der Gigue betont der Einsatz von Pauken und Trompeten, wobei die Einzelstimmen durch ihre Instrumentierung klarer aus dem Gewebe hervortreten. Das elegische Menuett wird etwas reduzierter ausgeführt. Hier bewirkt die Orchestrierung vor allem eine Glättung der Harmonien. Harfen- und Flötenklänge in der „Preghiera“ malen die himmlische Sphärenmusik aus. Großen Farbenreichtum entfaltet das Finale; vor allem das Schlagwerk und die Blechbläsergruppe werden vergrößert, wobei Tschaikowsky damit nur punktuell Akzente setzt. Bei der Themenexposition wie auch in einzelnen Variationen alternieren Streicher und Holzbläser. Die sechste Variation ist ganz auf Flöten, Klarinetten und Fagotte reduziert. Keck erklingt ein Glockenspiel in der achten Varia-



Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Porträt von Nikolai Dimitrijewitsch Kusnezow, 1893.
Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie – Berlin, akg-images

tion. Mitunter stellen sich konzertante Episoden ein, wobei Flöte, Violine und Klarinette jeweils den Solopart übernehmen.

Die beliebte **Serenade C-Dur für Streichorchester op. 48** komponierte Tschaikowsky im Herbst 1880. Ihre Uraufführung erfolgte im Oktober 1881 in Sankt Petersburg. Sie ist dem Cellisten und damaligen Intendanten des Moskauer Konservatoriums Karl Albrecht gewidmet. Auch hier wählte sich Tschaikowsky in Mozarts Nähe. So begriff er den als „Pezzo in forma di sonatina“ bezeichneten ersten Satz als bewusste Imitation von Mozarts Stil. Dabei stand weniger eine Kopie von Form und Satztechnik im Vordergrund als vielmehr eine gefällige Wirkung. Äußerlich weist die in breiten Strichen vorgetragene langsame Einleitung eher barocke Züge auf. Dazu passt auch ihre Wiederkehr am Satzende. Das Hauptthema erinnert an Robert Schumann, während der Seitensatz tatsächlich Mozartisch filigran angelegt ist. Es folgt ein graziöser Walzer, der Tschaikowskys Ballettmusiken evoziert. Eine eingängige Kantilene im Serenadenton wandert in der „Élégie“ durch alle Stimmen. Das „russische“ Hauptthema des tänzerischen Finales basiert auf der gleichen absteigenden Tonfolge c-h-a-g wie die langsame Introduktion des ersten Satzes. Dies wird besonders augenfällig, weil die Coda des Satzes diese Einleitung wieder aufgreift. Tschaikowsky spannt so einen satzübergreifenden Bogen zwischen den Eckätzen.

Tobias Apelt

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The summer and autumn of 1791 was one of the busiest times of Mozart's life. Yet although the months leading up to his death on 5 December saw work juggled, sometimes precariously, on the operas *La clemenza di Tito* and *The Magic Flute*, the Clarinet Concerto, the masonic cantata *Laut verkünde unsre Freude* and the *Requiem*, there are few signs in these great works that he was stretching his creative or intellectual resources too far.

La clemenza di Tito, K. 621, was a late arrival in Mozart's schedule. He had already begun *The Magic Flute* when the commission came in July to compose an opera for the festivities surrounding the coronation in Prague of Emperor Leopold II as King of Bohemia, but he set to work immediately. With little over a month to write a full-length *opera seria* he was still writing some of the arias as he travelled on the coach from Vienna at the end of August, yet somehow the work was completed in time for its planned premiere on 6 September, and, after an initial mixed reception, was well received at subsequent performances over the next month.

The opera depicts the repeated willingness of the Roman emperor Titus to forgive those who have plotted against him, a happy choice of subject for a coronation special, but one barely reflected in the music of the overture. Despite a hint of seriousness in its urgent syn-copations and occasional suggestions of counterpoint, the ebullient opening, orchestral crescendos and jaunty second theme for woodwind

make it a piece that might have been just as well suited to introducing a much lighter story.

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

Although Tchaikovsky was one of the great Romantics, he revered Mozart's music above all others, not only relishing it for its clarity and beauty, but also associating it in his mind with a lost, golden age of elegance and manners. "When I hear his music", he wrote, "it is as though I am doing a good deed, and the longer I live, the more I love him. No one other than he has made me weep, tremble with joy from recognition of the closeness to something which we call the ideal." On another occasion he added, "through it I penetrated into that world of artistic beauty in which soar only the greatest geniuses. I am indebted to Mozart for the fact that I have dedicated my life to music."

Without doubt the most overt musical homage Tchaikovsky paid to Mozart was in his **Fourth Orchestral Suite** of 1887, the last of a group of such works composed in the ten years that separated his Fourth Symphony from his Fifth. The suite form appears to have given him much-wanted freedom from what he considered to be the "traditions, set ways and established rules" of more ubiquitous genres such as the symphony and concerto, but in the Fourth he also took the opportunity to honour his idol – and the centenary of his own favourite work, *Don Giovanni* – by making loving transcriptions of four of Mozart's

"pearls of musical art", and titling the result *Mozartiana*. The first two movements are both arrangements of short piano pieces: a brief but delightfully contrapuntal Gigue (K. 574) and a twiningly chromatic Minuet (K. 355). The third treats the jewel-like motet *Ave verum corpus* (K. 618) from the last year of Mozart's life, though Tchaikovsky bases his version on the piano transcription in which Liszt had added a brief introduction and coda, as well as a new title, *Preghiera* (Prayer). The finale looks to a longer and more extrovert Mozart piece, a set of piano variations (K. 455) on an aria from Gluck's comic opera *La ren-contre imprévue*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's **Clarinet Concerto in A major, K. 622**, his last great instrumental composition, owes its existence to the clarinetist Anton Stadler, for whom it was written in the autumn of 1791. In part, it owes its greatness to him as well. Stadler was not only one of the foremost clarinetists of his day, a man whose playing was noted for its softness and voice-like quality, he was also a good friend of the composer, having already inspired him to create the superb Clarinet Quintet of 1789. 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 bass-set clarinet) did not catch on, but it was at least

around long enough for Mozart to compose both the Quintet and the Concerto for it and thereby insure it against total obsolescence.

What really distinguishes the Clarinet Concerto, however, is that it is a culmination of Mozart's unsurpassed achievements as a master of the concerto form, an effortless coming-together of all the elements – structural coherence, appealing tunefulness, virtuosity and a talent for melodic characterisation carried over from his work in the opera house – with which he himself had moulded the concerto into a mature and sophisticated means of expression. This had been accomplished above all in the great series of piano concertos of the 1780s, but his orchestral use of wind instruments had always shown a strong affinity for their distinctive colours and expressive abilities, and if his concertos for flute, oboe, bassoon and horn did not match the inspiration of his piano concertos, it was perhaps only through frustration at their various technical limitations. In the clarinet – an instrument which combined vocal eloquence with the piano's ability to be brilliantly virtuosic over an unusually wide compass – Mozart found an instrument that suited him perfectly.

The original score of the Clarinet Concerto was lost within a few years of Mozart's death (it seems the impecunious Stadler may even have pawned it), but in 1801 a version was published for 'ordinary' clarinet, with the solo part adapted to avoid the low notes of the original. This is the form in which the work was known and played for a century and a half, but in the past fifty years it has

become increasingly common to perform it on a reconstruction of Stadler's basset clarinet, and to restore the 'missing' low notes. Tonight Jörg Widmann plays the first published version for 'ordinary' clarinet.

Perhaps the most impressive thing about the Clarinet Concerto is its apparent simplicity. This is a work with no great surprises or alarms, only music of perfectly pleasing melodic charm and structural 'rightness'. The first movement is unusually long and expansive, with the same relaxed but generous lyricism that characterises the two piano concertos Mozart had already composed in the same key. The finale is a suave and witty rondo with a memorable recurring theme. But it is the central slow movement that brings some of the loveliest music not only of this concerto but also of Mozart's entire output. The exquisite tune with which it begins and ends – presented delicately by the soloist at first, then warmly echoed by the orchestra – is essential Mozart, deeply moving yet at the same time noble and restrained.

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

Tchaikovsky's love of Mozart usually found a more assimilated form of expression than in *Mozartiana*. The 'Rococo' Variations for cello and orchestra were, of course, rooted in his ideal eighteenth-century world, and there are further evocations of it in the operas *Vakula the Smith* and *The Queen of Spades*. Of the *Serenade in C major for strings, op. 48*, composed in 1880, Tchaikovsky himself said that

the first movement was a conscious imitation of Mozart's texturally lucid manner, yet it is also not only unmistakably Tchaikovsky-like in personality, but unmistakably of its own time – more a case of nineteenth-century neo-Classicism than pastiche.

The first movement sets out its Classical stall in its very title – 'Piece in the form of a sonatina'. 'Sonatina' was not actually a term that Mozart used, but the lightly-worn sonata form it implies was certainly used by him in his own serenades and overtures. Even so, Tchaikovsky's slow introduction is strongly Romantic, and while the first theme of the main section may have a flavour of Mozartian yearning, it is at the same time never far from being a waltz. The second movement is definitely a waltz, however, one of the sort that only Tchaikovsky could write, and perhaps his own take on the Classical minuet-and-trio form. The rising scale with which this movement's main theme begins also becomes the defining outline of the third-movement, a rich and beautiful *Elegia*. The Serenade ends with a finale encompassing two Russian melodies, the first seemingly heard from afar in the slow introduction, and the second, which begins the main fast section, a perky transformation of the descending-note figure from the work's opening bars. And as if to emphasise the connection, Tchaikovsky brings that same opening theme back to end a piece he was happy to describe as "heartfelt" and "composed from inner conviction."

Lindsay Kemp

SO 04.02

9.00 Franziskanerkirche **Messe**

CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
OLGA NEFEDOVA SOPRAN
MONIKA WAECKERLE ALT
BERNHARD BERCHTOLD TENOR
WOLFGANG MOOSGASSNER BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa brevis D-Dur KV 194

(Datiert: Salzburg, 8. August 1774)

SO 04.02

10.00 Dom **Messe**

SALZBURGER DOMCHOR
JUGENDCHÖRE DER DOMMUSIK
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA
ALEKSANDRA ZAMOJSKA SOPRAN
ASTRID HOFER ALT
VIRGIL HARTINGER TENOR
ALEXANDER VORONOV BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur KV 258 „Piccolomini-Messe“
(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)

Kirchensonate C-Dur für zwei Violinen, zwei Trompeten,
Orgel, Violoncello, Bass KV 263
(Komponiert: Salzburg, Dezember 1776)

Offertorium de S. Joanne Baptista für gemischten Chor, Orchester und Orgel
„Inter natos mulierum“ KV 72
(Komponiert: Salzburg, Mai oder Juni 1771)

SO 04.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#27**

MOZART KINDERORCHESTER
DIRIGENT PETER MANNING
NATHAN RINALDY FLÖTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Marsch C-Dur KV 408/1
(Komponiert: angeblich Wien, 1782)

Maestoso

Aus Konzert G-Dur für Flöte und Orchester KV 313
(Entstanden wahrscheinlich im Jänner oder Februar 1778 in Mannheim)

1. Allegro maestoso

Kadenz von Nathan Rinaldy

JÖRG WIDMANN GEB. 1973

Aus „Dubairische Tänze“ für Ensemble
(Komponiert 2009)

3. Wiegenlied

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie G-Dur KV 124

(Datiert: Salzburg, 21. Februar 1772)

Allegro
Andante
Menuetto – Trio
Presto

Marsch D-Dur KV 335/1

(Komponiert: vermutlich Salzburg, Anfang August 1779)

Keine Pause

Mit besonderer Unterstützung von
PEGGY WEBER MCDOWELL UND JACK MCDOWELL

MOZART KINDERORCHESTER DER STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG GEGRÜNDET 2012

In Kooperation mit Musikum Salzburg,
Städtische Musikschule Bad Reichenhall, Musikschule Berchtesgadener Land, Musikschule Burghausen,
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 für Hochbegabungsförderung der Universität Mozarteum.

Eine weitere Aufführung für Schulklassen findet am Montag, 5. Februar 2018, 10 Uhr statt.

Ende um ca. 12.15 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadé Mozart, junger fürsterzbischöflicher Hofmusiker, erlangte in seiner Heimatstadt Salzburg bald auch eine bevorzugte Stellung als Komponist von Final- und Nachtmusiken zu akademischen und familiären Feiern. Es entstanden Kassationen, Serenaden und Divertimenti für die angesehenen Salzburger Familien Haffner oder Robini und für die Gräfin Lodron, aber ebenso für offizielle erzbischöfliche und universitäre Feiern. Zu jeder Serenade marschierten die Musiker auf und nach getaner Arbeit wieder ab. Mozart lieferte daher zu den Nachtmusiken stets Märsche mit. Aber auch in seinen Wiener Jahren komponierte Mozart Märsche, für entsprechende Szenen in seinen Opern und als Intermezzo für Akademiekonzerte.

In Mozarts Märschen schwingt ein tänzerischer Charakter mit. Besonders die zweite Themengruppe, die der Komponist bereichernd in die Form des Marsches einführte, ist verführerisch schwungvoll, wie zum Beispiel der **Marsch C-Dur KV 408/1**. Er dürfte 1782 in Wien entstanden sein, in jenem Jahr, in dem Mozart Constanze in St. Stephan vor den Traualtar führte. Als acht Jahre nach seinem Tod die Witwe einen Klavierauszug dieses Marsches an einen Verlag schickte, schrieb sie dazu: „*Mein seliger Mann hat ihn für mich gemacht.*“ Vielleicht sogar als Hochzeitsmarsch?

Mozart und seine Mutter hielten sich auf ihrer im September 1777 angetretenen Reise nach

Paris mehrere Monate in Mannheim auf, wo Mozart intensiv mit dem berühmten Orchester und dessen Leiter Johann Christian Cannabich in Kontakt kam. Die Eindrücke vom Spiel der Mannheimer und dem Stil der aufgeführten Werke beeindruckten den jungen Musiker. Komponiert hat Mozart in jenen Monaten aber nur wenig. Möglicherweise war er durch die Bemühungen um die Sängerin Aloisia Weber abgelenkt, die Schwester seiner späteren Frau Constanze. Dabei hätte er einen Auftrag für einen auf der Flöte dilettierenden, deutschen Musikliebhaber namens Ferdinand Dejean zu erfüllen gehabt, „*3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte*“, wie Mozart in einem Brief an den in Salzburg gebliebenen Vater Leopold schrieb.

Letztlich komponierte Mozart aber nur zwei neue Werke für Dejean: einen langsamen Konzertsatz (Andante C-Dur KV 315) und das Flötenquartett D-Dur KV 285. Das **Flötenkonzert G-Dur KV 313** und die Musik zum Flötenkonzert D-Dur KV 314 waren hingegen offenbar schon vor der Abreise noch in Salzburg entstanden. Das D-Dur-Konzert hat Mozart für Dejean aus einem Oboenkonzert C-Dur transponiert, das er für den Oboisten der erzbischöflichen Kapelle, Giuseppe Ferlendis, komponiert hatte. Beim Flötenkonzert G-Dur wiederum wird es sich um jenes „*Flaute travers Concert von des jungen Mozarts Composition*“ handeln, das sich in einer Tagebucheintragung des Salzburger Hofrats Joachim Ferdinand von Schiedenhofen bezüglich einer musikalischen Probe am 25. Juli 1777 in Salzburg fand.

Das G-Dur-Konzert ist sehr anspruchsvoll für die damalige Flötenspielftechnik konzipiert, wie zum Beispiel oftmalige Registerwechsel oder Passagen von schnell gespielten, repetierten Tönen, die mit der Doppelzunge ausgeführt werden. Der Eröffnungssatz des G-Dur-Konzerts schließt in seinem Charakter und seiner Machart an die entsprechenden Sätze von Mozarts in Salzburg komponierten Violinkonzerten an. Damals schrieb er auch viel Unterhaltungsmusik für Feste und Feiern von Salzburger Bürgern. Das marschartige Eröffnungsthema des Flötenkonzerts G-Dur könnte durchaus den Auftakt zu einer Sere-nade bilden. Mozart komponierte im Flötenkonzert aber ebenso eine liedhafte und kan-table Thematik, die im Solopart von virtuoson Elementen kontrastiert wird. Der Flöte sind viele selbständige Spielfiguren zuge-dacht. Große Sprünge hat der Solist zu vollführen, aber auch große Ausdrucksbögen zu spannen.

JÖRG WIDMANN

Jörg Widmann fielen in Dubai Bayrische Tänze ein. Die „Dubairischen Tänze“ entsprangen dem Heimweh des aus München stammenden Komponisten. Er war von einem Musik fördernden Konzern in die Wüste geschickt worden, zwecks Inspiration für ein Auftragswerk über Dubai. Im Mittleren Osten war aber dann auf einmal mitteleuropäische Musik im Kopf des Komponisten und nicht etwa arabische Musik. Der begegnet man in den Wolkenkratzern der Wüstenmetropole

auch gar nicht. Keine Chalidschi weit und breit, keine Volksmusik vom Persischen Golf. Keine Ud, keine Rababa, keine Tabl, keines der Instrumente der Beduinen. Dafür zogen Polkas, Ländler, Walzer und der Defiliermarsch durch Widmanns Kopf. Plötzlich garieten Noten auf das Papier, die daheim, in der vertrauten Umgebung, nie aus der Feder geflossen wären. Aber weit weg gewann die Heimat große Bedeutung und damit die bayrische Volksmusik, die echte, die, die aus dem Volk kommt. Sie inspirierte Widmann, trieb ihn an, aus ihr entstand nun auch seine eigene Musik. Und auf einmal kamen ihm doch auch Arabesken in den Sinn. Musik, zu der die Moriskentänzer in München bei den urbayrischen Festivitäten tanzen, den „Moresca-Tanz“, dessen Ursprung ein halbes Jahrtausend zurück in der maurischen Kultur liegt und der sich über Europa ausbreitete, ja sogar höfisch wurde. Auch der Münchner Hofkapellmeister Orlando di Lasso komponierte Madrigale „a la moresca“.

Davon schwingt etwas mit in den bayrischen Tänzen und ihren Klängen – und damit auch in den „Dubairischen Tänzen“ des Münchners Widmann. In seiner Komposition wirbeln die Rhythmen und Melodien ähnlich verrückt und wild, schräg und grotesk durcheinander wie in den Moriskentänzen oder ebenso in den ‚boarischen‘ „Zwiefachen“, den „Schnaderhüpfeln“ mit ihren zweigliedrigen elfsilbigen Versen im Dreivierteltakt, den „Ländlern“, deren Dreiertakt latent gefährdet ist, sich in 7/8-Takte zu verziehen. Die Verzerrungen in Widmanns „Dubairischen Tän-

zen“ sind seine persönliche Note, und Noten wohnen aber auch den urbayrischen Tänzen und Liedern inne. „Dekonstruktion“ nennt man solche Verfremdungen in der musikalischen Moderne.

Den schnelleren, oft wilden Tänzen setzt das Volk gerne langsamere, liedhafte gegenüber. So kann schon mancher Ländler in ein **Wiegenlied** übergehen. Ein solches komponierte Widmann als dritten seiner neun „Dubairischen Tänze“. Eine besinnliche Musik, in der glocken(spiel)reine Dreiklangsmelodien von fließenden Klangwolken umhüllt werden und in leisen Tam-Tam-Schwingungen verschwimmen. Eine beruhigende Musik am Übergang von der Wirklichkeit ins Traumland. Womöglich taucht ja dann doch am flimmernden Wüstenrand die Silhouette einer Frauengestalt auf, die ihr Kind in den Schlaf wiegt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart war acht Jahre alt, da begann er auf einer der Reisen, die er zusammen mit seinen Eltern und seiner Schwester in die Zentren des europäischen Lebens unternahm, eine Symphonie zu komponieren (Es-Dur KV 16). Auch wenn er während eines Aufenthalts in London Symphonien von Johann Christian Bach und Karl Friedrich Abel kennenlernte, auch wenn er in den folgenden Jahren Impulse zum symphonischen Komponieren von dem Salzburger „Hofmusicus“ und „Konzertmeister“ Michael Haydn, Wiener Meistern

und natürlich schon von Joseph Haydn erhielt, so muss man es trotzdem als eine Folge des Naturtalents des jungen Musikers einschätzen, dass er dermaßen wissend und erfüllend mit der damals noch jungen Gattung der Symphonie umging. Der Ursprung der Sinfonia als Vorspiel zur Oper, aus der sie sich als eigenständige Instrumentalform heraus-schälte, mag wohl ein Grund für Mozarts Inspiration gewesen sein, lag ihm doch das Musikdramatische besonders im Blut.

Die **Symphonie G-Dur KV 124** komponierte er 1772 in Salzburg kurz nach seinem 16. Geburtstag. Im Dreiertakt eröffnet Mozart das Werk mit einem tänzerischen Allegro, das aber keine ausgelassene Unterhaltungsmusik ist, sondern sehr wohl ernsten Charakter annimmt. Auch das Andante ist eine im Ausdruck tiefgehende, nunmehr lyrisch singende Musik. Die Bögen, die Mozart hier aus Themensegmenten zu intensiver Melodik spannt, weisen auf langsame Sätze späterer Orchesterwerke und auch auf innige Opernarien voraus. Im Menuett ändert sich die Gemütslage schlagartig. Nun spielt Mozart witzig mit auf- und abspringenden, größeren Intervallsprüngen am Ende jeder Themensequenz. Im Trio hingegen setzt jeder Abschnitt der Melodie mit einem aufwärts schwingenden Intervall ein, bis hin zur sehnsuchtsvollen Sext und spannenden Septim. Im Finale geht die Tanzgesellschaft in einen ausgelassenen Galopp über, bremst nur manchmal wieder ab, um melodisch durchzuatmen. In der Coda lässt Mozart Volksmusikanten aufspielen.



Mozart. Marsch D-Dur KV 335/1, Autograph mit dem Vermerk „Battendo col legno“.
Berlin, bpk / Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv,
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Mozart steuerte zur letzten seiner Salzburger Nachtmusiken, der „Posthornserenade“, gleich zwei **Märsche KV 335** bei. Im ersten verlangt er durch eine spezifische Spielangabe für die Streicher – „*battendo col legno*“, Auf-die-Saiten-Schlagen mit dem Bogen – die Nachahmung eines marsch-typischen Trommellekts, während die Oboen ein reich verziertes Motiv zu spielen haben. Im Mittelteil zitiert Mozart mit einem Bläserchoral den Beginn

der Arie „*Non so d'onde viene*“ aus der Feder des väterlichen Ratgebers Johann Christian Bach. Mozart hat diese Arie während seines Pariser Aufenthaltes 1778 in einem Concert spirituel gehört und sehr gemocht. In Mannheim komponierte er für die angebetete Sängerin Aloisia Weber eine Arie (KV 294) über denselben Text.

Rainer Lepuschitz

WOLFGANG AMADEUS MOZART

After his acrimonious departure from Archbishop Colloredo's employment in 1781, Mozart left Salzburg for Vienna, moving in with the Weber family, whom he had previously met in Mannheim in 1777. At the time, he had fallen in love with Aloisia, the second of Cäcilia Weber's four daughters. Unfortunately for Mozart, by the time he returned to Mannheim the following year, Aloisia had become a successful court singer, she rejected the composer's advances, and married Joseph Lange (who later painted one of the most famous portraits of Mozart). Once in Vienna, Mozart started courting Cäcilia's third daughter, Constanze. As soon as this was discovered, Mozart was asked to move out, but the relationship continued despite misgivings from both Constanze's mother and Mozart's father. Finally, on 31 July 1782, Mozart wrote to his father: "Constanze is a well-conducted, good girl of respectable parentage, and I am in a position to earn at least daily bread for her. We love each other, and we are resolved to marry. All that you have written or may possibly write on this subject can be nothing but well-meant advice, which, however good and sensible, can no longer apply to a man who has gone so far with a girl. There can therefore be no question of further delay." They were married on August 4.

The **March in C major, K. 408, No. 1**, also sometimes known as 'March for Constanze' (although this title does not appear in the autograph) was written during the year of

their marriage. It begins energetically and majestically; the trumpets in particular contribute to the timbral brilliance expected of a military piece. The optimistic affect may well correspond to the composer's own mood at the time, not only because of his relationship with Constanze but also because of his excitement at finally being able to embark on a Viennese career.

Five years before he composed the March, Mozart had left Salzburg in 1777 in hopes of obtaining full-time employment, first in Munich, then Augsburg, and then in Mannheim, where he stayed for five months. In December he received a commission from Ferdinand Dejean (1731–1797), a retired German surgeon for the Dutch East-India Company, who had made a fortune in trade in Batavia (modern Jakarta). Dejean, who was also an amateur flautist, promised Mozart 200 florins for composing a set of flute works, including "three short, simple concertos and a couple of quartets" that would be easy enough for Dejean to play himself.

All of these needed to be delivered by February 1778 when Dejean was set to leave for Paris. With only two months to complete all of these works, Mozart felt very pressed for time. It is well known that the second concerto he gave Dejean is the arrangement of an earlier oboe concerto, but it appears that the **Flute Concerto in G major, K. 313**, itself had also been composed previously. Flautist and musicologist Henrik Wiese believes that Mozart re-used a serenade which he had composed

in honour of his sister Nannerl (Maria Anna Mozart), which had been performed the previous summer on her name day (St. Anne's day), 26 July 1777. The solo flute part had then been performed by Johann Thomas Castel, a court *violone* player (the *violone* is the early equivalent of the double bass) who also played the flute as well as the violin.

By the time of Dejean's departure for Paris, Mozart had only delivered about half of the music he had agreed to write. Not surprisingly, Dejean only paid him 96 florins, much to the composer's anger. Mozart's father, was exasperated by what he considered shortcomings in the young composer's work ethic and a general lack of pragmatism. Wolfgang tried to explain himself in a letter, famously writing: "as you know, I become quite stuck when obliged to always write for an instrument (that I cannot bear)."

Did Mozart really dislike the flute? Flute historian Nancy Toff points out that "it would be a supreme irony to postulate that the composer of *The Magic Flute* truly hated the eponymous instrument." Rather, it seems more likely that Mozart was looking for excuses to justify the delay in his work. He was certainly distracted at the time by his infatuation with Aloisia in particular. Furthermore, the prospect of composing easy pieces for an amateur was probably less than inspiring to him. After all, apart from the financial aspect of the commission, the performer was not likely to do a good job of showcasing the new work. In fact, Mozart was forced to compose a new middle movement for the concerto (the Andante in C major,

K. 315) because Dejean wanted something shorter and more manageable than what Mozart had originally composed. Some exasperation on the composer's part is therefore understandable. Finally, it is possible that Mozart had simply not yet encountered particularly good flute playing until then. He did though soon after: just a few months later, he praised the flute playing of the Duc de Guines as "incomparable."

Questions about Mozart's view of the flute (as it stood in early 1778) remained such that musicologist Donald F. Tovey argued that the Concerto's first movement indication Allegro maestoso when applied to the flute, a "child-like and elfish instrument," was surely an instance of Mozartian irony. One explanation is simply that the indication is equivalent in meaning to Allegro ma non troppo. But even if one considers that a royal affect is intended, it doesn't come across as particularly incongruous in performance, particularly since it only occupies the very first measures. Before long, the music moves on to many other affects – lyrical, virtuoso in turn, recalling various kinds of female operatic arias and dazzling the listener with bird-like figures, trills, and repeated notes.

JÖRG WIDMANN

Born in Munich in 1973, Jörg Widmann enjoys a career as both a composer and a clarinetist, holding professorships in both disciplines at the Hochschule für Musik Freiburg since 2009.

In 2008 Widmann earned a fellowship from the Siemens Arts Programme to travel to the United Arab Emirates for a month as part of the *Into Dubai* project, and to compose a piece for the Ensemble Modern. Typically, composers choose to engage with the culture and traditions of the country they visit, but, as Widmann puts it, "My one month stay in Dubai raised a question in me – where do I come from? – even in music terms. Just as it is natural, when one is at home, to long to travel abroad, it is perhaps also necessary to travel abroad in order to discover the familiar. My answer to that – be it consequence, substratum or counter-question – is *Dances from Dubai*."

Daringly, instead of seeking to cross-pollinate, the set evokes not so much the culture of the Middle East but that of Widmann's native Bavaria, with waltzes, marches, and traditional song forms echoing distinctly German traditions.

The *Wiegenlied* (lullaby) movement sets a mysterious, meditative, and contemplative tone. Using sustained sounds, the composer explores a variety of textures and colour blends. Amid a set filled with music based on German traditions, this particular movement most readily evokes the desert landscape of Dubai, with thick textures and shadows. Unlike the others, this movement has no discernible melody, giving the impression that in the oppressive heat of the sun, the music (Widmann's *substratum*) has melted, that it has become stretched and slowed down.

Most of the movements in the *Dances from Dubai* are deconstructed waltzes and

marches, featuring sudden sharp contrasts in dynamics and mood, often cartoonishly frantic and humorous. Placed in the middle of the work, the *Wiegenlied* movement is in contrast to these, providing some respite. In a way, its function is similar in this concert, where it offers an other-worldly interlude between Mozart's rhythmically- and melodically-active works.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

In 1769 and 1771, Mozart travelled to Italy with his father. Upon his return to Salzburg, he embarked on the composition of several symphonies. These youthful works (Mozart turned 16 in January 1772), which reflect Italian music in style, remain comparatively short. The *Symphony in G major, K. 124*, for instance, which Mozart completed on 21 February 1772, is only a little over ten minutes in length.

Mozart may have composed K. 124 to honour whoever was to become the next archbishop of Salzburg. Indeed, on 16 December 1771, the very next day after Wolfgang and Leopold returned to Salzburg from their Italian trip, Archbishop Sigismund von Schrattenbach died. The vacancy was not filled until 14 March, when Count Hieronymus von Colloredo, who was to become Mozart's infamous employer, was finally elected. (Colloredo was so unpopular that, according to some sources, as many as 49 rounds of balloting were required!)

The **March in D major, K. 335, No. 1**, was probably intended to be played by the musicians as they processed into the concert venue where they were to perform the ‘Post-horn’ Serenade (K. 320), which Mozart composed for the closing ceremonies of Salzburg University on 3 August 1779. The most striking part of this colourful and delightfully varied march is the oboe solo with the *col legno* string accompaniment. Soon after this section, Mozart quotes (in the horns, playing over string arpeggios) a melody that, as he wrote to Leopold the previous year, was “always running in my head”: Johann Christian Bach’s aria ‘*Non so d’onde viene*’, from the opera *Alessandro nell’Indie*.

Francis Kayali

SO 04.02

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

DIRIGENTIN KRISTIINA POSKA

ROLANDO VILLAZÓN TENOR

REGULA MÜHLEMANN SOPRAN

SIOBHAN STAGG SOPRAN

Rolando Villazón führt durch das Programm.
Er wird aus den Briefen Wolfgang Amadés an seine Frau Constanze lesen und erzählt über die ganz persönliche Beziehung der beiden.

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie C-Dur KV 425

„Linzer Symphonie“

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

1. Adagio – Allegro spiritoso

Arie des Don Ottavio „Il mio tesoro“

Nr. 21 aus „Don Giovanni“ KV 527

(Datiert: Prag, 28. Oktober 1787)

(Rolando Villazón)

Rezitativ und Arie der Susanna „Giunse alfin il momento“ –
„Deh vieni non tardar“ Nr. 28 aus „Le nozze di Figaro“ KV 492

(Datiert: Wien, 29. April 1786)

(Regula Mühlemann)

„VOLLKOMMEN GLÜCKLICH“ – WOLFGANG AMADÉ UND CONSTANZE MOZART

Am 4. August 1782, knapp einen Monat nach der Uraufführung der Oper „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384, hatten Wolfgang Amadé Mozart und Constanze Weber gegen den Widerstand Leopold Mozarts im Stephansdom in Wien endlich geheiratet. Die lange verwehrtete Zustimmung des Vaters, die *de jure* nicht nötig gewesen wäre, da Mozart bereits volljährig war, beruhte auf einer allgemeinen Ablehnung der Familie Weber, die ihren Ursprung in der Schwärmerei Mozarts für Aloisia Weber 1777 in Mannheim hatte.

Die negative Einstellung Leopold Mozarts wurde von der Mozart-Literatur vor allem des frühen 20. Jahrhunderts auf Constanze übertragen und gipfelte in der boshaften Einschätzung Alfred Einsteins (1943), sie sei „*die funeste Person* [gewesen], *die es im Leben manches Menschen zu geben scheint*“, ungebildet, eine schlechte Hausfrau und kaum musikalisch. Vor allem letzteres ein Manko, das Constanze Weber nicht nur in den Augen Einsteins als Ehefrau für den genialen Komponisten disqualifizierte. Diese äußerst negative Charakterisierung hat das Constanze Mozart-Bild in der Öffentlichkeit lange geprägt. Erst in den letzten 20 Jahren begannen Autorinnen und Autoren, Mozarts Ehefrau und damit auch das Verhältnis zwischen den Eheleuten aufgrund der vorhandenen Quellen einer neuen, vorurteilsfreieren Bewertung zu unterziehen. Überraschend stellt man dabei fest, dass die frühen Biographen wie Franz

Xaver Niemetschek (1798) oder Otto Jahn (1856) ein positives Bild der Ehe von Wolfgang Amadé und Constanze Mozart zogen. So resümierte Jahn: „*aus Allem was wir erfahren geht hervor, daß sie Mozart eine liebevolle, sorgende Gattin war, und daß beide in ihrer Ehe ein wahres Glück fanden*“. Ein Baustein dieser erfüllten Ehe mag auch die von der Nachwelt kaum beachtete Musikalität Constanze Mozarts gewesen sein.

Constanze wuchs in einem musikalischen, Theater-affinen Elternhaus auf. Der Vater Fridolin Weber ernährte die Familie 15 Jahre lang als Sänger, Souffleur und Notenkopist am Mannheimer Theater. Zwei ältere Schwestern, Josepha und Aloisia, verfolgten professionelle Sängerinnenkarrieren. Beide sollten später in Wien Hauptrollen in Opern Mozarts verkörpern. Von Constanze Mozart weiß 1796 eine zeitgenössische Quelle im Kapitel Virtuosen und Dilettanten von Wien immerhin zu berichten: „*Mozart, Madame, spielt Klavier, und singt ganz artig*“ (Johann Ferdinand von Schönfeld, „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“). Über ihre musikalische Ausbildung wissen wir allerdings wenig Konkretes. Vermutlich erhielt sie privaten Klavier- und Gesangsunterricht, nach der Bekanntschaft mit Wolfgang Amadé Mozart wohl auch von ihm. Mozart preist zwar in seinen Briefen an den Vater und die Schwester etliche Charaktereigenschaften seiner Braut, musikalisch-praktische Fähigkeiten erwähnt er dabei jedoch nie. Aufhorchen lässt dann aber die warmherzige Schilderung ihrer Liebe zu Fügen: „*als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz*



Mozart. Sonatensatz B-Dur für 2 Klaviere KV 375c.

Autograph mit Vermerk

„Per la Sig.ra Costanza Weber – ah –“.

Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

verliebt darein; – sie will nichts als fugen hören, besonders aber (in diesem fach) nichts als Händl und Bach; – weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? – und als ich ihr Nein sagte. – so zankte sie mich recht sehr daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fugen aufsezte, und so ward sie.“ (Brief an seine Schwester, 20. April 1782). Man sollte in diesen Worten keine ‚fromme Lüge‘ sehen, um die Zukünftige gegenüber der hochmusikalischen Schwester, der Mozart mit diesem Brief Präludium und Fuge KV 394 übersandte, in besserem Licht erscheinen zu lassen, so wie die Editoren der Brief-Gesamtausgabe 1971 diese Stelle kommentierten. Denn Mozart widmete Constanze in der Zeit ihrer Eheschließung 1782 mehrere Stücke, darunter die Violinsonaten KV 402 bis 404, eine davon explizit mit dem Titel „*Sonate Premier. Par moi W. A. Mozart pour ma*

trés chère Epouse“ (KV 403) beschriftet. Und für das Allegro der Sonate A-Dur KV 402 wählte Mozart tatsächlich eine Fuge, die offenbar Constanzes Geschmack geschuldet ist. Auffällig gegenüber früher entstandenen Violinsonaten ist der deutlich einfacher gestaltete Klavierpart, ein Hinweis auf die Verteilung der Instrumente unter dem Paar. Die Violine hatte Mozart sich selbst zugedacht, im Klavier nahm er Rücksicht auf Constanzes pianistische Fähigkeiten. Wir dürfen uns das Paar auch gemeinsam am Klavier vorstellen. Dies suggeriert der Anfang einer „Sonata a 2 Cembali“ B-Dur KV 375c mit der eigenhändigen Aufschrift Mozarts „*Per la Sig.ra Costanza Weber – ah –*“ Festzustellen bleibt allerdings die Tatsache: Die Sonaten hat Mozart nicht vollendet, sie blieben allesamt Fragmente. Dies ist nicht, wie Einstein hämisch bemerkte, der Beweis für die fehlende Musikalität Constanzes, sondern mag damit zusammenhängen, dass die Stücke ausschließlich für das gemeinsame häusliche Musizieren und nicht für einen öffentlichen Vortrag gedacht waren und Mozart sie deshalb zugunsten von anderen Kompositionen mit konkretem Aufführungsanlass und Aussicht auf Einnahme liegen ließ. Man bedenke, in diese Zeit fällt auch die Arbeit an der Oper „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384.

Aufgrund der persönlichen Entstehsumstände erscheint es verständlich, dass Constanze Mozart später einige dieser Sonaten von Abbé Maximilian Stadler, der 1798/99 für sie den musikalischen Nachlass Mozarts ordnete, vervollständigen ließ, und mit Blick auf ihre Fugenliebe wählte sie dafür wohl



Constanze Mozart. Porträt von Hans Hansen, Wien 1802.
Stiftung Mozarteum Salzburg,
Mozart-Museen und Archiv

auch nicht zufällig jene Sonate mit der Fuge KV 402. Sind diese Sonaten-Fragmente nur Indizien auf Constanzes pianistische Betätigung, die Mozart seinem Vater und seiner Schwester verschweigt, so wird diese durch einen Brief von Georg Nikolaus Nissen, dem späteren zweiten Ehemann Constanze Mozarts, bestätigt. An den schwedischen Diplomaten Fredrik Samuel Silverstolpe schreibt er: „*Sie wird nie die zahlreichen Abende vergessen, die sie mit Ihnen am Klavier verbracht hat. Sie liebt auch die Musik leidenschaftlich.*“

Constanze Mozart führte in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts in ihrer Wiener Wohnung am Michaelerplatz einen Salon, in

dem nicht nur Musikliebhaber wie Silverstolpe, sondern auch zahlreiche Berufsmusiker und Virtuosen wie die Sängerin Anna Milder oder die Brüder Pixis zu Gast waren. Gelegentlich wurden dort auch größere Werke Mozarts wie „*La clemenza di Tito*“ KV 621 aufgeführt. Wahrscheinlich beteiligte sich Constanze Mozart bei solchen Gelegenheiten auch als Sängerin. Denn wenig bekannt sein dürfte, dass sie von November 1795 bis Mai 1796 gemeinsam mit ihrer Schwester Aloisia Lange eine Konzertreise nach Deutschland unternahm. Sie gab Konzerte in Leipzig, Berlin, Hamburg und auf der Rückreise auch in Dresden. Dabei verfolgte sie das Ziel, einerseits die finanzielle Lage für sich und ihre beiden minderjährigen Söhne Carl Thomas und Franz Xaver Wolfgang zu verbessern und andererseits noch wenig gespielte Werke Mozarts bekannt zu machen. Auf den Programmen standen somit fast ausschließlich Werke ihres im Dezember 1791 verstorbenen Mannes, meist wählte Constanze Mozart Auszüge aus den Opern „*Idomeneo*“ KV 366 und „*La clemenza di Tito*“ KV 621. Sie fungierte dabei nicht nur als Konzertveranstalterin, sondern trat unter anderem im Leipziger Gewandhaus auch selbst als Sängerin auf. In Dresden sang sie nachweislich die Arie der Elettra „*Tutte nel cor vi sento*“ (KV 366/4) sowie die Rolle der Servilia im Duett „*Ah perdona al primo affetto*“ (KV 621/7) und im Quintett „*Deh conservate, o dèi*“ (KV 621/12).

Zu Lebzeiten ihres Mannes ist dagegen nur ein einziger öffentlicher Auftritt als Sängerin belegt. Am Ende des Besuchs des jungen

Ehepaars im Jahr 1783 in Salzburg sang Constanze Mozart in der Kirche St. Peter die Sopranpartie einer Messe, wahrscheinlich der „*Missa in c-Moll*“ KV 427. In ihrem Tagebuch vermerkte die Schwester Mozarts Maria Anna am 23. Oktober 1783: „*in Capel=Haus bey der prob von der mess meines bruders. bey welcher meine schwägerin die Solo Singt.*“ Die Aufführung dieser Messe fand drei Tage später, am 26. Oktober statt, einen Tag vor der Abreise des Ehepaars nach Wien. Dass es sich dabei tatsächlich um die unvollendete c-Moll-Messe KV 427 handelt, gilt gemeinhin als Konsens, ist aber letztlich mangels Dokumente nicht zweifelsfrei gesichert. Wohl im Hinblick auf eine Aufführung dieser Messe schrieb Mozart „*Per la mia cara Costanza*“ eine Gesangsübung, das „*Solfeggio*“ KV 393/2, das melodisch weitgehend mit dem ersten Sopransolo der Messe („*Christe eleison*“) übereinstimmt. Die Messe verdankt ihre Entstehung – gemäß einer Erklärung in einem Brief an den Vater – einem Gelübde Mozarts, dessen genaue Bedeutung unklar bleibt, doch von den meisten Autoren auf Constanze bezogen wird: Heirat, Genesung von einer Krankheit oder glückliche Geburt. Letzteres bestätigte Constanze 1829 selbst gegenüber dem englischen Musikerehepaar Vincent und Mary Novello. Als weitere These für den Anlass der Messe wurde in jüngster Zeit eine Versöhnungsgeste für den Salzburger Fürsterzbischof ins Spiel gebracht.

Wie bereits erwähnt, ist über die frühe musikalische Ausbildung Constanzes nichts bekannt. Man darf aber annehmen, dass sie

in Wien von Wolfgang Gesangsunterricht erhielt, darauf lassen das oben erwähnte und weitere „*Solfeggio*“ aus der Frühzeit ihrer Ehe schließen. Ebenfalls den Novellos erzählte Constanze, Mozart habe ihr die Lieder vorgespielt, die sie lernen sollte. Auch sei Mozart mit ihr jede seiner neuen Opern durchgegangen und habe sich von ihr Arien vorsingen lassen, wobei ihm besonders die Arie der Ilia „*Se il padre perdei*“ aus der Oper „*Idomeneo*“ KV 366 am Herzen gelegen habe.

Legt man die Sopranpartie der c-Moll-Messe zugrunde, besaß Constanze Mozart eine bewegliche Stimme mit relativ großem Umfang. Sie reichte jedoch qualitativ nicht an die Fähigkeiten ihrer Schwester Aloisia, für die Mozart zwischen 1778 und 1788 mehrere große Konzert- und Einlagearien (u. a. „*Mia speranza adorata*“ – „*Ah, non sai, qual pena*“ KV 416 und „*Vorrei spiegarvi, oh Dio!*“ – „*Ah, conte, partite*“ KV 418) sowie die Partie der Madame Herz in „*Der Schauspieldirektor*“ KV 486 geschrieben hatte, heran. Der Rezensent eines Hamburger Konzerts, in dem die Schwestern im Jänner 1796 gemeinsam aufgetreten waren, bemerkte dazu: „*Mad. Mozart stehet im Gesange ihrer Schwester sehr nach. Da sie aber die Gattin eines verewigten großen Künstlers Mozart gewesen, so versagt ihr keiner die Achtung, die er der Dame eines so würdigen Mannes schuldig ist.*“

Wenn Constanze Mozarts Stimme vielleicht kein Opernhaus zu füllen vermochte, so war sie immerhin in der Lage, die anspruchsvolle Solo-Partie der c-Moll-Messe KV 427, darunter die Arie „*Et incarnatus est*“ inklu-

sive ihrer konzertanten Kadenz mit Solobläsern zu meistern. Auch die vermutlich kurz vor der Hochzeit im Frühjahr 1782 entstandene, Fragment gebliebene Arie „*In te spero, o sposo amato*“ KV 440 spiegelt die guten sängerischen Fähigkeiten Constanzes wider und legt zugleich ein sehr persönliches Zeugnis ihrer Liebe ab. Heißt es doch in dem Metastasio-Text: „*Auf dich hoffe ich, o geliebter Bräutigam; dir vertraue ich mein Schicksal an. Was es auch sei, es wird mir immer lieb sein*“. Constanze Mozart teilte 1799 dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel ausdrücklich mit, Mozart habe ihr die Arie gewidmet. Sie bewahrte dieses Blatt, das die Aufschrift „*per la mia cara sposa*“ trug, stets auf und hat es nie wie andere kleine Autographe an Mozart-Verehrer verschenkt. So konnte sie 1828 das Manuskript Breitkopf & Härtel als Vorlage für ein Faksimile zum Abdruck in der umfangreichen Mozart-Biographie zu Verfügung stellen, an der ihr zweiter Ehemann Georg Nikolaus Nissen zwischen 1824 und 1826 in Salzburg gearbeitet hatte und die sie nach dessen Tod mit großem organisatorischen und finanziellen Engagement schließlich Anfang 1829 zur Publikation brachte.

Das um 1786/87 entstandene „Bandel-Terzett“ KV 441 gibt uns einen weiteren konkreten Fingerzeig auf gemeinschaftliches Musizieren im Freundeskreis, an dem Constanze als Sängerin beteiligt war. Laut „Vorerinnerung“ im Erstdruck, den Constanze Mozart im November 1795 selbst bei Breitkopf in Auftrag gab, komponierte Mozart diese kleine heitere Familien-Szene „*für seine*

Konstanze, für sich“ und einen Freund, mit dem Gottfried von Jacquin gemeint ist. Der freundschaftlichen Beziehung zwischen den Mozarts und den Kindern des Wiener Universitäts-Professors für Botanik und Chemie Nikolaus von Jacquin verdanken die fünf „Notturni“ KV 436–439 und KV 346 ihre Entstehung. Es ist durchaus vorstellbar, dass Franziska, Klavier-Schülerin Mozarts, und Gottfried, der eine schöne Bass-Stimme besaß, gemeinsam mit Constanze Mozart diese geselligen Lieder für zwei Soprane und Bass gesungen haben.

Nicht unerwähnt bleiben soll, dass 1806 der Arzt, Komponist und Musikschriftsteller Peter Lichtenthal, der mit der Witwe Mozarts in Wien und später mit ihrem älteren Sohn Carl Thomas in Mailand freundschaftliche Kontakte pflegte, Constanze Mozart den Druck seiner „Harmonik für Damen“ dedizierte. Diese „*kurze Anweisung in die Regeln des Generalbaß und der Composition zum Selbstunterricht*“ sollte man sicher nicht als Hinweis auf Kompositionsstudien von Constanze Mozart, wohl aber auf ihre Musikalität im Allgemeinen verstehen.

Wolfgang Amadé und Constanze Mozart waren knapp zehn Jahre verheiratet. In diesem Zeitraum unternahm Wolfgang fünf längere Reisen, drei davon mit seiner Frau. Diese drei Reisen führten sie gemeinsam nach Prag, zwei im Jahr 1787 und die letzte 1791 zur Aufführung von „*La clemenza di Tito*“ anlässlich der Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen. Vor allem während der beiden ersten Prag-Besuche wurde Constanze Mozart



Mozart. Brief an seine Schwester, in dem er Constanzes Vorliebe für die Fuge schildert.
Wien, 20. April 1782. Autograph.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

Zeugin der großen Begeisterung für Mozarts Opern „*Le nozze di Figaro*“ KV 492 und des eigens für die Moldau-Metropole komponierten „*Don Giovanni*“ KV 527. Letztere vollendete Mozart in der Villa Bertramka, wohin ihn das Ehepaar Duschek eingeladen hatte. Für die Gastgeberin Josepha Duschek komponierte Mozart am 3. November 1787 die Szene für Sopran und Orchester „*Bella mia fiamma, addio*“ – „*Resta, o cara*“ KV 528.

Aus dieser Zeit übermittelte Constanze Mozart später der Nachwelt selbst eine Anekdote, die von ihrer Nähe zu Mozart während seiner Arbeit erzählt. So soll sie ihm seinem

Wunsch gemäß in der vorletzten Nacht vor der Premiere die Arbeit an der noch fehlenden Ouvertüre zu „*Don Giovanni*“ erleichtert haben, indem sie ihn mit Punsch sowie Märchen aus Tausend und einer Nacht unterhielt. Dass die Geschichte im Kern stimmen könnte, lässt sich aus einem Brief Mozarts vom 7. Juli 1791 an Constanze herauslesen, der zumindest bestätigt, dass ihm die Anwesenheit seiner Frau beim Komponieren förderlich war: „*es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung*“.

Es sind gerade die vielen Briefe Mozarts an sein „*Liebstes, bestes Weibchen*“ aus den letzten gemeinsamen Jahren, „*die seine übergroße Zärtlichkeit für mich*“ ausdrücken, wie Constanze Mozart 1799 gegenüber dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel offenherzig bekannte. Und es gibt auch keinen Grund ihre 30 Jahre später, nunmehr als zweifache Witwe gemachte Äußerung gegenüber dem Rostocker Musiklehrer und Mozart-Verehrer Friedrich Schwaan anzuzweifeln: „*Ich hatte zwey große ausgezeichnete Männer, von denen ich gelibt und geschätzt, ja ich muß sagen, angebethet wurde; auch sie wurden beyde gleich, aufs zärtlichste von mir geliebt, und ich war daher zweymahlen vollkommen glücklich*.“ (Brief vom 5. Dezember 1829).

Anja Morgenstern

PERFECTLY HAPPY – WOLFGANG AMADÉ AND CONSTANZE MOZART

Wolfgang Amadé Mozart and Constanze Weber were finally married on 4 August 1782 in St. Stephen's Cathedral in Vienna, against the will of his father Leopold who generally disapproved of the entire Weber family. The wedding was barely a month after the premiere of the opera *Die Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*), K. 384.

During the early 20th century, Mozart scholars focused Leopold Mozart's negative attitude on Constanze, culminating in Alfred Einstein's malicious opinion (dating from 1943) that she was uneducated, a bad housewife and not at all musical. The extremely negative characterization left its mark for a long time on the public perception of Constanze Mozart. Only in the last 20 years, on the basis of existing sources, have authors begun to make an unprejudiced re-evaluation of Mozart's wife and the relationship between her and her husband. It is surprising to ascertain that the early biographers such as Franz Xaver Niemetschek (1798) or Otto Jahn (1856) portrayed a positive picture of Wolfgang Amadé and Constanze Mozart's marriage. One component in this fulfilled marriage may well have been Constanze's musicality, which was more or less ignored by posterity.

Constanze grew up in a musical household with a great affinity for the theatre. The father, Fridolin Weber, supported the family for 15 years from his income as a singer, prompt,

and music copy-writer at the Mannheim Theatre. The older sisters, Josepha and Aloisia, pursued professional careers as singers. Later on in Vienna, both were to take on principal roles in Mozart's operas. We do not have much specific information about Constanze's musical education. She probably had private piano and singing lessons; after becoming acquainted with Mozart, it is likely that she also learned from him. In his letters to his father and sister Mozart praised many characteristics of his wife, but he never mentions musical and practical skills. We do know, however, from one of his letters, that she was very fond of listening to fugues, especially by Handel and Bach and wanted Mozart to write fugues too. When they married in 1782, Mozart dedicated several pieces to Constanze, including the violin sonatas, K. 402 to 404, one explicitly entitled *Sonate Premier. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère Epouse* (K. 403). For the Allegro in the Sonata in A major, K. 402, Mozart did indeed write a fugue, apparently to Constanze's taste. In comparison with violin sonatas composed earlier, the much simpler piano part is noticeable, indicating that Mozart played the violin whereas Constanze played the piano. The couple also played piano duets together. Mozart did not complete the sonatas, they all remained as fragments. This is probably related to the fact that the pieces were exclusively intended for making music together at home, not for public performance, and therefore Mozart abandoned them in favour of other compositions for a specific occasion and prospect of income. We should also bear in mind that at the



Wolfgang Amadé Mozart.
Unvollendetes Porträt von Joseph Lange, Wien 1789.
Stiftung Mozarteum Salzburg,
Mozart-Museen und Archiv

time he was working on *Die Entführung aus dem Serail*.

During the first decade of the 19th century Constanze Mozart held a salon in her apartment on the Michaelerplatz in Vienna, where music lovers such as the Swedish diplomat Frederik Samuel Silverstolpe, as well as many professional musicians and virtuosi were guests. Occasionally, major works such as *La clemenza di Tito*, K. 621, were also performed in which Constanze participated as a singer. From November 1795 to May 1796, together with her

sister Aloisia Lange, Constanze undertook a concert tour of Germany. They gave concerts in Leipzig, Berlin, Hamburg and on the return journey also in Dresden. The aim was to improve her financial situation as well as for her sons Carl Thomas and Franz Xaver Wolfgang and to make rarely played works by Mozart more widely known. Constanze not only organized these concerts but performed as a singer for instance in the Leipzig Gewandhaus. Documentary evidence exists that she sang Elettra's aria '*Tutte nel cor vi sento*' (K. 366/4) from *Idomeneo*, as well as the role of Servilia in the duet '*Ah perdona al primo affetto*', K. 621/7 and in the quintet '*Deh conservate, o dèi*' (K. 621/12) from *La clemenza di Tito*.

During Mozart's lifetime only one public performance by Constanze as a singer is documented. When the young married couple visited Salzburg in 1783, she sang the soprano role in a mass, probably the Mass in C minor, K. 427, on 26 October, one day before they departed for Vienna. Possibly with regard for a performance of this mass Mozart wrote a singing exercise, the *Solfeggio*, K. 393/2 "*per la mia cara Costanza*" that for the most part agrees melodically with the first soprano solo part of the mass (*Christe eleison*). The mass was written, according to an explanation made by Mozart in a letter to his father, because of a vow he made, whose exact significance remains unclear but which most authors refer to Constanze: marriage, recovery from an illness and the safe delivery of their first child. Constanze herself confirmed the latter towards the English musical couple Vincent and Mary Novello,

whom she also informed that Mozart used to play her the songs that she should learn. She related that Mozart went through each of his new operas with her and asked her to sing arias for him; he was particularly fond of Ilia's aria 'Se il padre perdei' from *Idomeneo*, K. 366.

Judging from the soprano part of the Mass in C minor, Constanze Mozart must have had an agile voice with a relatively wide range. Nevertheless, she was not such a good singer as her sister Aloisia, for whom Mozart wrote several major concert arias between 1778 and 1788, including 'Mia speranza adorata' – 'Ah, non sai, qual pena, K. 416, and 'Vorrei spiegarvi, o Dio!' – 'Ah, conte, partite', K. 418, as well as the role of Madame Herz in *Der Schauspieldirektor* (*The Impresario*).

The so-called *Bandel* trio, K. 441, gives us another specific indication that the Mozarts used to make music together with friends at home and that Constanze participated as a singer. In November 1795 she told the publishers Breitkopf & Härtel, who printed the first edition of this cheerful little family scene that Mozart had composed it, "for his Constanze, for himself and for a friend" – Gottfried von Jacquin is meant here.

Wolfgang Amadé and Constanze were married for almost ten years. During this time Wolfgang undertook five extended journeys, three of them with his wife. They travelled three times to Prague, twice in 1787 and again in 1791 for the performance of *La clemenza di Tito* on the occasion of the coronation of Leopold II as king of Bohemia. On the first two visits to Prague, Constanze witnessed the

great enthusiasm for Mozart's operas *Le nozze di Figaro*, K. 492, and *Don Giovanni*, K. 527, composed especially for the city on the River Moldau. He completed the opera in the Bertramka Villa where they had been invited to stay by the Duschek family. Apparently two nights before the premiere, when Mozart was still working on the overture to *Don Giovanni*, she helped by supplying him with glasses of punch and telling him fairy-tales from *A Thousand and One Nights*. A letter from Mozart dated 7 July 1791 confirms that the presence of his wife was helpful to him when composing because, as he wrote, he liked to break off for a while and exchange a few words with her, and when she was not there, he would go to the piano and sing something from the opera but he had to stop immediately because it upset him too much.

The many letters written by Mozart to his "dearest, best little wife" from their last years together express his extreme fondness for her, as Constanze openly admitted in 1799 to the publishers Breitkopf & Härtel in Leipzig. Thirty years later, when she was again widowed, she confided to Friedrich Schwaan, music teacher and Mozart admirer, that she had had two excellent husbands who loved and treasured her, indeed adored her. And she loved them too, most tenderly; twice therefore she had been perfectly happy, as she wrote in a letter dated 5 December 1829.

Anja Morgenstern

English summary of the original German article:

Elizabeth Mortimer

WOLFGANG AMADEUS MOZART AUSGEWÄHLTE LIEDER UND ARIEN FÜR SOPRAN

ARIE DES DON OTTAVIO „IL MIO TESORO INTANTO“ NR. 21 AUS „DON GIOVANNI“ KV 527

Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Il mio tesoro intanto || Andate a consolar, ||
E del bel ciglio il pianto || Cercate di asciugar.

*Geht inzwischen, || Meine Liebste zu trösten,
|| Und sucht, von den schönen Wimpern ||
Die Tränen zu trocknen.*

Ditele che i suoi torti || A vendicar io vado: ||
Che sol di stragi e morti || Nunzio vogl'io
tornar.

*Sagt ihr, dass ich gehe, || Das Unrecht zu
rächen, || Dass ich nur als Bote || Von Blut
und Tod zurückkehre.*

(Deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

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!

Rezitativ

*Endlich kam der Augenblick, dass ich ohne
Kummer im Arm meines Geliebten glücklich
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!*

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.

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
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.*

(Deutsche Übersetzung von Walther Dürr)

ARIE FÜR SOPRAN „ET INCARNATUS EST“ AUS DEM CREDO DER MISSA C-MOLL KV 427

Et incarnatus est, de Spiritu Sancto ex Maria
Virgine, et homo factus est.

*Hat Fleisch angenommen durch den Heiligen
Geist von der Jungfrau Maria und ist
Mensch geworden.*

ARIE DER KONSTANZE „MARTERN ALLER ARTEN“ NR. 11 AUS „DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“ KV 384

Text von Christoph Friedrich Bretzner (1748–1807), bearbeitet von Johann Gottlieb Stephanie
dem Jüngeren (1741–1800)

Martern aller Arten || Mögen meiner warten, ||
Ich verlache Qual und Pein.
Nichts soll mich erschüttern. || Nur dann
würd ich zittern, || Wenn ich untreu könnte
sein.

Lass dich bewegen, verschone mich! || Des
Himmels Segen belohne dich!
Doch du bist entschlossen. || Willig,
unverdrossen || Wähl ich jede Pein und Not.
Ordne nur, gebiete, || Lärme, tobe, wüte! ||
Zuletzt befreit mich doch der Tod.

ARIE FÜR TENOR UND ORCHESTER „CON OSSEQUIO, CON RISPETTO“ KV 210

Textdichter unbekannt

Con ossequio, con rispetto || Il m'inchino, e
mi profondo || A un sapiente sì perfetto, ||
Che l'egual non v'è nel mondo, || E l'eguale
non verrà. || (Per l'orgoglio, e l'ignoranza, ||
Per la gran bestialità.).

*Mit Ergebenheit, mit Ehrfurcht || verneige
ich mich und versinke || vor einem so
vollkommenen Weisen, || der seinesgleichen
in der Welt nicht hat, || und nicht haben
wird. || (Wegen seiner Überheblichkeit,
seiner Unwissenheit, || und wegen seiner
großen Dummheit.)*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „VORREI SPIEGARVI, OH DIO!“ KV 418

Einlage in die Oper „Il curioso indiscreto“ (I,6) von Pasquale Anfossi

Textdichter unbekannt (Giuseppe Petrosellini?, 1729–1799)

Clorinda

Vorrei spiegarvi, oh Dio! || Qual è l'affanno
mio; || Ma mi condanna il fato || A piangere e
tacer. || Arder non può il mio core || Per chi
vorrebbe amore || E fa che cruda io sembri, ||
Un barbaro dover.

Ah conte, partite, || Correte, fuggite ||
Lontano da me. || La vostra diletta || Emilia
v'aspetta, || Languir non la fate, || È degna
d'amor. || Ah stelle spietate! || Mi perdo s'ei
resta, oh Dio! || Partite, correte, || D'amor
non parlate, || È vostro il suo cor.

Clorinda

*Ich möchte Euch erklären, o Gott, || Welcher
Schmerz mich bewegt. || Doch das Schicksal
verurteilt mich, || Zu weinen und zu
schweigen. || Mein Herz darf nicht glühen, ||
Für den, der Liebe möchte, || Und eine
grausame Pflicht || Lässt mich hart scheinen.*

*Ach Graf, geht weg, || Lauft, flieht || Weit
weg von mir. || Eure geliebte || Emilia
erwartet Euch. || Lasst sie nicht schmachten,
|| Sie ist der Liebe wert. || Ach erbarmungs-
lose Sterne! || Ihr seid mir feindlich. || Ich
vergehe, wenn er bleibt, o Gott! || Geht,
lauft, || Sprecht nicht von Liebe, || Ihr Herz
ist Euer.*

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

REZITATIV UND ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER

„BELLA MIA FIAMMA, ADDIO“ – „RESTA, O CARA“ KV 528

Text von D. Michele Sarcone aus der Festa teatrale „Cerere placata“ (II,5) von Niccolò Jommelli

Rezitativ

TITANO

Bella mia fiamma, addio; non piacque al
cielo di renderci felici. Ecco reciso, prima
d'esser compito, quel purissimo nodo, che
strinsero fra lor gli animi nostri con il solo
voler.

Vivi: cedi al destin, cedi al dovere. Dalla giu-
rata fede la mia morte t'assolve; a più degno
consorte ... oh pene! unita vivi più lieta e
più felice vita.

Ricordati di me; ma non mai turbi d'un infe-
lice sposo la rara rimembranza il tuo riposo.
Regina, io vado ad ubbidirti; ah tutto finisca
il mio furor col morir mio.

Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!

Aria

Resta, o cara; acerba morte
(a Proserpina) Mi separa, o Dio! da te. ||
Prendi cura di sua sorte,

(a Cerere)

Consolarla almen procura.

Rezitativ

TITANO

*Meine schöne Geliebte, leb wohl. Es gefiel
dem Himmel nicht, uns glücklich werden zu
lassen. Siehe, dieses reinste Band ist zer-
schnitten, bevor es vollständig geknüpft war,
das Band, das unsere Seelen schon durch
den bloßen Wunsch zusammenschloss.*

*Du musst leben! Gib dem Schicksal nach,
weiche der Pflicht, von der beschworenen
Treue entbindet dich mein Tod. Vereint mit
einem würdigeren Gatten ... o Schmerz!
sollst du ein heitereres und glücklicheres
Leben führen.*

*Erinnere dich an mich. Aber niemals möge
die teure Erinnerung an einen unglücklichen
Bräutigam deine Ruhe stören.*

*Königin, ich gehe, um dir zu gehorchen; ach,
all mein Zorn möge mit meinem Tod enden.
Ceres, Alfeus, meine geliebte Braut, lebt
wohl!*

Arie

*Bleib, o Teure! O mein Gott der herbe Tod
(zu Proserpina) trennt mich von dir. ||
Übernimm die Sorge um ihr Geschick,*

(zu Ceres)

Suche du || Sie wenigstens zu trösten.

(ad Alfeo)
 Vado ... ahi lasso! addio per sempre... ||
 Quest'affanno, questo passo || È terribile
 per me. || Ah! Dov'è il tempio, dov'è l'ara? ||
 Vieni, affretta ... la vendetta!

(a Cerere)
 Questa vita così amara || Più soffribile non è.

(zu Alfeus)
Ich gehe ... Weh' mir! Lebt wohl für immer...
|| Dieser Schmerz, dieser Schritt || Ist für
mich furchtbar. || Ach! Wo ist der Tempel?
Wo ist der Altar? || Komm, eile doch ... die
Rache!

(zu Ceres)
Dieses so bittre Leben || Ertrag ich nicht mehr.

(Wortgetreue deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

DUETT PAPAGENO – PAPAGENA „PA-PA-PA“ AUS „DIE ZAUBERFLÖTE“ KV 620

Text von Emanuel Schikaneder (1751–1812)

PAPAGENO
 Pa–Pa–Pa–Pa–Pa–Papagena!

PAPAGENA
 Pa–Pa–Pa–Pa–Pa–Papageno!

PAPAGENO
 Bist du mir nun ganz gegeben?

PAPAGENA
 Nun bin ich dir ganz gegeben!

PAPAGENO
 Nun so sei mein liebes Weibchen!

PAPAGENA
 Nun so sei mein Herzenstäubchen!

BEIDE
 Welche Freude wird das sein || Wenn die
 Götter uns bedenken, || Unsrer Liebe Kinder
 schenken, || So liebe kleine Kinderlein!

PAPAGENO
 Erst einen kleinen Papageno!

PAPAGENA
 Dann eine kleine Papagena!

PAPAGENO
 Dann wieder einen Papageno!

PAPAGENA
 Dann wieder eine Papagena!

BEIDE
 Papagena! Papageno! Papagena! || Es ist das
 höchste der Gefühle, || Wenn viele, viele,
 viele, viele || Pa–Pa–Pa–Pa–Papageno, ||
 Pa–Pa–Pa–Pa–Papagena || Der Eltern Segen
 werden sein.

AUTOREN UND REFERENTEN DER MOZARTWOCHE 2018

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 bis 2012 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).

THOMAS BETZWIESER, geboren 1958 in Neckarhausen bei Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Heidelberg. 1990–1994 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin; 1995–1996 Stipendiat des DAAD an der Maison des Sciences de l'Homme, Paris; 1996–1998 DFG-Forschungsstipendium; 1999–2001 Lecturer in Music an der University of Southampton; 2000 Habilitation (FU Berlin); 2001–2012 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth. Seit 2012 ist Thomas Betz-

wieser Professor für Historische Musikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt, seit 2009 Leiter des Akademieprojekts *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelditionen*. Publikationen zum Musiktheater vom 17. bis 20. Jahrhundert, u. a. „Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper“, Stuttgart/Weimar 2002.

BASTIAAN BLOMHERT, geboren 1944 in Groningen (NL), studierte Musikwissenschaft (bei Eduard Reeser) an der Universität Utrecht und Bratsche (bei Jürgen Kussmaul) sowie Dirigieren (bei Louis Stotijn) an dem Koninklijk Conservatorium Den Haag. 1977–1991 Professor für Musikgeschichte an den Musikhochschulen in Utrecht und Arnheim, wo er auch Kammermusik und Instrumentation lehrte. 1987 Promotion mit einer Dissertation über die „Donaueschinger Harmoniemusik der Entführung aus dem Serail“. 1979 Dirigate bei Bläsergruppen über die ganze Welt, Leiter von Sonderkursen im Bereich von Harmoniemusik (u. a. Royal College of Music London), Harmoniemusikforscher in vielen europäischen Archiven und Herausgeber von Harmoniemusiken (Editionen bei Doblinger und Floricor Editions). Seit 2008 lebt er im Bayerischen Oberland. Für weitere Information über Mozarts „Donaueschinger Harmoniemusik“ siehe www.bastiaanblomhert/donaueschinger-harmoniemusik.

SABINE BRETTENTHALER, 1966 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und Ita-

lienisch 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 Lektorin tätig. Sie verfasste zahlreiche musikhistorische Beiträge und Werkkommentare, u. a. für die Bläserzeitschrift „Clarin“, 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 an 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)*. Schwerpunkte: Mozarts Opern, Libretti-Forschung, Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, Philosophie der Aufklärung.

WALTER DOBNER, geboren 1952 in Krems, Dr. iur., Professor, zuletzt in leitenden Funktionen bei der Wiener Stadtverwaltung, ist seit über vier

Jahrzehnten als Musikpublizist, Programmautor (u. a. Wiener Philharmoniker, Wiener Staatsoper, Salzburger Festspiele) und Musikkritiker (u. a. „Die Presse“, „Die Furche“) tätig. Er ist Autor von Publikationen über Joseph Haydn, die Wiener Philharmoniker, Riccardo Muti und Fabio Luisi, verfasste zahlreiche Booklet-Texte und leitet als Direktor Österreichs älteste musikalische Institution, die Wiener Hofmusikkapelle.

IOANA GEANTA, geboren 1982 in Wien, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Sie studierte Konzertfach Violine an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie Vergleichende Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft an der Universität Wien. DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2017 Promotion in Musikwissenschaft mit einer Dissertation über Stille als musikalisches Phänomen.

CHRISTOPH GROSSPIETSCH, 1961 in Dortmund geboren, arbeitet seit 2001 an der Stiftung Mozarteum und begann hier zunächst bei der *Neuen Mozart-Ausgabe (NMA)*. Er studierte in Münster und Heidelberg Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie. 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 an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* 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-Amanshauser und Gabriele Ramsauer), das im selben Verlag unter dem Titel *Next to Mozart* in englischer Übersetzung und um elf 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 Salzburg, publiziert.

MARKUS HENNERFEIND, geboren 1972 in Wien, studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien (Diplomarbeit: „Claudio Arrau. 70 Jahre dokumentierte Interpretationsgeschichte. Die letzten Jahre“). Er war Musikkritiker der „Wiener Zeitung“, verfasst Einführungsbeiträge u. a. für die Salzburger Festspiele, das Grafenegg Festival, die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, die Stiftung Mozarteum Salzburg sowie Magazinbeiträge für verschiedene Veranstalter. Als Redakteur betreut er Programmhäfte des Grafenegg Festivals und der Salzburger Festspiele sowie des Tonkünstler-Orchesters Niederösterreich. Er arbeitet als Grafiker und Redakteur für den Musikverlag Doblinger

in Wien und tritt gelegentlich als Klavierbegleiter künstlerisch in Erscheinung.

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 „Europette“ 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.

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 besonders zu Leben und Werk Mozarts (u. a. Ausgaben der Skizzen und der Fragmente Mozarts im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* und die mehrfach aufgelegte Biographie „Wolfgang Amadé Mozart. Leben · Musik · Werkbestand“, Kassel 2005). Er erhielt mehrere hohe Auszeichnungen, so 1999 die Silberne Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg und 2001 den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Er ist Mitglied der Leitungsgremien 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. Seither 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. 309

HERBERT LINDSBERGER s. S. 309

HANFRIED LUCKE s. S. 310–311

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.

EVA NEUMAYR, geboren 1968 in Salzburg, studierte Musikwissenschaften und Anglistik an der Universität Salzburg sowie 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 ODEFEEY, geboren 1962 in Hamburg, studierte dort zunächst Mathematik, Volkswirtschaftslehre, Astronomie sowie Geschichte der Naturwissenschaften und arbeitete als Diplom-Mathematiker in Industrieunternehmen. Anschließend 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. Danach war er 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 tätig. Er betreibt Forschungen, hält Vorträge und veröffentlicht in unterschiedlichen Publikationen auf den Gebieten der Musikwissenschaft und der Mathematikgeschichte und schreibt regelmäßig 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.

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 an 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“. Im letzten Jahr Abschluss einer Dissertation zum Thema „Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie“.

THOMAS KARL SCHMID, geboren 1974 in Wien, ist seit September 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bibliotheca Mozartiana der Stiftung Mozarteum Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Publizistik an der Universität Wien. 2007 Magisterium mit einer Diplomarbeit über die Darstellung von Musik und Historie in Filmbiografien am Beispiel *Farinelli*. 1999–2004 Programm- und Redaktionsassistent beim Österreichischen Rundfunk. Weitere berufliche Stationen führten ihn u. a. zum Arnold Schönberg Center und zum Wissenschaftsfonds FWF in Wien.

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 Gunkirchen 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 Doblinger, 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).

THE AUTHORS OF THE ENGLISH NOTES

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 December 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* (Boydell & Brewer, 2001), *Mozart's Viennese Instrumental Music: A Study of Stylistic Re-Invention* (Boydell & Brewer, 2007), and *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion* (Cambridge University Press, 2012; paperback edition 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. His major new biography, *Mozart in Vienna: the Final Decade*, was published by Cambridge University Press in autumn 2017. Keefe 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 Salzburg Mozarteum Foundation. He chairs the Publications Committee of the Royal Musical Association, and is General Editor of the Royal Musical Association monographs series (published by Routledge).

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. Since 2002 he has been an Artistic Adviser to the York Early Music Festival, and from 2007 to 2017 he was Artistic Director of the Lufthansa Festival of Baroque Music and its successor the London Festival of Baroque Music. His newly founded festival, 'Baroque at the Edge', took place in London earlier in January 2018.

ROBERT D. LEVIN see p. 337–338

MATTHEW THOMAS was born 1980 in Tucson Arizona. He is a lecturer in music history at California State University, Fullerton. 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 was born 1952 in Birmingham. He is a well-known music writer, broadcaster and lecturer, specialising in the Viennese classical period and in Lieder. He writes regular reviews and features for *BBC Music Magazine* and *Gramophone*, broadcasts frequently on BBC Radio 3 and has taught classes in the history and interpretation of Lieder at Birkbeck College, the Royal Academy of Music and the Guildhall. He has published *Schubert: the complete song texts*, the *Faber Pocket Guide*

to *Haydn* and contributed chapters and articles to many reference works, including the latest edition of *The New Grove Dictionary*.



Alain Altinoglu



Piotr Anderszewski



Kit Armstrong

ALAIN ALTINOGLU, 1975 in Paris geboren, gilt als einer der interessantesten Dirigenten seiner Generation. Er studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er mittlerweile selbst lehrt. An seinen fulminanten Start als Musikdirektor des Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel zu Beginn des Jahres 2016 knüpft Alain Altinoglu in seinem zweiten Jahr mit Neuproduktionen von Wagners „Lohengrin“ und Poulencs „Dialogues des Carmélites“ sowie einem Doppelabend mit Bartóks „Der wunderbare Mandarin“ und „Herzog Blaubarts Burg“ an. Als Gast dirigiert er regelmäßig die renommiertesten Orchester Europas und der USA. Zu den Höhepunkten dieser Saison zählen Debüts bei den Berliner Philharmonikern, dem London Philharmonic Orchestra, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin sowie dem Philharmonischen Orchester in Oslo. Als Operndirigent ist Alain Altinoglu an den großen Opernhäusern in Buenos Aires, Berlin, London, New York, München, Wien, Zürich und den drei Pariser Opernstandorten zu erleben und gastiert regelmäßig bei den Festspielen in Bayreuth, Salzburg, Orange und Aix-en-Provence. Alain Altinoglus besondere Liebe gilt dem Liedgesang. So begleitet er regelmäßig die Mezzosopranistin Nora Gubisch am Klavier, wovon auch zahlreiche Aufnahmen zeugen.

PIOTR ANDERSZEWSKI gehört zu den prominentesten Pianisten seiner Generation und ist in allen großen Konzertsälen der Welt regelmäßig zu Gast. Er konzertiert als Solist und mit Play-Lead Programmen mit den führenden Orches-

tern Europas und der USA, in der Saison 2017/18 u. a. mit den Bamberger Symphonikern, dem NDR Elbphilharmonie Orchester, den Münchner und Wiener Philharmonikern, dem Warsaw Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de Paris und dem Philharmonia Orchestra. Bekannt für die Intensität und Originalität seiner Interpretationen, wurde er im Laufe seiner Karriere für mehrere hochkarätige Auszeichnungen ausgewählt, darunter der prestigeträchtige Gilmore Award, der alle vier Jahre einem Pianisten von außergewöhnlichem Talent verliehen wird. Zu seinen mit den wichtigsten Preisen der Musikbranche prämierten Einspielungen gehören Beethovens „Diabelli-Variationen“, Bachs Partiten 1, 3 und 6 sowie Englischen Suiten 1, 3 und 5, ein Album mit Solo-Werken von Schumann und eine Aufnahme mit Werken Szymanowskis. Seine neueste Aufnahme der Mozart Klavierkonzerte KV 503 und KV 595 erscheint im Jänner 2018. Der Regisseur Bruno Monsaingeon drehte für *Arte* zwei preisgekrönte Dokumentarfilme über den Künstler: der erste geht seiner besonderen Beziehung zu den „Diabelli-Variationen“ nach, während der zweite, ein Künstlerporträt, Anderszewskis Gedanken über die Musik, die Konzerttätigkeit und seine polnisch-ungarischen Wurzeln beleuchtet. Ein dritter Dokumentarfilm von Monsaingeon, „Piotr Anderszewski spielt Schumann“, entstand für das polnische Fernsehen.

KIT ARMSTRONG, 1992 in Los Angeles geboren, begann fünfjährig mit dem Komponieren und erhielt kurz darauf seinen ersten Klavier-

unterricht. Heute zählt er zu den bekanntesten Künstlern seiner Generation. Er debütierte kürzlich bei der Staatskapelle Dresden unter Christian Thielemann und den Wiener Philharmonikern unter Herbert Blomstedt und war Solist bei der Eröffnung des Mostly Mozart Festivals New York unter Louis Langrée. Zu Saisonbeginn 2017/18 kehrte er zum Lucerne Piano Festival zurück und konzertierte mit der Akademie für Alte Musik Berlin. Beim Musikkollegium Winterthur ist er aktuell als „Artist in Resonance“ zu erleben. Zunehmend macht sich Kit Armstrong auch als Organist einen Namen und ist in den Orgel-Reihen der Berliner Philharmoniker sowie der Kölner Philharmonie zu hören. Als Kammermusiker führt er mit Renaud Capuçon die Violinsonaten von Mozart in einem eigenen Zyklus u. a. im Boulez-Saal in Berlin auf und hat in jüngster Zeit auch die Zusammenarbeit mit Sängern für sich entdeckt. Auch das Komponieren spielt eine große Rolle, so hat er u. a. für das Mozartfest Würzburg, das Gewandhaus Leipzig, das Musikkollegium Winterthur und das Klavierfestival Ruhr Werke geschrieben (verlegt bei Edition Peters). Kit Armstrong hat bisher zwei Solo-Alben veröffentlicht. Sein Aufnahme-Debüt war für das Kulturradio (rbb) „eine der ganz wenigen CDs, auf die die Welt gewartet hat“.

Der Name **DANIEL BARENBOIM** steht gleichermaßen für höchste Dirigierkunst, virtuos-ausdrucksstarkes Klavierspiel, Nachwuchsförderung und politisches Engagement für den Frieden. Der 1942 in Buenos Aires geborene



Daniel Barenboim



Florian Birsak

Weltbürger mit israelischem und palästinensischem Pass erhielt im Alter von fünf Jahren zunächst von seiner Mutter, dann von seinem Vater Klavierunterricht. Studien der Harmonielehre und der Komposition bei Nadia Boulanger folgten. Als Wunderkind gab der erst Zehnjährige sein professionelles Solistendebüt, das den Grundstein für eine mittlerweile mehr als fünfzigjährige unvergleichliche Karriere als Pianist legte. Seit seinem Dirigierdebüt 1967 ist Daniel Barenboim auch als Konzert- und Operndirigent der Sonderklasse international begehrt und bekleidete im Laufe der Jahrzehnte mehrere prestigeträchtige Chefdirigentenposten. Neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire setzt sich der Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden und Chefdirigent der Staatskapelle Berlin auf Lebenszeit auch stark für die zeitgenössische Musik ein. Mit Edward Said gründete er 1999 das West-Eastern Divan Orchester, das er als musikalischer Leiter seither zu einem internationalen gefragten Orchester formte. Für seine künstlerische und kulturpolitische Arbeit wurde Barenboim mit den bedeutendsten Auszeichnungen geehrt.

Der Salzburger **FLORIAN BIRSAK** spielt Clavichord, historische Kiel- und Hammerflügel. Er gehört zu den wenigen Musikern, die sich schon in ihrer Kindheit auf „alte Musik“ spezialisierten. In seiner Geburtsstadt sowie in München ausgebildet, wurde er in den Fächern Cembalo und Aufführungspraxis von Lars Ulrik Mortensen, Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert und Anthony Spiri geprägt. Während



Renaud Capuçon



Isabelle Faust

des Cembalostudiums begann sich Florian Birsak intensiv mit der Klavierliteratur und Klavierkammermusik der Klassik und Frühromantik auseinanderzusetzen, wodurch sich sein auf die Meisterwerke der Spätrenaissance aufbauendes Repertoire entsprechend erweiterte. Die Beschäftigung mit historischer Musizierpraxis ist ihm eine Inspirationsquelle und mitbestimmend für seinen Musizierstil. Er sucht die Vielfalt der Musik für Tasteninstrumente und den Farbenreichtum des vielfältigen Instrumentariums einer vergangenen Epoche und beschäftigt sich intensiv mit der adäquaten Ausführung des Generalbasses in all seinen Stilfacetten. Als Solist und Continuospieler ist er gerne gesehener Gast namhafter Kammerensembles und Orchester. In jüngerer Zeit widmet sich Florian Birsak zunehmend eigenen Solo- und Kammermusikprojekten mit besonderer programmatischer Zielsetzung. Seine Aufnahmen sind bei namhaften Labels erschienen. Seit 1997 lehrt er an der Universität Mozarteum in Salzburg.

Der französische Geiger **RENAUD CAPUÇON**, in Chambéry geboren, begann seine Ausbildung im Alter von 14 Jahren am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris bei Gérard Poulet und Veda Reynolds und verfeinerte sie in Berlin bei Thomas Brandis und Isaac Stern. Noch während seines Studiums erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Preis der Berliner Akademie der Künste. 1997 wurde er von Claudio Abbado zum Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchesters ernannt, wo er drei Jahre unter Dirigenten wie Pierre Bou-

lez, Seiji Ozawa oder Franz Welser-Möst wirkte. 2000 wurde er als „Rising Star“ und zum „New Talent of the Year“ ausgewählt, 2006 gewann er den „Prix Georges Enesco“. Heute zählt er als Solist und Kammermusiker zu den gefragtesten Geigern seiner Generation. Neben den großen Violinkonzerten liegt ihm die zeitgenössische Literatur am Herzen. Er brachte diverse Werke zur Uraufführung, darunter Konzerte von Pascal Dusapin, Wolfgang Rihm und Bruno Mantovani, die 2017 auf einer CD erschienen sind. 2016 wurde Renaud Capuçon in Frankreich zum Chevalier de la Légion d'honneur ernannt. Er ist Mitbegründer und Künstlerischer Leiter des Osterfestivals in Aix-en-Provence und seit 2016 Künstlerischer Leiter des Festival *Sommets Musicaux* in Gstaad. Für den musikalischen Nachwuchs engagiert er sich im Rahmen seiner Professur am Conservatoire de Lausanne und als Botschafter für das „Zegna & Music Project“. Seit 2014 unterrichtet er Violine an der Hochschule für Musik in Lausanne. Renaud Capuçon spielt die Guarneri del Gesù „Panette“ (1737), die Isaac Stern gehörte.

Als Preisträgerin des Leopold-Mozart-Wettbewerbs in Augsburg und des Paganini-Wettbewerbs in Genua musizierte die Geigerin **ISABELLE FAUST** bereits früh mit bedeutenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra oder dem Chamber Orchestra of Europe in aller Welt. Seit 2016 ist sie „Artistic Partner“ des Mahler Chamber Orchestra. Ihr Repertoire schöpft aus der Violinliteratur von Johann Sebastian Bach bis György Ligeti, Helmut Lachenmann



David Fray



Sir John Eliot Gardiner

oder Jörg Widmann, und beinhaltet Uraufführungen von Ondřej Adámek, Friedrich Stroppa, Oscar Strasnoy und Beat Furrer. Der unmittelbare Zugang zur Musik gepaart mit dem Drang, die Kenntnis des Repertoires durch genaues Studium der Partituren und musikhistorische Recherchen zu vertiefen, lässt Isabelle Faust zum Wesentlichen der Werke vordringen. Regelmäßig arbeitet sie mit Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Bernard Haitink und Andris Nelsons. Eine enge Beziehung verband sie mit Claudio Abbado, mit dem sie in mehreren Ländern konzertierte und eine vielfach preisgekrönte CD mit den Violinkonzerten Beethovens und Bergs einspielte. Sie publizierte auch Aufnahmen mit ihrem Kammermusikpartner Alexander Melnikov sowie Mozarts Violinkonzerte mit Il Giardino Armonico unter Giovanni Antonini oder Bachs Sonaten für Cembalo und Violine mit Kristian Bezuidenhout.

Der französische Pianist **DAVID FRAY**, 1981 geboren, begann mit vier Jahren mit dem Klavierspiel und absolvierte später seine Studien mit Auszeichnung bei Jacques Rouvier am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Seine Karriere wurde von Künstlern wie Dmitri Bashkirov, Paul Badura-Skoda, Christoph Eschenbach und Pierre Boulez gefördert. Heute arbeitet David Fray mit vielen der bedeutendsten Dirigenten und wird von internationalen Spitzenorchestern eingeladen. Er gastierte bei den Salzburger Festspielen und dem Tanglewood Festival und konzertierte in nahezu allen renommierten Konzerthallen Euro-

pas, Asiens und der USA. Die Auswahl seines Repertoires reflektiert seine Vorliebe für die Werke der deutsch-österreichischen Tradition. Obwohl von Presse und Publikum oft mit Glenn Gould verglichen, sieht David Fray sein Vorbild vor allem in Wilhelm Kempff, dessen „perfekte Kombination aus strukturellem Denken und purer Poesie“ ihn beeindruckt. Große Erfolge bei Kritik und Publikum feierte er nicht zuletzt mit seinen CD-Veröffentlichungen, für die er mehrfach mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet wurde. 2010 erhielt er den französischen Musikpreis „Victoires de la musique classique“. Bei seinem Exklusivlabel Erato/Warner Classics hat David Fray bisher sieben Alben mit Werken von Chopin, Schubert, Mozart und Bach veröffentlicht.

SIR JOHN ELIOT GARDINER gilt als Schlüsselfigur bei der Wiedereinführung der historischen Aufführungspraxis. 1943 in England geboren, studierte er Arabistik und Geschichte, bevor er sich der Musik zuwandte und eine Ausbildung an der Cambridge University sowie bei Nadia Boulanger in Paris absolvierte. Noch während des Studiums gründete er 1964 den Monteverdi Choir, 1968 folgte das Monteverdi Orchestra, aus dem sich später die English Baroque Soloists formierten, und 1989 das Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Leitungspositionen verbanden ihn mit der Opéra de Lyon, den Händel-Festspielen Göttingen und dem NDR Sinfonieorchester. Der Umfang seines Repertoires findet Ausdruck in mehr als 250 Aufnahmen. Für seine Arbeit wurde er vielfach geehrt, darunter mit dem prestige-



Svenja Gassen



Valery Gergiev



Benjamin M. Gilmore



Alois Gläßner



Angela Hicks

trächtigen Bach-Preis der Royal Academy of Music und dem Amsterdam Concertgebouw Preis. Er hält Ehrendoktorwürden der Universitäten von Cambridge, Lyon, Pavia, St. Andrews sowie des New England Conservatory of Music und war Visiting Scholar an der Harvard University. 1990 wurde er zum Commander of the British Empire ernannt und 1998 in den Adelsstand erhoben. Er ist Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres und seit 2011 Chevalier de la Légion d'honneur. Seit 2014 amtiert Sir John Eliot Gardiner als Stiftungspräsident des Leipziger Bach-Archivs.

SVENJA GASSEN lebt in Berlin und arbeitet als Kostümbildnerin für Schauspiel und Film. Während des Studiums assistierte sie u. a. an der Volksbühne Berlin, der Staatsoper Stuttgart und bei den Bayreuther Festspielen. Wichtige Stationen als Kostümbildnerin waren etwa das Schauspielhaus Zürich, das Schauspiel Stuttgart, das Theater Basel, das Sary Teatr Kraków, das TR Warszawa in Polen sowie das Alexandrinskij Theater in St. Petersburg und das Teatr Praktika in Moskau. Zu den Regisseuren, mit denen Svenja Gassen regelmäßige Zusammenarbeit, zählen u. a. Krzysztof Garbaczewski, Jan Koslowski, René Pollesch und Andrea Moses. 2014 erhielt Svenja Gassen den VSK Förderpreis bei den Hofer Filmtagen für das beste Kostümbild.

In Moskau geboren, studierte **VALERY GERGIEV** Dirigieren bei Ilya Musin am Konservatorium in St. Petersburg. Bereits als Student war er Preisträger des Herbert-von-Karajan Dirigierwett-

bewerbs in Berlin. 1978 wurde er 24-jährig Assistent von Yuri Temirkanov am Mariinsky Opernhaus in St. Petersburg, das er seit nunmehr über zwei Jahrzehnten selbst leitet und in dieser Zeit zu einer der wichtigsten Pflegestätten der russischen Opernkultur geformt hat. Nach Leitungspositionen u. a. in Rotterdam, New York und London ist Valery Gergiev seit der Spielzeit 2015/16 Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter mehrerer Festivals, darunter der „Stars of the White Nights“ in St. Petersburg, Präsident der allrussischen Chorvereinigung und war einer der Leiter des Organisationskomitees des 15. Internationalen Tchaikowsky Wettbewerbs. Er wirkt als Dekan der künstlerischen Fakultät der Staatlichen Universität St. Petersburg, engagiert sich intensiv für junge Musiker und hat inzwischen eine ganze Schar von Künstlern der Weltklasse ausgebildet. Valery Gergiev setzt sich regelmäßig für wohltätige Zwecke ein und ist „UNESCO Artist for Peace“. Für seine Verdienste erhielt er unzählige Ehrentitel und Preise, u. a. in Form von Staatspreisen in Russland, Deutschland, Italien, Frankreich, Japan, den Niederlanden und Schweden.

BENJAMIN MARQUISE GILMORE, 1987 geborener Engländer mit russischen Wurzeln, studierte Violine bei Natalia Boyarskaya an der Yehudi Menuhin School in England und bei Pavel Vernikov in Wien. Weitere Impulse erhielt er von Julian Rachlin, Miriam Fried sowie Mitgliedern des Artis Quartetts und des Altenberg Trios. Prägend war auch sein familiäres Um-

feld: von seinem Vater, dem Musikwissenschaftler Bob Gilmore, erhielt er schon in jungen Jahren Unterricht in Musiktheorie, mit seinem Großvater, dem Dirigenten Lev Markiz, musizierte er bei vielen Gelegenheiten gemeinsam. Er gewann die Oskar Back Violin Competition in Amsterdam und ist Preisträger des angesehenen Joseph Joachim Wettbewerbs in Hannover sowie des Internationalen Mozartwettbewerbs der Universität Mozarteum in Salzburg. Benjamin Marquise Gilmore tritt als gefragter Kammermusiker mit Künstlern wie Jantine Jansen, Julian Rachlin, Natalia Gutman oder Elisabeth Leonskaja auf und als Konzertsolist mit Orchestern wie dem Münchner Kammerorchester, der Amsterdam Sinfonietta oder dem Rotterdam Philharmonic Orchestra. Er arbeitete mit Komponisten wie Giya Kancheli, Bernhard Lang, Guus Jansen, Gavin Bryars und Frank Denyer zusammen. Seit 2011 ist Benjamin Marquise Gilmore Mitglied des Chamber Orchestra of Europe. 2016 wurde er zum Konzertmeister des Scottish Chamber Orchestra ernannt.

ALOIS GLASSNER erhielt seine erste musikalische Ausbildung während der Gymnasialzeit im Stift Melk. Es folgten Studien in Kirchenmusik, Orgel, Orchesterdirigieren, Komposition und Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien und bei Eric Ericson in Stockholm. 1987 gründete er den Hugo Distler Chor, von 1993 bis 2005 leitete er die traditionsreiche Kirchenmusik an der Wiener Augustinerkirche. Seit 2003 ist Alois Gläßner künstlerischer Leiter des Salz-

burger Bachchores. Als Dirigent arbeitete er u. a. mit dem Sinfonieorchester der Wiener Volksoper, dem Mozarteumorchester Salzburg und der Camerata Salzburg. Gastdirigate führten ihn nach Italien, Spanien, Korea und Japan. International tätig ist er auch als Referent bei Chorleiterkursen, als Juror bei Wettbewerben und als Experte im Bereich Kinder- und Jugendchor. An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien lehrt Alois Gläßner seit 1991. 2002 übernahm er die Leitung des neu gegründeten Instituts Anton Bruckner, 2004 wurde er zum Professor für Dirigieren ernannt. Von 1999 bis 2011 leitete er den Webern Kammerchor der Universität. Im Jahr 2009 gründete er am Institut Anton Bruckner die „Wiener Chorschule“ mit dem Ziel, Studierenden praktische Erfahrungen in der Chorarbeit mit Kindern und Jugendlichen zu ermöglichen.

Die Sopranistin **ANGELA HICKS**, im englischen Lancashire geboren, ist als Konzertsolistin und Chorsängerin gleichermaßen aktiv. Sie wird von Orchestern als Solistin für große Oratorien eingeladen, interpretiert als Kammermusikerin Kantaten und kleinere Werke mit Originalklang-Ensembles und widmet sich dem reichen Repertoire der Lauten-Lieder, etwa an der Seite von Emma Kirkby im Rahmen von deren Projekt „Dowland Works“. Als Chorsängerin ist Angela Hicks Mitglied führender Chöre Großbritanniens, darunter des Monteverdi Choir von Sir John Eliot Gardiner, zu dem sie im Zuge ihrer Ausbildung in der Saison 2014/15 stieß und mit dem sie



Nikola Hillebrand

heute regelmäßig als Solistin und als Teil des Chores auftritt. Sie ist weiterhin Mitglied der Chöre „Ex Cathedra“ und „The Chapels Royal, HM Tower of London“. Angela Hicks singt und spielt auch keltische Harfe mit dem in London ansässigen Mittelalter-Ensemble „Joglaresa“, das von Belinda Sykes geleitet wird.

Die deutsche Sopranistin **NIKOLA HILLEBRAND** wurde in Recklinghausen geboren und ist seit der Spielzeit 2016/17 im Ensemble des Nationaltheaters Mannheim. Noch während ihres Studiums bei Fenna Kügel-Seifried an der Hochschule für Musik und Theater München gastierte Nikola Hillebrand am Theater Bonn als Belinda in Purcells „Dido and Aeneas“, als Königin der Nacht in Mozarts „Die Zauberflöte“ und als Marzelline in Beethovens „Fidelio“. Im Sommer 2015 gab sie ihr Glyndebourne Debüt als Blonde in David McVicar's Neuproduktion von Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ und wurde zur Trägerin des John Christie Awards ernannt. Blonde sang sie auch beim Bremer Musikfest unter der musikalischen Leitung von Jérémie Rhorer. In der folgenden Saison wurde sie erneut als Barbarina sowie als Cover für Susanna in Mozarts „Le nozze di Figaro“ nach Glyndebourne eingeladen. Im Juli 2017 gab Nikola Hillebrand ihr Debüt an der Bayerischen Staatsoper als Azema in Rossinis „Semiramide“. Am Nationaltheater Mannheim sang sie bereits Rollen wie Adele („Fledermaus“), Oscar („Un ballo in maschera“), Despina („Così fan tutte“) und Sophie („Der Rosenkavalier“). Im April wird sie hier die Titelpartie in Monteverdis „L'incorona-



René Jacobs

zione di Poppea“ verkörpern. Als Konzertsolistin umfasst ihr Repertoire u. a. Händels „Messias“, Mozarts „Exsultate, jubilate“, Pergolesis „Stabat Mater“ sowie Lieder von Robert Schumann, Franz Schubert und Richard Strauss.

Der in Gent geborene **RENÉ JACOBS** kam als Chorknabe zur Musik. Neben einem Studium der klassischen Philologie führte er seine Gesangsstudien in Brüssel und Den Haag weiter, um sich schließlich als international gefragter Countertenor zu spezialisieren. Angezogen von der Barockmusik und deren vielfältigen Entdeckungen, gründete René Jacobs 1977 das Ensemble Concerto Vocale. Viele der Produktionen – Opern von Monteverdi, Cesti, Cavalli, Gluck und Händel – wurden unter seiner Leitung zu gefeierten Meilensteinen der barocken Interpretationspraxis. Als künstlerischer Direktor des Opernprogramms der Festspiele für Alte Musik in Innsbruck von 1991 bis 2009 hat er die österreichische Musiklandschaft wesentlich geprägt. Zusätzlich dirigierte er als Gastdirigent an Häusern und Festivals wie der Staatsoper Unter den Linden Berlin, am Brüsseler Opernhaus La Monnaie, dem Theater an der Wien, Pariser Théâtre des Champs-Élysées, den Salzburger Festspielen oder dem Festival d'Aix-en-Provence. Während seiner Zeit als Professor an der Schola Cantorum Basiliensis unterrichtete René Jacobs viele Sänger, die heute an international führenden Häusern und bei bedeutenden Festivals auftreten. Mit mehr als 260 Einspielungen und seiner Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Musikforscher und Gesangspädagoge zählt



Robin Johannsen



Lorenz Karls

René Jacobs zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des Vokalrepertoires der Musik des Barock und der Klassik. Er wurde zum Ehrendoktor der Universität Gent ernannt und erhielt viele Auszeichnungen in Europa und in den USA, darunter 2005 einen Grammy Award. Seine Aufnahme der „Entführung aus dem Serail“ von Mozart, veröffentlicht im September 2015, wurde mit dem Caecilia Preis und Edison Klassik Award ausgezeichnet.

Die aus Amerika stammende Sopranistin **ROBIN JOHANNSEN** kam als Stipendiatin der Deutschen Oper Berlin nach Europa und wurde bald festes Ensemblemitglied des Hauses. Nach drei Jahren wechselte sie an die Oper Leipzig und ist seit 2008 freischaffend tätig, mit einer besonderen Affinität zu Barock und Klassik. In der Spielzeit 2017/18 singt sie in einer Neuproduktion von Beethovens „Leonore“ mit dem Freiburger Barockorchester unter René Jacobs u. a. am Theater an der Wien, dem Festspielhaus Baden-Baden, dem Concertgebouw Amsterdam sowie der Philharmonie de Paris. Sie debütierte an der Elbphilharmonie mit Britten's „Les Illuminations“ mit Tabea Zimmermann und dem Ensemble Resonanz. Weitere Highlights der kommenden Saison sind die Oper „Miriways“ beim Telemann-Festival (NDR Hamburg) unter Bernard Labadie und die Wiederaufnahme von „King Arthur“ an der Staatsoper Berlin. Die Höhepunkte der vergangenen Spielzeit waren u. a. die Neuproduktion von Purcells „King Arthur“ der Staatsoper Berlin

und ihr Debüt als Fiordiligi in Mozarts „Così fan tutte“ unter René Jacobs auf Tournee in Deutschland, Spanien und Asien. Im Konzertbereich hat sie in der Saison 2016/17 u. a. mit Andrea Marcon, Teodor Currentzis und Raphaël Pichon sowie mit führenden Barockorchestern wie dem Freiburger Barockorchester, dem Concerto Köln und der Akademie für Alte Musik Berlin zusammengearbeitet. Auf CD erschienen mit der Künstlerin „Die Entführung aus dem Serail“ unter René Jacobs, die Solo-CD „In dolce amore“ mit Arien und Kantaten von Antonio Caldara unter Alessandro De Marchi und der Academia Montis Regalis, Händels „Parnasso in festa“ mit Andrea Marcon und „La Cetra“ sowie Telemanns „Ein feste Burg ist unser Gott“ mit Concerto Melante.

LORENZ KARLS, geboren 2001 in Wien, wurde zuerst an der Musikuniversität Wien in der Hochbegabtenklasse unterrichtet, bevor er im Jahr 2016 an der Universität Mozarteum in Salzburg in der Klasse von Benjamin Schmid aufgenommen wurde. Der junge Künstler erlangte internationale Aufmerksamkeit, als er 2013 den ersten Preis bei der International Arthur Grumiaux Competition for Young Violinists in Belgien und den ersten Preis bei der International Kocian Violin Competition in Tschechien gewann. Im Frühjahr 2017 gewann er unter dem Juryvorsitz von Shlomo Mintz den ersten Preis bei der Ilona Fehér International Violin Competition in Budapest. Schon zuvor wurde er im Inland mit Auszeichnungen geehrt: Zwischen 2008 und 2014 erhielt er erste



Fritz Kircher



Sebastian Kohlhepp

Preise bei den Landes- und Bundeswettbewerben des österreichischen Jugendwettbewerbs „Prima La Musica“. Er besuchte zahlreiche Meisterkurse im In- und Ausland u. a. mit Igor Ozim, Kurt Sassmannshaus und Vadim Gluzman. Lorenz Karls spielt eine eigens für ihn 2017 neu gebaute Geige des Geigenbaumeisters Martin Schleske, Landsberg am Lech.

Der Geiger **FRITZ KIRCHER**, 1970 in Klagenfurt geboren, erhielt seine musikalische Grundausbildung in seiner Geburtsstadt bei Alfred Lösch. Es folgten Studien bei Ernst Kovacic und Klara Flieder in Wien, bei Wolfram König in Trossingen und bei Wilhelm Melcher in Stuttgart, wo er das Solisten-Diplom mit Auszeichnung abschloss. Er kann auf eine äußerst vielseitige Tätigkeit als Kammermusiker und Solist verweisen. Zahlreiche Komponisten schrieben für ihn. Zu jenen, die er uraufführte, zählen René Clemencic, Luna Alcalay und Christoph Cech, dessen ihm gewidmetes Violinkonzert er mit dem Ensemble „die reihe“ im Radiokulturhaus Wien uraufführte. Auch mit den historischen Wurzeln des Violinspiels beschäftigt sich Fritz Kircher intensiv. Daraus resultierten Plattenpreise sowie Ö1-Pasticciopreise, Auftritte im Wiener Musikverein, bei den Salzburger Festspielen, beim Carinthischen Sommer und der Styriarte sowie beim Oude Muziek Festival Utrecht, wo er 2014 „Artist in residence“ war. Seit 2002 ist Kircher Primarius im Haydn Quartett, mit ebenso weit gefächertem Betätigungsfeld und internationaler Reisetätigkeit. Er ist seit vielen Jahren auch „Artist in resi-

dence“ im Schloss Esterházy in Eisenstadt sowie Gründer und künstlerischer Leiter des Festivals „Musikalischer Spätsommer“ im Dom zu Gurk, das 2018 zum 30. Mal stattfinden wird. Fritz Kircher hat bisher mehr als 25 Aufnahmen mit dem Haydn Quartett und als Mitglied des Ensembles Ars Antiqua Austria veröffentlicht.

Der deutsche Tenor **SEBASTIAN KOHLHEPP** ist auf internationalen Opern- und Konzertbühnen ein gefragter Gast. Zuletzt im Ensemble der Staatsoper Stuttgart, konnte er vor allem in den großen lyrischen Mozart-Partien sowie als Interpret von Barockopern begeistern. Geboren in Limburg an der Lahn, erhielt Sebastian Kohlhepp seine musikalische Grundausbildung im dortigen Knabenchor. Dem Studium bei Hedwig Fassbender in Frankfurt/Main folgte ein Festvertrag am Staatstheater Karlsruhe. Anschließend wechselte er in das Ensemble der Wiener Staatsoper, wo er mit Dirigenten wie Ádám Fischer, Franz Welser-Möst und Peter Schneider arbeitete. Operngastspiele führen ihn an Häuser wie die Wiener Volksoper, das Theater an der Wien, die Oper Köln und das Theater Basel. Als Konzertsolist arbeitet er mit Ensembles wie der Bachakademie Stuttgart, dem Collegium Vocale Gent oder dem Freiburger Barockorchester. CD-/DVD- und Rundfunkaufnahmen belegen sein vielseitiges Schaffen. Die Neueinspielung von Bachs „Johannes-Passion“ unter René Jacobs, in der Sebastian Kohlhepp als Arientenor zu hören ist, wurde 2017 mit dem ICMA Award für „Baroque Vocal“ ausgezeichnet, die zuletzt



Robert Levin



Herbert Lindsberger

erschienene Gesamtaufnahme aller Luther-Kantaten von Bach mit dem ECHO KLASSIK. Im Sommer 2018 gibt er sein Debüt bei den Salzburger Festspielen mit Beethovens 9. Symphonie unter Teodor Currentzis.

Der amerikanische Pianist **ROBERT LEVIN**, in Klavier und Komposition u. a. bei Nadia Boulanger und an der Harvard University ausgebildet, wurde nach Stationen am Curtis Institute in Philadelphia, an der Staatlichen Universität New York/Purchase, am Amerikanischen Konservatorium in Fontainebleau und an der Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau, 1993 als Professor der Geisteswissenschaften an die Harvard University berufen, wo er zwanzig Jahre tätig war. Er ist Präsident des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs, Mitglied der American Academy of Arts and Sciences sowie der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg, Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters und der erste Hogwood Fellow der Academy of Ancient Music. Levin beherrscht historische und moderne Tasteninstrumente brillant, ist aber auch ein leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik. Als Kammermusiker konzertiert er u. a. mit Kim Kashkashian, Steven Isserlis und seiner Frau, der Pianistin Ya-Fei Chuang. Neben seiner internationalen Konzerttätigkeit ist er Musiktheoretiker und Mozart-Forscher. Seine Wiederbelebung der Praxis der improvisierten Kadenz und Verzierung in der Wiener Klassik ist weltweit anerkannt. Seine Ergänzungen zu unvollendeten Kompositionen Beetho-

vens, Mozarts und Schuberts sind bei den großen Musik-Verlagen veröffentlicht, für Tonträger eingespielt und weltweit aufgeführt worden.

Der Lienzer Bratschist **HERBERT LINDSBERGER** absolvierte ein Studium der Schul- und Instrumentalmusik sowie Konzertfach bei Jürgen Geise an der Hochschule Mozarteum in Salzburg. Einem Meisterkurs bei Thomas Riebl folgten zwei postgraduale Ergänzungsjahre und eine Dissertation. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire, das er als Mitglied des Mozarteumorchesters Salzburg seit 1993 pflegt, bewegt er sich bei Auftritten mit den Originalklang-Ensembles Concentus Musicus Wien, Les Musiciens du Louvre, dem Clemencic Consort oder der Wiener Akademie sowie mit dem Österreichischen Ensemble für Neue Musik im Spannungsfeld zwischen alter und zeitgenössischer Musik. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Benjamin Schmid, Hiro Kurosaki sowie die Mitglieder des Hagen- und Hugo Wolf Quartetts. Als Solist trat er u. a. bei den Salzburger Festspielen auf. Er prägte als künstlerischer Leiter die Kitzbüheler Sommerkonzerte und gibt im Rahmen seiner Unterrichtstätigkeit sein Wissen weiter. Die Gründung des Ensembles Academia Leopoldina 2012 war Initial für das Projekt „Saudade“, das die Lebensgeschichten von Sigismund Neukomm und Leopoldine von Österreich musikalisch und textlich nachzeichnete und von der Regisseurin Ulrike Halmschläger in dem Film „Saudade – Rendezvous in Brasilien“, der 2016 den Kulturpreis der Stadt Salzburg erhielt, dokumentiert wurde.



Moritz Ernst Lobeck



Peter Lohmeyer



Hannfried Lucke

MORITZ ERNST LOBECK, geboren in Dresden, studierte Musikwissenschaften, Stadtsoziologie und Psychologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach dem Studium arbeitete er neben verschiedenen Tätigkeiten als Dramaturg, Autor und Regieassistent in den Bereichen PR, Marketing und Public Affairs sowie als Personalberater und Coach. Seit dieser Zeit verbindet ihn eine kontinuierliche dramaturgische Zusammenarbeit mit der Regisseurin Andrea Moses. Ab 2010 war er als Dramaturg und Leiter für Marketing und Development in der Vorbereitung der Intendanz von Jossi Wieler und in den Spielzeiten bis 2014 an der Staatsoper Stuttgart tätig. Hier betreute er u. a. Inszenierungen von Andrea Moses wie „La Damnation de Faust“ von Berlioz, Mozarts „Don Giovanni“, Bergs „Wozzeck“, Rossinis „La Cenerentola“, Verdis „Falstaff“ oder „La Bohème“ von Puccini. Von 2014 bis 2016 war er Leitender Dramaturg bei den Wiener Festwochen während der Intendanz von Markus Hinterhäuser, aktuell arbeitet er als freier Dramaturg vor allem in Wien, Salzburg und Berlin.

PETER LOHMEYER gab nach Abbruch seiner Ausbildung an der Schauspielschule Bochum 1985 unter Claus Peymann sein Theaterdebüt am Bochumer Schauspielhaus. Es folgten Engagements in Stuttgart, Düsseldorf, Berlin und Hamburg. Seit 1983 stand er für zahlreiche Kino- und Fernsehproduktionen vor der Kamera, darunter Dominik Grafs „Spieler“ (1990), Peter Sehrs „Kaspar Hauser“ (1993), Peter Lichtfelds „Zugvögel... Einmal nach

Inari“, für den er 1998 den Filmpreis in Gold erhielt. Außerdem wirkte er an „Die Straßen von Berlin“ (1998), Bernd Schadowalds „Der Pirat“ (1998), Frank Bayers „Abgehauen“ (1998), Mark Schlichters „Der Elefant in meinem Bett“, für den er 2000 mit dem Bayerischen Filmpreis ausgezeichnet wurde, und Dominik Grafs „Der Felsen“ (2002) mit. Besondere Beachtung fand seine Hauptrolle in Sönke Wortmanns „Das Wunder von Bern“ (2003). Seit 2009 spielt er den Kommissar Jan Fabel in den Craig-Russel-Romanverfilmungen „Wolfsfährte“, „Blutadler“, „Brandmal“ und „Carneval“. 2007 erhielt Peter Lohmeyer den Filmpreis der Stadt Hof und spielte in Alexander Haußmanns Komödie „Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken“. 2016 war er in Adolf Winkelmanns „Junges Licht“ zu sehen und stand 2017 für Sandra Nettelbecks Kinofilm „Was uns nicht umbringt“ vor der Kamera. Zwischen 2011 und 2015 spielte er in den Jugendfilmen „Heidi“, „Fünf Freunde 2“, „Die Abendteuer des Huck Finn“ und „Tom Sawyer“. Seit 2013 verkörpert er den Tod im „Jedermann“ bei den Salzburger Festspielen und trat 2016 an der Opéra de Lyon in Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ auf.

HANNFRIED LUCKE wurde 1964 in Freiburg i. Br. geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg, an der Universität Mozarteum Salzburg und am Conservatoire de musique in Genf. Er war Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und wurde mit dem „Premier Prix“ am Conservatoire de mu-

sique in Genf und dem Preis des österreichischen Kultusministers ausgezeichnet. Konzerte und Rundfunkaufnahmen führten ihn in die meisten Länder Europas, in die USA, nach Kanada, Japan, Hongkong und Australien. Er konzertierte an bedeutenden Orgeln und bei Festivals (etwa Wiener Festwochen, Schleswig-Holstein Musik Festival, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Royal Festival Hall London, Festival d'Aix-en-Provence, St. Patrick's Cathedral New York, Carmel Bach Festival, Tanglewood Music Festival, Suntory Hall Tokyo, Kyoto Concert Hall). Seine CD-Einspielungen wurden mehrfach international ausgezeichnet. 1997 wurde Hannfried Lucke als Professor für Orgel an die Universität für Musik und darstellende Kunst Graz berufen, im Jahr 2000 folgte er dem Ruf auf den Lehrstuhl der Universität Mozarteum Salzburg. Von 2016 bis 2017 lehrte er zusätzlich im Rahmen einer Vertretungsprofessur an der Hochschule für Musik Freiburg. Er ist Mitglied des Kuratoriums der Stiftung Mozarteum Salzburg. Hannfried Lucke hält regelmäßig Meisterkurse in Europa, den USA und Japan und ist Jurymitglied internationaler Orgelwettbewerbe.

PETER MANNING zählt als Konzertmeister, Dirigent, Kammermusiker und Lehrender zu den zentralen Persönlichkeiten der Musikwelt und verkörpert wie wenige andere den Künstler-Musiker des 21. Jahrhunderts. Er war Konzertmeister des London Philharmonic- und des Royal Philharmonic Orchestra sowie des Britten String Quartets und ist gegenwärtig Konzertmeister des Royal Opera House Covent Gar-



Peter Manning



Florian Mayer

den in London. 2016 wurde er zum musikalischen Leiter des Mozart Kinderorchesters und zum Künstlerischen Leiter des 3 Palaces Festival in Malta ernannt. Er ist als Geiger, Konzertmeister und Dirigent gern gesehener Gast in den bedeutenden Konzerthäusern der Welt, dirigiert viele internationale Orchester und ist Gastdirigent an der Dallas Opera in Texas. Als Lehrender und Musikvermittler setzt sich Peter Manning leidenschaftlich für das Heranführen der jüngeren Generationen an die Welt der klassischen Musik und die Erschließung neuer Zuhörerschaften unabhängig ihres sozialen Hintergrundes ein, erarbeitet Strategien für die erleichterte Zugänglichkeit des Musikbetriebs für junge Musiker und entwickelt innovative Programmkonzepte, um das bedeutende Musik-Erbe zu bewahren, dessen stetige Weiterentwicklung durch die Entstehung neuer Werke und Aufführungen zu fördern und es für zukünftige Generationen zugänglich und attraktiv zu erhalten.

Der Dresdner Geiger **FLORIAN MAYER** erhielt seine musikalische Ausbildung an der dortigen Musikschule und Musikhochschule bei Adelgund Renelt, Heinz Rudolf und Wolfgang Henrich. Sein Meisterklassenexamen bildete in einer mehrteiligen Konzertreihe ein farbiges Spektrum seiner künstlerischen Facetten ab: von den klassischen Wurzeln der Kammermusik und Sololiteratur ausgehend, über Salonmusik, Jazz und Weltmusik bis hin zu Improvisationen im musikalisch freien und szenischen Bereich. Seitdem ist Florian Mayer auf dem Konzertpodium, der Theaterbühne und auf



Eva Menasse



Riccardo Minasi



Andrea Moses

vielgestaltigen Experimentierfeldern zu erleben. Von 1997 bis 2005 war er Mitglied der Dresdner Sinfoniker und von 2006 bis 2013 Sologeiger der Weltmusikband „Das Blaue Einhorn“ mit mehr als 100 Konzerten jährlich im deutschsprachigen Raum. Weitere Konzert- und Theaterprojekte führten ihn durch Europa und Asien. Am Staatstheater Cottbus verkörperte er von 2012 bis 2016 den „Fiedler auf dem Dach“ im Musical „Anatevka“ und den Zigeunergeiger Berko in der Operette „Gräfin Mariza“ in eigenwilliger Interpretation. Besonderen Fokus legt Florian Mayer auf Solodarbietungen mit seinem Instrument. Mit den Sammlungen „Klavierwerke“ und „Nationalhymnen der Welt“ legt er Transkriptionen vor. Zudem bildeten in den letzten Jahren Themenabende zu u. a. Liszt, Schumann, Schubert und in besonderer Weise Niccolò Paganini Konzertschwerpunkte in Musik und auch Text. 2014 veröffentlichte Florian Mayer seine erste Solo-CD mit eigenkomponierten „11 Präludien für Violine solo“. 2015 erschien der Live-Mitschnitt seines Programms „Mein Paganini“, dem 2018 der zweite Teil „Mein Paganini – Herbstreise“ folgen wird, wie auch die Publikation „Ein spanisches Album“ mit einer selbstverfassten Gedichtsammlung und Humoresken im spanischen Stil. Seit Beginn der Saison 2017/18 ist Florian Mayer Mitglied der Schweizer Formation Pago Libre.

EVA MENASSE, 1970 in Wien geboren, arbeitete nach dem Studium der Germanistik und Geschichte an der Universität Wien zunächst als Redakteurin u. a. für das Wiener Nachrichten-

magazin „Profil“, später für das Feuilleton der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“. Ihre erste Buchveröffentlichung „Der Holocaust vor Gericht“ erschien 2000 im Siedler-Verlag und versammelt ihre Reportagen über den im April 2000 in London abgeschlossenen Prozess um den Holocaust-Leugner David Irving. 2005 wurde ihr mittlerweile in zahlreiche Sprachen übersetzter Debütroman „Vienna“ bei Kiepenheuer & Witsch veröffentlicht. Er war, wie ihre folgenden Erzählungen und Essays, bei Kritik und Lesern ein großer Erfolg. Für ihren Roman „Quasikristalle“ wurde Eva Menasse mit dem Gerty-Spies-Literaturpreis, dem österreichischen Alpha-Literaturpreis sowie dem Heinrich-Böll-Preis der Stadt Köln ausgezeichnet. 2015 war Eva Menasse Stipendiatin der Villa Massimo in Rom und erhielt für ihr bisheriges Werk den Jonathan-Swift-Preis für Satire und Humor. Ihr jüngstes Buch, der Erzählband „Tiere für Fortgeschrittene“, erschien im Frühjahr 2017 bei Kiepenheuer & Witsch. Eva Menasse lebt in Berlin-Wilmersdorf.

Der Dirigent und Geiger **RICCARDO MINASI**, seit Saisonbeginn 2017/18 neuer Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg, hat sich in den letzten Jahren als eines der fesselndsten Talente in der europäischen Musikszene etabliert. Seit 2008 zählt er zu den festen Gastdirigenten des Helsinki Baroque Orchestra. 2012 war er Mitgründer des Ensembles Il Pomo d'Oro. In historischer Aufführungspraxis ebenso versiert wie auf dem Terrain romantischer und zeitgenössischer Musik, ist Riccardo Mina-

si als Solist und Konzertmeister mit vielen renommierten Klangkörpern aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit namhaften Solisten und ist gern gesehener Gast in vielen bedeutenden Opernhäusern Europas. Seine Aufführungen bestechen durch musikwissenschaftliche Integrität. Er stand nicht nur dem Orchestre Symphonique de Montréal als historischer Berater zur Seite, sondern wirkte mit Maurizio Bondi auch als Kurator und Herausgeber der 2016 erschienenen kritischen Bärenreiter-Edition von Bellinis Oper „Norma“. An der Juilliard School in New York, der Longy School of Music in Cambridge, Massachusetts, der Sibelius Academy in Helsinki und der Hochschule für Musik in Hannover hielt er Vorlesungen in historischer Aufführungspraxis. Von September 2018 an wird Minasi für zwei Spielzeiten Artist in Residence des Ensemble Resonanz an der Hamburger Elbphilharmonie sein. Riccardo Minasi hat zahlreiche hochgelobte Aufnahmen veröffentlicht, die mit wichtigen Musikpreisen ausgezeichnet wurden.

ANDREA MOSES, in Dresden geboren, studierte Germanistik, Geschichte und Theaterwissenschaft in Leipzig und Berlin sowie Schauspielregie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin und am GITIS in Moskau. Mit dem Strauss-Doppel „Salome“ und „Elektra“ am Staatstheater Meiningen gelang ihr der erfolgreiche Einstieg in das Musiktheater. Für „Elektra“ wurde sie 2008 für den Deutschen Theaterpreis „Der Faust“ nominiert und mit dem Förderpreis der „Meiningener The-

aterfreunde“ ausgezeichnet. Wichtige Inszenierungen sind im Schauspiel u. a. „Demetrius“ (Schiller/Puschkin/Hebbel, mit Peter Steins Faust-Ensemble in Hannover), „Clavigo“ (Goethe, Linnatheater Tallinn), „Die Mutter“ (Brecht nach Gorki, Theater Oberhausen), im Musiktheater „Zaide – Adama“ (Mozart/Czernowin, Theater Bremen), Mozarts „Don Giovanni“ (Theater Bremen/Oper Stuttgart), „Die weiße Fürstin“ (Márton Illés, Münchener Biennale), Puccinis „Turandot“ (Nationaltheater Weimar) und Mussorgskis „Chowanschtschina“ (Anhaltisches Theater Dessau, Nationaltheater Weimar, Oper Stuttgart), Wagners „Lohengrin“, für den sie 2010 für „Der Faust“ nominiert war, am Theater Dessau. Dort war sie 2009/10 und 2010/11 als Chefregisseurin für Musiktheater und Schauspiel tätig. Von 2011 bis 2013/14 wirkte sie als Leitende Regisseurin an der Staatsoper Stuttgart. Hier eröffnete sie die Intendanz von Jossi Wieler mit „La Damnation de Faust“ von Berlioz und inszenierte u. a. Bergs „Wozzeck“, Verdis „Falstaff“, Rossinis „La Cenerentola“ und Puccinis „La Bohème“. Ihre Inszenierung von Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ unter Daniel Barenboim eröffnete 2015 die Spielzeit der Staatsoper Berlin im Schillertheater. 2017 eröffnete sie die Intendanz von Dagmar Schlingmann am Theater Braunschweig mit Verdis „Don Carlo“. Andrea Moses unterrichtet seit 2015 als Gastprofessorin für Schauspielregie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin und gibt Meisterkurse, u. a. an der Berliner Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und in den drei Berliner Opernhäusern.



Regula Mühlemann



Werner Neugebauer



Schaghajegh Nosrati

REGULA MÜHLEMANN, in Adligenswil bei Luzern geboren, studierte an der Hochschule Luzern bei Barbara Locher. Sie war Finalistin des „Prix Crédit Suisse Jeunes Solistes“ in Genf und erhielt zahlreiche Preise, darunter ein Stipendium der Friedl-Wald-Stiftung, des Migros Kulturprozent, der Elvira-Lüthi-Wegmann-Stiftung, der Armin Weltner und der Jmanuel und Evamaria Schenk Stiftung. Erste Erfahrungen auf der Opernbühne sammelte sie am Luzerner Theater. Heute ist sie eine der gefragtesten Sopranistinnen ihrer Generation und gastiert mit einem breit gefächerten Repertoire auf den großen Opernbühnen und bei den wichtigen Festivals in Europa. Zuletzt debütierte sie etwa als Susanna in Mozarts „Le nozze di Figaro“ am Grand Théâtre de Genève. Neben dem Opernrepertoire widmet sich Regula Mühlemann auch dem Liedgesang. Wichtige Erfahrungen sammelte sie dabei in der Zusammenarbeit mit den Liedbegleitern Tatiana Korsunskaya und Helmut Deutsch. Als Konzertsolistin war sie mit vielen Standardwerken der klassischen Konzertliteratur von Barock bis zur Moderne in Europa und in den USA mit großen Orchestern unter bedeutenden Dirigenten zu hören. Ihr 2016 erschienenes, von der Presse hoch gelobtes Debütalbum „Mozart Arias“ wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. 2017 veröffentlichte sie ihr zweites Solo Album „Cleopatra“.

WERNER NEUGEBAUER, 1967 in Graz geboren, studierte Konzertfach Violine an der Universität Mozarteum Salzburg bei Irmgard Gahl.

Er beschäftigt sich intensiv mit der Barockvioline, auf der er von Nikolaus Harnoncourt und Hiro Kurosaki unterwiesen wurde. Es folgte ein Postgraduate Studium bei Ernst Kovacic an der Wiener Musikhochschule. Eine ausgedehnte Konzerttätigkeit führte ihn als Mitglied der Camerata Salzburg in die großen Musikzentren der Welt. Daneben wirkte er bei Ensembles wie dem Klangforum Wien, dem Ensemble Baroque de Limoges oder dem Concentus Musicus mit. Ab 1996 intensivierte er seine kammermusikalische Tätigkeit, es folgten Einladungen zu namhaften Festivals wie der Styriarte in Graz oder der Mozartwoche. Seit 1998 ist Werner Neugebauer Mitglied im Hyperion Ensemble, mit dem er einen Zyklus bei der Stiftung Mozarteum Salzburg bestreitet, flankiert von Auftritten u. a. im Konzerthaus und dem Musikverein in Wien, dem Concertgebouw Amsterdam und dem Beethovenhaus Bonn. Die Ensembles „Scaramouche“ und „Trio Fontaine“ bilden einen weiteren kammermusikalischen Schwerpunkt. Seit 1993 wirkt Werner Neugebauer an der Universität Mozarteum Salzburg, zunächst als Assistent bei Irmgard Gahl, Benjamin Schmid und Lukas Hagen, seit 2006 als Leiter einer eigenen Klasse für Violine im Bereich PreCollege und Violin-Pädagogik. Er ist außerdem Gastdozent an der Linzer Anton Bruckner Privatuniversität.

Die 1989 geborene und in Bochum aufgewachsene Pianistin **SCHAGHAJEGH NOSRATI** erhielt ihren ersten Klavierunterricht im Alter von vier Jahren. Nach Unterricht bei Rainer Maria

Klaas wurde sie 2007 als Jungstudentin von Einar Steen-Nökleberg an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover aufgenommen. Dort absolvierte sie 2015 auch ihr Master-Studium bei Christopher Oakden und 2017 das Konzertexamen bei Ewa Kupiec. Weitere künstlerische Anregungen erhielt sie von Robert Levin, Angela Hewitt, Murray Perahia und Sir András Schiff. Zahlreiche internationale Wettbewerbserfolge, darunter die Goldmedaille beim internationalen Concours pour jeunes soliste in Luxemburg und der zweite Preis beim Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig 2014, legten den Grundstein für eine sehr erfolgreiche internationale Konzerttätigkeit. Einer ihrer Repertoireschwerpunkte liegt auf dem Klavierschaffen Johann Sebastian Bachs, das sie mit „*erstaunlicher Klarheit, Reinheit und Reife versteht und spielt*“, wie Sir András Schiff feststellte, der sie in der Saison 2015/16 als eine von drei jungen Pianisten für seine internationale Konzertreihe „Building Bridges“ für Solo-Recitals in mehrere Städte Europas und der USA einlud. Bachs „Kunst der Fuge“ und seinen Klavierkonzerten widmete sie auch ihre ersten beiden Aufnahmen.

Der in Bilbao geborene Cellist **JOSETXU OBREGÓN**, Gründer und künstlerischer Leiter des Ensembles La Ritirata, studierte Violoncello, Kammermusik und musikalische Leitung in Spanien und Holland. Eine Spezialausbildung für Barockcello absolvierte er am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo er auch von Anner Bylsma gefördert wurde. Preise bei



Josetxu Obregón



Jan Pappelbaum

hochkarätigen nationalen und internationalen Wettbewerben folgten. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit liegt heute auch im Bereich der Alten Musik, sein solistisches Repertoire umfasst jedoch Werke aller Epochen. Josetxu Obregón tritt regelmäßig in den bedeutendsten Konzertsälen Europas, Amerikas, Asiens und des Nahen Ostens auf und konzertiert mit bedeutenden Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestera Amsterdam. Als Gast wirkt er bei führenden Ensembles Alter Musik mit, wie Le Concert des Nations, L'Arpeggiata, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Al Ayre Español. Außerdem arbeitet er mit bedeutenden Künstlern wie Enrico Onofri, Philippe Jaroussky, Fabio Bonizzoni, Lars Ulrich Mortensen, José Miguel Moreno, Krzysztof Penderecki, Plácido Domingo, Jordi Savall und Jesús López Cobos. Er hat zahlreiche Aufnahmen veröffentlicht. Josetxu Obregón unterrichtet am Real Conservatorio Superior in Madrid.

Der gebürtige Dresdner **JAN PAPPELBAUM** absolvierte nach einer Maurerlehre in Leipzig ein Architekturstudium in Weimar, wo er nach ersten eigenen Studententheaterarbeiten ab 1993 als Bühnenbildner mit Studenten des Berliner Schauspiel-Regieinstitutes, u. a. Tom Kühnel, Andrea Moses, Thomas Ostermeier, Robert Schuster und Christian von Treskow arbeitete. Es folgten Arbeiten für Berlin, Bremen, Dresden, Potsdam und Weimar. Ab 1998 führte ihn eine feste Zusammenarbeit mit Robert Schuster und Tom Kühnel an das Schauspiel Frankfurt/Main, ab 1999 auch als Aus-



Marlis Petersen

stattungsleiter an „Das TAT“ im Bockenheimer Depot. Parallel dazu arbeitete Jan Pappelbaum kontinuierlich mit Thomas Ostermeier in Berlin, erst an der Baracke des Deutschen Theaters, ab 2000 fest an der Schaubühne als Bühnenbildner und Ausstattungsleiter. Seitdem hat er dort knapp 50 Bühnenbilder entwickelt, u. a. auch für Falk Richter, Patrik Wengenroth, Constanza Macras und Tom Kühnel. Neben internationalen Gastspielreisen mit der Schaubühne wirkte er auch an Theatern in Avignon, Amsterdam, Moskau, Lausanne, Tallinn und Wien. Eine weitere kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet ihn mit Andrea Moses, u. a. an den Staatsopern Berlin, Stuttgart und dem Nationaltheater Weimar. Jan Pappelbaum wurden Einzelausstellungen in Oslo und Krakow gewidmet, im Verlag „Theater der Zeit“ erschien das Buch „Jan Pappelbaum. Bühnen/Stages“. Die Einzelausstellung „Transit“ (2017) an der Schaubühne Berlin zeigte ihn auch als Fotografen. Als Ausstellungsarchitekt war er am Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/Main und am Deutschen Hygiene-Museum Dresden tätig.

Die vielseitige Sängerin, deren Repertoire von Klassik bis zu zeitgenössischer Musik reicht, ist auf allen großen Bühnen in Europa und den USA zu hören. Bei den Salzburger Festspielen debütierte sie 2006 als Elisa in Mozarts „Il re pastore“, 2009 und 2011 folgte die Susanna in Claus Guths Neuproduktion von „Le nozze di Figaro“. Große Erfolge feierte **MARLIS PETERSEN** mit Bergs „Lulu“ – eine Partie, die sie u. a. an der Wiener Staatsoper, in Hamburg, Chicago,

München und an der New Yorker Metropolitan Opera sang. Sie verkörperte Zerbinetta („Ariadne auf Naxos“) an der Royal Opera Covent Garden, Zdenka („Arabella“) bei den Münchner Opernfestspielen, Nachtigall (Braunfels: „Die Vögel“) in Genf, Adele („Die Fledermaus“) in Paris, Chicago und an der Metropolitan Opera New York sowie Konstanze („Die Entführung aus dem Serail“) und Donna Anna („Don Giovanni“) in Aix-en-Provence. Sie wirkte in den Uraufführungen von Henzes „Phaedra“ in Berlin, Trojahns „La grande magia“ in Dresden sowie in Reimanns „Medea“ an der Wiener Staatsoper mit. Im Theater an der Wien gestaltete sie alle Frauenfiguren in Offenbachs „Les Contes d'Hoffmann“, wirkte in der Uraufführung von Anno Schreiers „Hamlet“ mit und wurde als Elettra in Mozarts „Idomeneo“, in Verdis „La Traviata“ sowie in „La Straniera“ bejubelt. Highlights der Saison 2017/18 sind „Maria Stuarda“ im Theater an der Wien sowie Lehárs „Lustige Witwe“ am Frankfurter Opernhaus. Im Konzertbereich tritt sie u. a. mit Orchestern wie den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder dem Royal Concertgebouw Orchestra und der Staatskapelle Dresden auf. Dies ermöglichte ihr die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Daniel Harding, Fabio Luisi, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher, Antonio Pappano, Kiril Petrenko, Sir Simon Rattle und Nikolaus Harnoncourt. Die aktuelle Saison startete sie mit Konzerten beim Richard Strauss Festival in Garmisch und beim Grafenegg Festival. Des Weiteren wird sie mit Beethovens „Leonore“



Robert Pflanz

unter der Leitung von René Jacobs im Theater an der Wien, in Brüssel, Amsterdam, Athen, Baden-Baden, Köln und Paris auftreten. Liederabende führen Marlis Petersen zur Schubertiade nach Schwarzenberg, zum Mozartfest Würzburg, in den Pierre-Boulez Saal Berlin, die Hamburger Elbphilharmonie und die Londoner Wigmore Hall. Ihre Einspielung mit Goethe Liedern, die sich auf das „ewig Weibliche“ beziehen, wurde von Publikum und Presse hochgelobt. Im November 2017 folgte die Veröffentlichung von „Dimensionen Welt“.

ROBERT PFLANZ, geboren und aufgewachsen im Ruhrgebiet, begann dort ein Architekturstudium und sammelte gleichzeitig erste Erfahrungen im Ausstattungsbereich am Theater, bevor er an die Kunsthochschule Weissensee und schließlich an die Hochschule der Künste in Berlin wechselte. Als Gasthörer der Freien Universität Berlin setzte er sich darüber hinaus intensiv mit philosophischen Aspekten des Entwerfens und der Ästhetik auseinander, insbesondere aber auch mit metaphysischen Fragestellungen. Danach absolvierte er einen Masterstudiengang Bühnenbild an der TU Berlin. Seit 1990 ist Robert Pflanz als freier Bühnen- und Kostümbildner für Musiktheater, Ballett und Schauspiel tätig, seit 2004 erarbeitet er Videoprojektionen für die Bühne sowie experimentelle Rauminstallationen. Bisherige Engagements führten ihn u. a. an das Opernhaus Kiel, die Hamburgische und die Bayerische Staatsoper, an das Staatstheater Schwerin, das Theater Plauen-Zwickau, das Mainfranken Theater Würzburg, den Palacio de



Kristiina Poska

Bellas Artes Mexico City, das Teatro Juarez Guanajuato, das Michailovski Theatre St. Petersburg sowie an alle drei Opernhäuser von Berlin und zu den Bad Hersfelder Festspielen.

In Türi, Estland geboren, studierte **KRISTIINA POSKA** Chordirigieren an der Musikakademie Tallinn und ab 2004 Orchesterdirigieren in Berlin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ bei Christian Ehwald. Es folgten Engagements in Konzert und Oper, bevor sie in der Saison 2010/11 nach begeistert aufgenommenen Dirigaten von Verdis „La Traviata“ und Offenbachs „La Périochole“ an der Komischen Oper Berlin von Barrie Kosky als Erste Kapellmeisterin in das Leitungsteam des Hauses berufen wurde, wo sie bis 2016 etliche gefeierte Produktionen und Wiederaufnahmen leitete. Mit ihrer außergewöhnlichen Musikalität und ihrem umsichtig gestaltenden Dirigat hat sie sich darüber hinaus als Opern- und Konzertdirigentin international einen ausgezeichneten Ruf erworben und ist in den großen Opernhäusern wie zum Beispiel der Hamburgischen Staatsoper, dem Opernhaus Zürich, der Nationaloper Helsinki oder den Opernhäusern in Klagenfurt und Basel ebenso anzutreffen wie in renommierten Konzerthäusern am Pult von Orchestern wie dem Estnischen Staatlichen Sinfonieorchester, den Rundfunksinfonieorchestern in Köln, Leipzig, Frankfurt/Main oder Wien, den Münchner Philharmonikern, der Kammerphilharmonie Bremen, dem Brucknerorchester Linz oder dem Tonhalleorchester Zürich. Kristiina Poska war Stipendiatin des Dirigentenforums des Deutschen Musik-



Julian Prégardien



Camillo Radicke

rates und wurde 2013 im Konzerthaus Berlin mit dem Deutschen Dirigentenpreis ausgezeichnet. Wichtige Preise erhielt sie u. a. auch im Jahr 2012 beim Malko-Wettbewerb in Kopenhagen mit dem Danish National Symphony Orchestra.

Der 1984 in Frankfurt geborene Tenor **JULIAN PRÉGARDIEN** erhielt seine musikalische Ausbildung bei der Limburger Dommusik und an der Hochschule für Musik Freiburg. Binnen kurzer Zeit konnte er sich als vielseitiger Künstler international etablieren. Als Sängerdarsteller begeisterte er zuletzt an der Bayerischen Staatsoper München als Oberon (Carl Maria von Weber) und an der Opéra Comique Paris in einer Inszenierung der „komponierten Interpretation“ von Schuberts „Winterreise“ (Hans Zender). Im Sommer 2018 wird er als Narraboth in Strauss' Salome bei den Salzburger Festspielen debütieren. Im Konzertbereich zählt er zu den gefragtesten Interpreten von Bachs Evangelisten-Partien. Beim Bach-Festival in Montreal 2018 präsentiert er erstmalig eine von ihm musikalisch geleitete Aufführung der Johannes-Passion. Als hervorragender, mehrfach ausgezeichnete Liedinterpret war Julian Prégardien an der Gesamtaufführung aller Schubert-Lieder bei der Schubertiade in Hohenems/ Schwarzenberg und in der Wigmore Hall London beteiligt und ist mit Liederabenden in den wichtigsten Musikzentren zu Gast. Zum Wintersemester 2017 wurde er auf eine Gesangsprofessur an der Hochschule für Musik und Theater München berufen. Julian Prégardien hat die Me-

dienplattform PRHÉI ins Leben gerufen, auf der er ein Editionsprojekt zur Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte von Schuberts Liedzyklen „Winterreise“ und „Die Schöne Müllerin“ veröffentlicht. Er ist Mitglied des Schumann-Netzwerkes und Förderer von „Canto elementar“. Eine reiche Diskographie zeugt von dem Spektrum seines Könnens, darunter auch eine Aufnahme von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ mit der Akademie für Alte Musik und René Jacobs.

Der Pianist **CAMILLO RADICKE** erhielt seine musikalische Ausbildung in seiner Heimatstadt Dresden bei Regina Metzner, Amadeus Webersinke und Arkadi Zenzipér. Seit dem Gewinn internationaler Klavierwettbewerbe zu Beginn der 1990er-Jahre führt ihn eine rege Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker in viele bedeutende Konzertsäle Europas, Asiens und Amerikas. Camillo Radicke gastierte an Häusern wie dem Teatro alla Scala in Mailand, der Metropolitan Opera New York, dem Teatro Colón in Buenos Aires, dem Concertgebouw Amsterdam, der Wigmore Hall London, dem Musikverein Wien, dem Mozarteum Salzburg, der Berliner Philharmonie, der Semperoper Dresden und der Elbphilharmonie Hamburg sowie bei bedeutenden internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen und dem Klavierfestival Ruhr. Er musizierte mit renommierten Orchestern wie der Sächsischen Staatskapelle Dresden oder dem Münchner Kammerorchester unter Dirigenten wie Marek Janowski, Gerd Albrecht und Ludwig Güttler. Im Mozart-Jahr 2006 führte er mit Wolf-



Anna Lucia Richter

gang Hentrich Mozarts Violinsonaten in Dresden auf und war Jury-Mitglied beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Viele Jahre arbeitet Camillo Radicke bereits als Liedbegleiter mit Sängerpersönlichkeiten wie Peter Schreier, Juliane Banse, René Pape, Werner Güra, Marlis Petersen, Ruth Ziesak und Piotr Beczala.

Die Sopranistin **ANNA LUCIA RICHTER**, einer großen Musikerfamilie entstammend, erhielt als Mitglied des Mädchenchores am Kölner Dom seit ihrem neunten Lebensjahr Gesangsunterricht bei ihrer Mutter Regina Dohmen. Im Anschluss wurde sie von Kurt Widmer in Basel ausgebildet und schloss ihr Gesangstudium mit Auszeichnung bei Klesie Kelly-Moog an der Musikhochschule Köln ab. Weitere Anregungen erhielt sie von Margreet Honig, Edda Moser, Christoph Prégardien und Edith Wiens. Sie gewann mehrere internationale Preise, darunter den prestigereichen Borletti-Buitoni Trust Award. Heute ist Anna Lucia Richter als Sopranistin international gefragt: am Konzertpodium tritt sie mit bedeutenden Orchestern unter renommierten Dirigenten auf, als begeisterte Liedsängerin gastiert sie mit einem umfangreichen Repertoire, das auch zeitgenössische Vertonungen wie Wolfgang Rihms für sie komponierten Zyklus „Ophelia Sings“ beinhaltet, in allen großen Liedzentren der Welt. Auf der Opernbühne wird sie insbesondere als Mozart-Interpretin gefeiert. Mit dem konzertanten Rollendebüt als Servilia in Mozarts „La clemenza di Tito“ war sie unter Teodor Currentzis zu Saisonbeginn zu hören, im Mai



Nathan Rinaldy

2017 wurde sie als Protagonistin in Henzes „Elegie für junge Liebende“ am Theater an der Wien bejubelt. Anna Lucia Richter hat mehrere Aufnahmen veröffentlicht, darunter zuletzt eine CD mit Kammermusik von Johann Sebastian Bach.

Der heute zwölfjährige **NATHAN RINALDY** erhielt mit vier Jahren ersten Klavierunterricht und begann im Alter von sieben Jahren mit Querflötenunterricht. Darüber hinaus erhielt er als Mitglied im Keystone State Boychoir (USA) eine Gesangsausbildung. Nathan Rinaldy wurde früh intensiv gefördert, etwa durch ein Stipendium für Querflöte an der Temple University in Philadelphia (USA) und als Schüler des Leopold Mozart Instituts für Begabtenförderung der Universität Mozarteum in Salzburg in der Klasse von Britta Bauer. Er errang zahlreiche Preise bei Wettbewerben, darunter etwa erste Preise beim Schubert Klavier Wettbewerb in Connecticut (USA), dem WA Performing Arts Eisteddfod (Australien) und der Passion of Music International (USA) sowie zweite Preise beim Zgorzelec International Competition in Polen und der Great Composers Competition für junge Künstler in Deutschland. Nathan Rinaldy tritt seit frühester Kindheit öffentlich auf, etwa als Mitglied des Keystone State Boychoir in der Carnegie Hall in New York oder als Solist im Schloss Leopoldskron in Salzburg. Er gibt auch regelmäßig Benefizkonzerte, so etwa 2017 mit seiner Schwester Caitlan in der KHG Unipfarre Salzburg zugunsten von Flüchtlingskindern. Nathan Rinaldy begeistert sich außerdem für Sport und Mathematik.



Sir András Schiff



Benjamin Schmid

SIR ANDRÁS SCHIFF, 1953 in Budapest geboren, widmet einen wichtigen Teil seiner künstlerischen Arbeit der zyklischen Aufführung der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. So hat er seit 2004 den kompletten Zyklus der Beethoven Klaviersonaten aufgeführt und eingespielt. Er tritt mit vielen bedeutenden Orchestern und Dirigenten, in Play-Lead-Projekten sowie als leidenschaftlicher Kammermusiker auf. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca, mit der er, wie mit dem Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist zusammenarbeitet. Sir András Schiff war künstlerischer Leiter der Musiktage Mondsee und der Ittinger Pfingstkonzerte zusammen mit Heinz Holliger. Seit 1998 findet im Teatro Olimpico in Vicenza unter seiner Leitung die Konzertreihe „Omaggio a Palladio“ statt. Für den Musikverlag Henle ediert er seit 2006 Werke von Mozart und Bach in Urtextausgaben. Er erhielt viele hohe Auszeichnungen, darunter die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. 2014 erhob ihn Queen Elizabeth II für seine Verdienste für die Musik in den Adelsstand, die University of Leeds zeichnete ihn mit der Ehrendoktorwürde und sie Stadt Vicenza mit der Ehrenbürgerschaft aus. 2011 bezog Sir András Schiff gegen die politische Entwicklung in Ungarn Stellung. Nach Angriffen von Seiten ungarischer Nationalisten zog er die Konsequenz, in seiner Heimat keine Konzerte mehr zu geben. 2017 erschien im Bärenreiter und Henschel-Verlag sein Buch „Musik kommt aus der Stille“.

Der Sieg des Carl-Flesch-Wettbewerbs 1992 in London brachte den internationalen Durchbruch für den aus Wien stammenden Geiger **BENJAMIN SCHMID**. Seither gastiert der Künstler weltweit in allen großen Konzerthäusern mit renommierten Orchestern. Seine solistische Qualität, die enorme Bandbreite seines Repertoires, neben den Standardwerken auch die Violinkonzerte von Hartmann, Gulda, Korngold, Muthspiel, Szymanowski, Weill, Lutosławski oder Reger, und seine improvisatorischen Fähigkeiten im Jazz machen ihn zu einem Geiger mit unvergleichlichem Profil. Seine rund 50 CDs wurden zum Teil mehrmals mit dem Deutschen Schallplattenpreis (als einziger Geiger in den Kategorien Klassik und Jazz), dem Echo Klassik, Grammophone Editor's Choice und der Strad Selection ausgezeichnet. Zu den audiovisuellen Produktionen, die weltweit ausgestrahlt wurden, zählen Konzerte mit den Wiener Philharmonikern unter Seiji Ozawa bei den Salzburger Festspielen, unter Valery Gergiev beim Sommerkonzert Schönbrunn sowie mehrere Dokumentarfilme, die den außergewöhnlichen Rang des Geigers zeigen. In seiner Heimatstadt Salzburg unterrichtet er als Professor an der Universität Mozarteum und gibt weltweit Meisterklassen. Ab 2018 ist er künstlerischer Leiter des Internationalen Mozartwettbewerbs Salzburg. Benjamin Schmid ist als einer der wichtigsten Geiger in dem Buch „Die Großen Geiger des 20. Jahrhunderts“ von Jean-Michel Molkou porträtiert. Er spielt die Stradivari-Violine „ex Viotti 1718“, eine Leihgabe der Österreichischen Nationalbank.



Florian Simma



Frank Stadler



Siobhan Stagg

Der österreichische Cellist **FLORIAN SIMMA**, 1980 in Feldkirch in Vorarlberg geboren, erhielt seinen ersten Unterricht im Alter von fünf Jahren an der Musikschule Dornbirn. Nach zahlreichen Preisen bei „Jugend musiziert“ setzte er seine Ausbildung bei Christoph Buerger in St. Gallen fort. Anschließend war er vier Jahre lang Schüler von Daniel Müller-Schott in München. Von 1999 bis 2005 studierte Simma an den Musikhochschulen in Stuttgart bei Peter Buck und in Köln bei Frans Helmerson. Der Stipendiat des Internationalen Richard-Wagner-Verbandes Stuttgart absolvierte ergänzend zu seinem Studium Meisterkurse bei Walther Nothas, Steven Isserlis und Yehudi Hannani. Heute ist Florian Simma ein gefragter Musiker. Dabei ist sein musikalisches Feld breit gefächert und erstreckt sich von Barockmusik bis zu Crossover-Projekten. Florian Simma ist Gastsolocellist der Camerata Salzburg und im Bayerischen Staatstheater München. Seit Anfang 2008 ist Florian Simma Solocellist des Mozarteumorchesters Salzburg und seit 2012 Cellist des Stadler Quartetts. Solistisch profilierte er sich sowohl mit Orchestern als auch in Recitals. Zudem war er Gast und Dozent bei Kammermusikfestivals und -kursen. Tournée führten ihn in bedeutende Konzertsäle. Seit 2016 unterrichtet er am Tiroler Landeskonservatorium.

FRANK STADLER ist seit 1999 erster koordinierter Konzertmeister des Mozarteumorchesters Salzburg. Sein wichtigster Lehrer war Helmut Zehetmair, bei dem er an der Universität Mozarteum studierte, mit Auszeichnung absolvierte

und dessen Assistent er für drei Jahre wurde. Es folgten Studien bei Ruggiero Ricci und Meisterkurse bei Thomas Brandis, Franco Gulli und Ivry Gitlis. Sein 1993 gegründetes Stadler Quartett hat auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik internationale Reputation erlangt, war mehrmals Gast bei den Salzburger Festspielen, der Stiftung Mozarteum Salzburg und hat zahlreiche Rundfunkproduktionen und mehrfach ausgezeichnete CDs aufgenommen. Mit dem Komponisten und Oud-Spieler Hossam Mahmoud verbindet Frank Stadler eine jahrelange musikalische Zusammenarbeit. So brachte er zahlreiche Kompositionen von Mahmoud zur Uraufführung. Frank Stadler ist Widmungsträger einiger zeitgenössischer Violinsonaten und Konzerte von Komponisten wie Boguslav Schaffer, Kuzma Bodrov, Herbert Grassl, Hossam Mahmoud oder Theodor Burkali und trat als Solist u. a. im Wiener Musikverein auf. Als Gastkonzertmeister wurde der Musiker u. a. vom Tokyo Symphony Orchestra, der Camerata Salzburg, den Nürnberger Philharmonikern und dem Münchner Kammerorchester eingeladen.

Die australische Sopranistin **SIOBHAN STAGG** absolvierte ihre Ausbildung an der University of Melbourne, als Stipendiatin des Dame Nellie Melba Opera Trust und an der Wales International Academy of Voice sowie in den USA, Italien und Österreich. Sie ist Preisträgerin wichtiger Wettbewerbe wie des Belvedere-Wettbewerbs, des Internationalen Mozartwettbewerbs Salzburg, der Mietta-Song-Competition oder des Australian International Opera-



David Steffens



Antoine Tamestit

© Marco Borggreve

Award. 2013 nahm Siobhan Stagg am Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil. 2015 wurde sie als Australian Artist of the Year nominiert. Ihre künstlerische Heimat ist nunmehr die Deutsche Oper Berlin, wo sie 2013 unter Sir Simon Rattle debütierte, zwei Jahre Stipendiatin des Förderkreises war und seit der Spielzeit 2015/16 festes Ensemblemitglied ist. 2014 debütierte Siobhan Stagg in Aribert Reimanns „Lear“ an der Hamburgischen Staatsoper und übernahm 2015 die Titelpartie in Luigi Rossis „Orpheus“ am Royal Opera House Covent Garden in London. Zu erleben war sie auch in Häusern wie dem Grand Théâtre de Genève, der Berliner Staatsoper im Schillertheater und der Niederländischen Oper in Amsterdam. Als Konzertsängerin trat Siobhan Stagg u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Ensemble Modern oder dem Münchner Rundfunkorchester auf. Dabei arbeitete sie mit Dirigenten wie Kent Nagano und Christian Thielemann.

Der Bass **DAVID STEFFENS** wuchs in Bad Reichenhall auf und studierte an der Universität Mozarteum Salzburg bei Horia Branisteanu sowie in der Liedklasse von Wolfgang Holzmair. Als bester Absolvent seines Jahrgangs wurde er 2011 mit der Lilli-Lehmann-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg ausgezeichnet. Er besuchte Meisterkurse bei Dietrich Fischer-Dieskau, Ruggero Raimondi, Christa Ludwig, Thomas Hampson und Helmut Deutsch. 2010 debütierte er am Salzburger Landestheater als Bartolo in Mozarts „Le nozze di Figaro“. In der Spielzeit 2011/12 war er Mitglied des

Opernstudios der Oper Zürich und nahm am Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil. Von 2012 bis 2014 war David Steffens Mitglied des Ensembles am Stadttheater Klagenfurt. Seit der Spielzeit 2015/16 gehört er dem Ensemble des Staatstheaters Stuttgart an. Gastengagements führten ihn u. a. an die Deutsche Oper am Rhein, die Volksoper Wien, die Opéra de Lyon, das Teatro Giuseppe Verdi Trieste, das Theater St. Gallen und die Opéra de Lausanne, wo er die großen Rollen seines Stimmfachs verkörperte. Zum hundertjährigen Bestehen des Mozarteum-Gebäudes in Salzburg gestaltete er das Festkonzert im Großen Saal mit. Als Konzertsolist musiziert er mit einigen der führenden Orchester Europas unter Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi und Ivor Bolton.

ANTOINE TAMESTIT, 1979 in Paris geboren, studierte Viola bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Er erregte internationale Aufmerksamkeit als er in kurzer Folge eine Reihe bedeutender Wettbewerbe gewann. In den letzten Jahren hat er sich als Solist, als Kammermusiker sowie im Rezital auf den bedeutenden Bühnen der Welt etabliert. Er gastiert als Solist bei den führenden Orchestern der Welt, so etwa beim Gewandhausorchester, beim London Symphony Orchestra und beim Orchestre de Paris. Bereits 2008 debütierte er mit den Wiener Philharmonikern unter Riccardo Muti beim Lucerne Festival. Mit dem gemeinsam mit Frank Peter Zimmermann und Christian Poltéra gegründeten „Trio Zim-



Robin Ticciati

© Marco Borggreve

mermann“ ist er in den großen Musikzentren Europas zu hören. Darüber hinaus teilt er seine Leidenschaft für die Kammermusik mit Musikern wie Leonidas Kavakos, Nikolai Lugansky, Yuja Wang oder dem Quatuor Ébène. Er ist regelmäßiger Gast bedeutender Festivals und seit 2013 mit Nobuko Imai künstlerischer Leiter des Viola Space Festivals Tokyo. Sein breitgefächertes Repertoire reicht von der Barockzeit bis in die Gegenwart. In der aktuellen Spielzeit ist er u. a. als Artist in Residence am Konzerthaus Dortmund, beim hr-Sinfonieorchester sowie im Wiener Konzerthaus zu erleben. Zahlreiche seiner Aufnahmen wurden mit Preisen ausgezeichnet. Seine neueste Einspielung „Bel Canto“ mit Cédric Tiberghien erschien im Februar 2017. Er spielt eine Viola von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Habisreutinger-Stiftung zur Verfügung gestellt wird.

ROBIN TICCIAI, 1983 in London geboren, wurde zunächst als Geiger, Pianist und Schlagzeuger ausgebildet. Er spielte im National Youth Orchestra of Great Britain, bis er sich im Alter von 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. Zu seinen Mentoren und Förderern gehören Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum „Sir Colin Davis Fellow of Conducting“ ernannt. Seit der Saison 2009/10 ist Robin Ticciati Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra, seit Sommer 2014 auch Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera, mit der er seit seinen Anfängen als musikalischer Assistent durch zahlreiche gemeinsame



Reinhard Traub

Produktionen verbunden ist. Zu Beginn der Spielzeit 2017/18 trat er außerdem sein Amt als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin an. Als Gastdirigent wird er von den großen europäischen und amerikanischen Orchestern eingeladen und war von 2010 bis 2013 Erster Gastdirigent der Bamberger Symphoniker. Viel Zeit widmet er auch der Arbeit als Operndirigent, die ihn regelmäßig an Häuser wie das Teatro alla Scala in Mailand, die Metropolitan Opera New York, das Royal Opera House Covent Garden London oder zu den Salzburger Festspielen führt. Seine Diskographie spannt einen Bogen von der Klassik bis in die Moderne und umfasst etliche Opern-Aufnahmen vom Glyndebourne Festival.

REINHARD TRAUB wurde zum Grafik-Designer und Berufspiloten ausgebildet. Von 1980 bis 1985 war er Assistent bei Chenault Spence in den USA. Er verantwortete das Lichtdesign dreier Welttourneen und weiterer Produktionen des NY Harlem Theatre sowie anderer Theater. Ab 1992 war Reinhard Traub an den Bühnen in Graz tätig, wo er mit Regisseuren wie David Alden, John Slater, Peter Konwitschny, Martin Kušej, Stephen Lawless und Christof Loy arbeitete und regelmäßig noch kollaboriert. Seit 2001 unterrichtet er an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, seit der Saison 2006/07 ist er Leiter der Beleuchtungsabteilung der Oper Stuttgart. Häufig zu Gast ist er auch an internationalen Opernhäusern von Berlin über Los Angeles bis Tokyo sowie bei den Festspielen in Glyn-



Isabella Unterer



Olivia Vermeulen



Rolando Villazón



Antje Weithaas

debourne, Salzburg und Bayreuth. Im Schauspielbereich arbeitet Reinhard Traub u. a. am Hamburger Thalia Theater, an der Volksbühne Berlin und am Wiener Burgtheater. Im Ballett gestaltete er das Licht u. a. für Reinhild Hoffmann, Johann Kresnik, Rami Beer, Darrel Toulon, Jiří Kylián und Doug Elkins.

ISABELLA UNTERER stammt aus Tirol und erhielt ihren ersten Oboenunterricht bei Ekkehard Fintl am Innsbrucker Konservatorium. Später studierte sie bei Günther Passin an der Hochschule für Musik und Theater München. Sie war Mitglied des Gustav Mahler Jugendorchesters und spielte im Rahmen der Münchner Orchesterakademie und an der Bayerischen Staatsoper unter Dirigenten wie Carlos Kleiber, Lorin Maazel, Sergiu Celibidache, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Zubin Mehta und Kent Nagano. Seit 1998 ist sie Solo-Oboistin des Mozarteumorchesters Salzburg, zudem Mitglied des *œnm. österreichisches ensemble für neue musik*. Auch als Kammermusikpartnerin verschiedener Ensembles ist sie international gefragt und gastiert regelmäßig beim Münchner Kammerorchester, an der Bayerischen Staatsoper, der Münchner Klangverwaltung und mit der Camerata Salzburg. Die Künstlerin widmet sich außerdem der Psychokinesiologie nach Waltraud Huber sowie der Logotherapie nach Viktor Frankl und ist am Institut für Existenzanalyse und Logotherapie in Salzburg tätig.

Die niederländische Mezzosopranistin **OLIVIA VERMEULEN** studierte Gesang bei Mechtilde Boh-

me in Detmold und in Berlin bei Julie Kaufmann. Zudem besuchte sie Liedklassen von Wolfram Rieger und Axel Bauni sowie Meisterkurse bei Andreas Scholl, Thomas Quasthoff, René Jacobs, Dietrich Fischer-Dieskau und Irwin Gage. 2008 gewann sie den internationalen Liedwettbewerb des Bayerischen Rundfunks „La Voce“. Den Grundstein für ihre Opernkarriere legte Olivia Vermeulen zwischen 2008 und 2010 im Studio der Komischen Oper Berlin, wo sie u. a. im regulären Spielplan des Hauses in Mozart-Rollen zu erleben war. Seither hat sie sich als vielseitige Operninterpretin auf internationaler Ebene etabliert und in großen Häusern, darunter der Berliner Staatsoper Unter den Linden, der Niederländischen Oper in Amsterdam und bei wichtigen Festivals wie der Ruhrtriennale debütiert. Als Konzertsolistin arbeitete sie mit Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Marek Janowski, Andrea Marcon, Frans Brüggen, Reinhard Goebel oder Lothar Zagrosek. In der letzten Saison war sie in der Titelpartie von Vivaldis „Arsilda“ am Grand Théâtre de Luxembourg zu hören sowie an der Opéra de Lille, der Opéra Royal in Versailles und an der Opéra Comique in Paris. 2018 wird Olivia Vermeulen u. a. an die Berliner Staatsoper zurückkehren und ihr Hausdebüt an der Opéra National de Paris geben.

Durch seine fesselnden Auftritte auf den renommiertesten Bühnen und Konzertsälen der Welt hat sich **ROLANDO VILLAZÓN** als einer der führenden Tenöre der Gegenwart etabliert. Neben seiner Bühnenkarriere ist er als Regis-

seur, Schriftsteller und TV-Persönlichkeit bekannt. 1972 in Mexico City geboren, begann er seine musikalischen Studien am nationalen Konservatorium seines Heimatlandes, bevor er Mitglied der Nachwuchsprogramme an den Opernhäusern in Pittsburgh und San Francisco wurde. International machte er sich 1999 als mehrfacher Preisträger beim Opera-ia-Wettbewerb einen Namen. Noch im selben Jahr folgten seine Debüts als Des Grieux in Massenets „Manon“ in Genua, als Alfredo in Verdis „La Traviata“ an der Opéra de Paris und als Macduff in Verdis „Macbeth“ an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, die seinen Rang als außerordentliches Talent zementierten. Seitdem ist er auf allen großen Bühnen der Welt zu Gast. Seit seinem Regiedebüt in Lyon 2011 hat sich Rolando Villazón auch als Regisseur etabliert und für das Festspielhaus Baden-Baden, die Deutsche Oper Berlin, die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf und die Wiener Volksoper inszeniert. 2007 wurde der Tenor Exklusivkünstler der Deutschen Grammophon, bei der er bisher mehr als 20 CDs und DVDs veröffentlicht hat, die mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurden. Darüber hinaus wurde er in seiner Wahlheimat Frankreich zum Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt. Rolando Villazón ist Botschafter der Red Noses Clowndoctors International und Mitglied des Collège de Pataphysique de Paris. Er hat zwei Romane, „Malabares“ (2013) und „Lebenskünstler“ (2017), veröffentlicht. 2017 wurde er zum Mozart-Botschafter der Stiftung Mozarteum Salzburg ernannt. Außerdem übernimmt er ab der Mo-

zartwoche 2019 deren Intendanz für fünf Jahre bis 2023.

ANTJE WEITHAAS begann mit viereinhalb Jahren mit dem Geigenspiel. Sie studierte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bei Werner Scholz, wo sie seit 2004 auch selbst lehrt. Heute ist sie eine Violinpädagogin und Interpretin von Weltrang. Neben den Standardwerken der Violinliteratur und neuen Werken beinhaltet ihr Konzertrepertoire auch Klassiker der Moderne sowie selten gespielte Violinkonzerte. Als Solistin arbeitet sie mit führenden Klangkörpern in Europa, Asien und den USA unter bekannten Dirigenten. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie mit Antonello Manacorda. Ihre Begeisterungsfähigkeit macht Antje Weithaas auch zu einer gefragten Leiterin bei Play-Conduct-Projekten internationaler Kammerorchester. Als künstlerische Leiterin der Camerata Bern ist sie seit 2009/10 für deren musikalisches Profil verantwortlich und leitet als Konzertmeisterin auch großformatige Werke. Zudem führt sie ihre Zusammenarbeit mit dem Swedish Chamber Orchestra und der Kammersymphonie Leipzig fort. Höhepunkte der Spielzeit 2017/18 sind Auftritte als Solistin mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Vladimir Jurowski (Berg Kammerkonzert mit Lars Vogt), dem Belgrade Philharmonic Orchestra unter Daniel Raiskin (Brahms) und Concerto Budapest unter András Keller (Beethoven) sowie ihr Debüt mit dem Tokyo Symphony Orchestra und eine Tournee mit Le Concert Olympique unter Jan Caeyers (Beet-



Jörg Widmann

hoven Tripelkonzert mit Maximilian Hornung und Till Fellner) mit Gastspielen u. a. im Wiener Konzerthaus, der Philharmonie Berlin und deSingel Antwerpen.

JÖRG WIDMANN gehört als Komponist und Interpret zu den herausragenden Künstlern der Gegenwart. 1973 in München geboren, studierte er Klarinette an der Hochschule für Musik und Theater seiner Heimatstadt und an der Juilliard School in New York. Mit elf Jahren begann er mit dem Kompositionsunterricht bei Kay Westermann, den er bei Hans Werner Henze, Wilfried Hiller und Wolfgang Rihm fortsetzte. Heute ist er als Konzertsolist und leidenschaftlicher Kammermusiker in den Musikmetropolen der Welt gefragt und regelmäßig als „Composer und Artist in Residence“ bei renommierten internationalen Festivals und Institutionen zu Gast. Komponisten wie Wolfgang Rihm, Aribert Reimann und Mark Andre widmeten ihm neue Werke. Jörg Widmann tritt zunehmend auch als Dirigent in Erscheinung. Im August 2018 wird er die Uraufführung seines neuen Violinkonzertes mit dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und seiner Schwester Carolin Widmann als Solistin in Tokyos Suntory Hall dirigieren. Bereits im April 2018 wird sein Liederzyklus „Das heiße Herz“ für Bariton und Orchester mit den Bamberger Symphonikern, Jakub Hrůša und Christian Gerhaher uraufgeführt. Jörg Widmann ist Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin und ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Freien Akademie der Künste Hamburg,

der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste und der Akademie der Wissenschaften sowie der Literatur Mainz. Seit 2001 ist er Professor für Klarinette an der Hochschule für Musik in Freiburg, seit 2009 unterrichtet er dort auch Komposition.

THOMAS WIECK war von 1970 bis 1989 dramaturgisch, inszenatorisch, publizistisch und ausbildend in der Theaterpraxis, Theaterwissenschaft und theaterkünstlerischen Ausbildung der DDR tätig. Seit 1990 arbeitet er dramaturgisch, inszenatorisch, librettistisch, publizistisch und ausbildend in der Theaterpraxis, Theaterwissenschaft und theaterkünstlerischen Ausbildung nicht nur in der Bundesrepublik Deutschland.



Hagen Quartett

ENSEMBLES, ORCHESTER UND CHOR

Die beispiellose, über drei Jahrzehnte andauernde Karriere des **HAGEN QUARTETTS** begann 1981 mit Wettbewerbserfolgen und einem Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Seither arbeitete das Quartett mit Künstlerpersönlichkeiten wie Nikolaus Harnoncourt, György Kurtág, Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman, Heinrich Schiff oder Jörg Widmann. Das Konzertrepertoire und die Diskographie des Quartetts bestehen aus Programmkombinationen, welche die gesamte Geschichte des Streichquartetts bis in die Gegenwart umfassen. Als Lehrer und Mentoren an der Universität Mozarteum Salzburg, der Hochschule Basel und bei internationalen Meisterkursen geben die Mitglieder des Quartetts ihren Erfahrungsschatz weiter. Aktuell liegt der Repertoire-schwerpunkt des Hagen Quartetts bei Beethovens op. 18 und Weberns Streichquartett-Œuvre. Dazu wird das Quartett Debussy und Ravel in all ihren Schattierungen beleuchten. Seit 2012 ist das Hagen Quartett Ehrenmitglied des Wiener Konzerthauses. Seine Einspielungen, zuletzt bei dem Label myrios classics, wurden von Publikum und Presse gefeiert und vielfach ausgezeichnet. 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.

BLÄSER DER AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN – siehe: Akademie für Alte Musik Berlin



Schumann Quartett

Das **SCHUMANN QUARTETT** zählt zu den aufregendsten Streichquartetten der jüngeren Generation. Seit ihrer frühesten Kindheit spielen die im Rheinland aufgewachsenen Brüder Mark, Erik und Ken Schumann zusammen, 2012 stieß die in Tallinn geborene und in Karlsruhe aufgewachsene Liisa Randalu als Bratschistin dazu. Die starke Bindung zwischen den Musikern, ihre Offenheit und Neugierde und das intensive Erleben des Live-Moments im Konzert zeichnen das Quartett heute aus. Entscheidende Einflüsse erhielten die Musiker von Lehrern wie Eberhard Feltz, im Studium beim Alban Berg Quartett, durch die Residenz bei der Esterházy Stiftung in Eisenstadt und den Gewinn des renommierten Concours de Bordeaux sowie des Ponto Preises. Regelmäßige Partner sind Sabine Meyer, Menahem Pressler, Albrecht Mayer, Kit Armstrong, Edgar Moreau und Anna Lucia Richter. In der aktuellen Saison setzt das Quartett die bereits 2016 begonnene, auf drei Jahre angelegte Residenz bei der Chamber Music Society des Lincoln Centers in New York fort, tourt durch die USA, gibt Konzerte in den großen Musikzentren Europas und ist „artiste étoile“ bei den Oraniensteiner Konzerten sowie Residenzensemble des Robert-Schumann-Saals in Düsseldorf. Das aktuelle Album „Landscapes“ mit Werken von Haydn, Bartók, Takemitsu und Pärt wurde vielfach ausgezeichnet. Für das vorhergehende Album mit Werken von Mozart, Ives und Verdi wurde das Quartett bereits als „Best Newcomer 2016“ mit dem BBC Music Magazine Award in London geehrt.



Bläser der Akademie für Alte Musik Berlin

1982 in Berlin gegründet, gehört die **AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN** (kurz **AKAMUS**) heute zur Weltspitze der historisch informiert spielenden Kammerorchester. Seine internationale Bedeutung zeigt sich in der Vielzahl der Gastspiele in allen musikalischen Zentren Europas, Asiens, sowie Nord- und Südamerikas. Seit 1984 gestaltet Akamus eine eigene Abonnementreihe im Konzerthaus Berlin und ist seit 1994 regelmäßiger Gast an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. 2012 begann eine eigene Konzertreihe im Münchner Prinzregententheater. Akamus präsentiert sich mit rund 100 Auftritten pro Jahr in Besetzungsgrößen vom Kammerensemble bis zum symphonischen Orchester. Das Ensemble musiziert unter der Leitung seiner Konzertmeister Stephan Mai, Bernhard Forck und Georg Kallweit sowie Dirigenten wie Marcus Creed, Daniel Reuss, Hans-Christoph Rademann, Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie oder Rinaldo Alessandrini. Mit René Jacobs verbindet das Ensemble eine enge Partnerschaft, ebenso wie mit dem RIAS Kammerchor. Akamus arbeitet regelmäßig mit Solisten wie Isabelle Faust, Anna Prohaska, Werner Güra oder Bejun Mehta zusammen und hat mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests Erfolgsproduktionen wie „Dido & Aeneas“ und „Medea“ realisiert. Die weit über eine Million verkauften Tonträger, seit 1994 exklusiv für das Label harmonia mundi France produziert, wurden mit allen bedeutenden Preisen ausgezeichnet. 2006 erhielt das Orchester den Telemann Preis der Stadt Magdeburg, 2014 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig.

Das flämische **B'ROCK ORCHESTRA**, ein Barockensemble, entstand 2005 aus der Lust an Erneuerung und Verjüngung in der Welt der Alten Musik und ist ein international ausgerichtetes Ensemble ohne festen Dirigenten. Sein Kern besteht aus etwa 20 jungen Musikern, die sich auf die historisch informierte Aufführungspraxis spezialisiert haben. In den Programmen verbindet das Ensemble bewährte Größen der Barockliteratur mit unbekanntem Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts. Daneben widmet sich B'Rock der Aufführung zeitgenössischer Musik, die für sein historisches Instrumentarium geeignet ist. Auch Oper und Musiktheater stellen einen wichtigen Teil der künstlerischen Arbeit dar. B'Rock arbeitet mit führenden Dirigenten und Solisten wie René Jacobs, Ivor Bolton, Alexander Melnikov oder Bejun Mehta. Das Orchester ist auf den flämischen Podien in Gent, Brüssel, Antwerpen und Brügge gleichermaßen zu Hause wie in den großen internationalen Musikzentren und bei Festivals. Mit dem Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, deSingel international arts campus in Antwerpen, der Ruhrtriennale und der französischen Opéra de Rouen bestehen enge Kooperationen. 2018 sind Konzertreisen nach Asien sowie erstmals nach Russland und in die USA geplant. Die von B'Rock veröffentlichten Aufnahmen wurden von der belgischen und der internationalen Presse einstimmig lobend aufgenommen.

Die **CAMERATA SALZBURG** wurde von Persönlichkeiten wie Bernhard Paumgartner, Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington und

Sir András Schiff geprägt. Bedeutende Künstler wie Clara Haskil, Dietrich Fischer-Dieskau, Heinz Holliger, Aurèle Nicolet, Wolfgang Schneiderhan, Philippe Herreweghe und René Jacobs konzertierten mit dem 1952 gegründeten Kammerorchester, dessen klassisches Kernrepertoire im Laufe der Jahrzehnte um Romantik und Moderne erweitert wurde. Der Klangkörper zählt in Mozarts Geburtsstadt als Konzert- und Opernorchester zu den Stammensembles der Festspiele sowie der Mozartwoche und hat einen eigenen Abonnementzyklus im Mozarteum, konzertiert aber auch regelmäßig in den wichtigsten Musikzentren der Welt. Von Bernhard Paumgartner mit dem Ziel der Bewahrung und Belebung eines klassischen Musikgeistes gegründet, verwirklichte Sándor Végh in den zwei Jahrzehnten seines Wirkens das Musizier-Ideal des Streichquartetts auf größer besetzter Ebene und förderte die individuelle Gestaltungsweise der einzelnen Orchestermmitglieder innerhalb und zugunsten des Kollektivs. Nach Sándor Véghs Ableben prägte der heutige Conductor Laureate Sir Roger Norrington als Chefdirigent das Orchester nachhaltig, gefolgt von Leonidas Kavakos und Louis Langrée. Seit 2016 liegt die künstlerische Leitung in der Verantwortung des Orchesters, das, von seinem Konzertmeister Gregory Ahss als Primus inter Pares geleitet, in musikalischer Freiheit und Selbstbestimmung national und international reüsiert. Mehr als 60 Aufnahmen, viele mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, dokumentieren die Musizierkultur der Camerata Salzburg.

Die **CAPPELLA ANDREA BARCA**, von Sir András Schiff anlässlich der Gesamtauführung der Mozart-Klavierkonzerte im Rahmen der Mozartwochen der Jahre 1999 bis 2005 gegründet, führt seinen Namen auf den fiktiven Andrea Barca zurück, einen „*toskanischen Komponisten und leidenschaftlichen Interpreten der Mozartschen Klaviermusik*“ (Sir András Schiff). Die Musiker des Ensembles konstituieren sich für die jeweiligen Projekte in unterschiedlichen Formationen. Nach und nach weitete das Orchester seine Konzerttätigkeit aus und gestaltet seit 1999 jährlich das Festival „Omaggio a Palladio“ im Teatro Olimpico in Vicenza, ist bei Festivals wie dem Kunstfest Weimar, dem Beethoven Fest Bonn oder dem Lucerne Festival zu Gast oder unternimmt Gastspielreisen durch Europa und die USA. Sir András Schiff möchte das Ensemble so präsentieren, dass es sich in solistischen und kammermusikalischen Formationen beweisen kann. „*Was ich als Dirigent mache, ist eine Erweiterung des Kammermusikalischen; 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.*“ Genau so wichtig ist für ihn auch die menschliche und persönliche Komponente: „*Es gibt keinen Platz für das Egoistische. Dieses Ensemble basiert auf gegenseitiger Sympathie, Verständnis, Gleichgestimmtheit und gleichen Idealen – ästhetisch, musikalisch und menschlich.*“

Die **ENGLISH BAROQUE SOLOISTS**, 1978 von Sir John Eliot Gardiner gegründet, gelten als eines der führenden Originalklang-Ensembles der Welt. Sein Repertoire reicht von Monteverdi über Bach, Mozart und Haydn und umfasst Kammermusik ebenso wie symphonische Werke und Opern. In den 1990er-Jahren entstanden vielbeachtete Aufnahmen der sieben ‚großen‘ Mozart-Opern sowie sämtlicher Klavierkonzerte und der späten Symphonien des Komponisten. Für Aufsehen sorgte das Projekt der Bach Cantata Pilgrimage, das mit dem Monteverdi Choir unter Sir John Eliot Gardiner zum 250. Todestag Johann Sebastian Bachs im Jahr 2000 eine Pilgerfahrt mit Aufführungen aller 198 Kantaten in mehr als 60 Kirchen Europas bedeutete. Die Beschäftigung mit Bach bildete auch in den letzten Jahren einen programmatischen Schwerpunkt im Rahmen von Konzertreisen mit der h-Moll-Messe (2015) und der Matthäus-Passion (2016) sowie mit Aufführungen des Magnificats, der Lutherischen Messe F-Dur und der Kantate „Süßer Trost“ in Berlin, München, Wien, Versailles und London (2016). Als Opernorchester brachten die English Baroque Soloists 2015 Glucks „Orphée et Eurydice“ am Royal Opera House Covent Garden in London heraus und präsentierten 2017 die drei Monteverdi-Opern in den bedeutendsten Musikzentren der Welt. Die English Baroque Soloists stehen unter der Schirmherrschaft seiner königlichen Hoheit des Prince of Wales.

2012 gründete die Stiftung Mozarteum Salzburg das **MOZART KINDERORCHESTER** in Koope-

ration 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 Jüngsten: 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 löste Christoph Koncz ab, mit dem sich das Orchester 2014 auch im Rahmen der „Overture spirituelle“ bei den Salzburger Festspielen mit einem Mozart-Programm präsentiert hatte. Die Stimmgruppenbetreuung liegt in den Händen von Raphael Brunner, Hannelore Ramming und Hildegard Ruf (Violine), Herbert Lindsberger und Elmar Oberhammer (Viola), Julia Ammerer und Astrid Mielke-Sulz (Violoncello), Erich Hehenberger (Kontrabass), Sanja Brankovic (Bläser), Horst Hofer (Trompete), Klemens Dressel (Schlagzeug) und Antje Blome-Müller (Musikalisches Training).

Das **MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG** ist als Symphonieorchester von Stadt und Land Salzburg ein international anerkannter Kultur-

botschafter der Mozart-Stadt, der insbesondere auf die Erarbeitung eigenständiger und zeitgemäßer Interpretationen der Werke Mozarts spezialisiert ist. Mit seinen Wurzeln im 1841 gegründeten und mit Unterstützung von Mozarts Witwe Constanze und seinen beiden Söhnen ins Leben gerufenen Dommusikverein und Mozarteum, erhielt das Mozarteumorchester 1908 diesen Namen. Es wurde von Chefdirigenten wie Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant und Ivor Bolton geprägt und spielt seit der Saison 2017/18 unter der Leitung von Riccardo Minasi. Giovanni Antonini ist Erster Gastdirigent. Es zählt mit zwei eigenen Konzertreihen sowie durch die enge Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen, der Mozartwoche und der Kulturvereinigung zu den Säulen des Salzburger Musiklebens. Stilistische Vielfalt und Flexibilität beweist es bei seinen über die gesamte Spielzeit laufenden Musiktheatervorstellungen im Salzburger Landestheater, dessen Repertoire von großer Oper bis zu Operette, Ballett und Musical reicht. Konzertreisen führen das von renommierten Dirigenten hochgeschätzte Orchester durch Europa, Asien und Südamerika. Das Mozarteumorchester ist Träger der Goldenen Mozart-Medaille, der höchsten Auszeichnung der Stiftung Mozarteum Salzburg. Offizielle Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg sind Audi und die Leica Camera AG.

Der **SALZBURGER BACHCHOR** ist seit über 30 Jahren eine feste Größe im Salzburger Musikleben und gehört zu Österreichs führenden Vokalensembles. 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 im Rahmen von Gastspielen auch auf internationalen Bühnen wie dem Wiener Musikverein, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Konzerthaus Berlin, den Händel-Festspielen in Halle und Göttingen oder dem George-Enescu-Festival Bukarest präsent. Das Repertoire des Chores, seit 2003 unter der Leitung von Alois Glaßner, umfasst sämtliche Epochen von der Renaissance über die großen Oratorien des Barock, der Klassik und Romantik bis hin zur Uraufführung zeitgenössischer Musik. Seit einigen Jahren bildet auch der A-cappella-Gesang mit einer eigenen Konzertreihe einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit. Der Salzburger Bachchor ist unter vielen herausragenden Dirigenten und mit so renommierten Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg und der Camerata Salzburg, Les Musiciens du Louvre, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela aufgetreten. Eine kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet den Chor mit den Dirigenten Ivor Bolton, Andrés Orozco-Estrada, Ádám Fischer, Leopold Hager und Ingo Metzmacher.

Im **SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG** sammelten viele Orchestermusiker während ihrer Studienzeit erste Podiumserfahrung. Am Pult standen Persönlichkeiten wie Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis

Russell Davies, Peter Schneider, Gerd Albrecht, André Previn und Cornelius Meister. Von 2013 bis 2015 leitete Hans Graf das Sinfonieorchester. Seit Oktober 2015 stehen Bruno Weil, Reinhard Goebel und Johannes Kalitzke dem Orchester vor und zeichnen außerdem für die Ausbildung der Dirigierstudenten verantwortlich. Traditionellerweise sind die Musiker bei einem Konzert der Mozartwoche zu hören. Verpflichtungen führten das Sinfonieorchester u. a. zu den Salzburger Kulturtagen, den Salzburger Festspielen, in das Wiener Konzerthaus und in mehrere europäische Musikzentren.

Kaum ein Klangkörper wird enger mit der Tradition der europäischen Musik in Verbindung gebracht als die **WIENER PHILHARMONIKER**. Die Faszination, welche 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 auch auf seiner einzigartigen Struktur und Geschichte: bis heute gilt die dem Entschluss der Musiker des Hofopernorchesters 1842 zugrunde liegende Idee der künstlerischen und unternehmerischen Eigenverantwortlichkeit und der Selbstverwaltung. Das Orchester, das sich 1908 als Verein konstituierte und 1933 das System eines festen Chefdirigenten aufgab, arbeitet mit den bedeutendsten Dirigenten und Solisten zusam-

men. Seit 1922 sind die Wiener Philharmoniker das Hauptorchester der Salzburger Festspiele, seit 1956 sind sie der Mozartwoche eng verbunden. Im selben Jahr erhielt das Orchester die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. Die rege Tourneetätigkeit sowie das traditionelle Neujahrskonzert machten das Orchester international bekannt und nicht nur zu einem der begehrtesten „Kulturexportartikel“ Österreichs, sondern auch zu einem Botschafter des mit Musik verbundenen Gedankens von Frieden, Humanität und Versöhnung. 2012 wurde das Orchester zum Goodwill Ambassador der IIASA (International Institute for Applied Systems Analysis) ernannt. Für seine künstlerischen Leistungen erhielt es unzählige Preise, Schallplatten in Gold und Platin, nationale Auszeichnungen sowie die Ehrenmitgliedschaft vieler kultureller Institutionen. Rolex ist *Exclusive Partner* der Wiener Philharmoniker.

ARTISTS PERFORMING AT THE MOZART WEEK 2018

ALAIN ALTINOGLU, born in Paris in 1975, is said to be one of the most interesting conductors of his generation. He studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he now teaches. From an outstanding start as music director of the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels (a position he took up at the beginning of 2016), Alain Altinoglu has established himself in his second year with new productions of Wagner's *Lohengrin* and Poulenc's *Dialogues des Carmélites* as well as a double bill evening of Bartók's *The Miraculous Mandarin* and *Bluebeard's Castle*. As a guest, he regularly conducts some of the most renowned orchestras of Europe and the USA. Highlights of the recent season include debut performances with the Berlin Philharmonic, the London Philharmonic Orchestra, the WDR Symphony Orchestra Cologne, the German Symphony Orchestra Berlin and the Philharmonic Orchestra Oslo. Alain Altinoglu has conducted opera at major opera houses in Buenos Aires, Berlin, London, New York, Munich, Vienna, Zurich and the three locations of opera in Paris. He performs regularly as a guest conductor at the music festivals of Bayreuth, Salzburg, Orange and Aix-en-Provence. He regularly accompanies the mezzo-soprano Nora Gubisch on the piano, with whom he has made numerous recordings.

PIOTR ANDERSZEWSKI is regarded as one of the best concert pianists of his generation and performs regularly in the world's major concert halls. He gives concerts as a soloist and in programmes directing from the piano with leading orchestras of Europe and the USA, in the 2017/18 season among others with the Bamberg Symphony, the NDR Elbphilharmonie Orchester, the Munich and Vienna Philharmonic, the Warsaw Philharmonic Orchestra, the Orchestre de Paris and the Philharmonia Orchestra. From the beginning of his career Anderszewski has received many distinguished prizes and is highly acclaimed for the intensity, originality and brilliance of his interpretations including the prestigious Gilmore Award, which is bestowed every four years on a pianist of extraordinary talent. His prize-winning recordings include Beethoven's 'Diabelli' Variations, Bach's Partitas 1, 3 and 6 and the English Suites 1, 3 and 5, an album with solo works by Schumann and a recording of works by Szymanovsky. His most recent recording of the Mozart Piano Concertos K. 503 and K. 595 appears in January 2018. Director Bruno Monsaingeon made two award-winning documentaries about Piotr Anderszewski: the first ex-

plores his special relationship to the 'Diabelli' Variations, whereas the second, an artist profile, highlights Anderszewski's thoughts on music. The documentary by Monsaingeon *Piotr Anderszewski plays Schumann* was made for Polish television.

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. He is now one of the most renowned artists of his generation. He made his debut recently with the Staatskapelle Dresden conducted by Christian Thielemann, with the Vienna Philharmonic conducted by Herbert Blomstedt, and was a soloist at the opening of the *Mostly Mozart Festival* in New York conducted by Louis Langrée. At the beginning of the 2017/2018 concert season Kit Armstrong returned to the Lucerne Piano Festival and gave concerts with the Akademie für Alte Musik, Berlin. At present he is 'artist in resonance' at the College of Music in Winterthur. Kit Armstrong is increasingly making a name for himself as an organist and can be heard in the organ series of the Berlin Philharmonic as well as at the Philharmonie in Cologne. As a chamber music player he performs Mozart's violin sonatas together with Renaud Capuçon in their own series in the Boulez Saal in Berlin; he has recently also started to perform with singers, and composing plays a major role in his life. He has written works for the Mozartfest Würzburg, the Gewandhaus Leipzig, Musikkollegium Winterthur and the Ruhr Piano Festival.

DANIEL BARENBOIM is renowned as one of the world's leading conductors, for his virtuoso and intensely expressive piano playing, for his encouragement of young musicians, and for his political commitment in trying to achieve peace. The cosmopolitan artist with an Israeli and Palestinian passport was born in Buenos Aires in 1942 and at the age of five began to play the piano, at first taught by his mother and then by his father. Daniel Barenboim studied harmonic theory and composition with Nadia Boulanger. At the age of only ten years the child prodigy gave his professional debut as a soloist and this marked the beginning of an incomparable career as a pianist for over fifty years. Since making his debut as a conductor in 1967, Daniel Barenboim has also been highly in demand as a supreme concert and opera conductor, and over the decades he has held several prestigious positions as principal conductor of leading international orchestras. He is the general music director of the Staatsoper Unter den Linden in Berlin and principal conductor for life of the Staatskapelle Berlin. Besides the great classical and romantic repertoire Barenboim also has

an increasingly strong commitment to the performance of contemporary music. Together with Edward Said he founded the West-Eastern Divan Orchestra in 1999, now much in demand throughout the world as a highly celebrated ensemble and of which he is the principal conductor. Barenboim has been honoured with the most outstanding awards for his artistic as well as for his cultural and political work.

FLORIAN BIRSAK was born in Salzburg and plays the clavichord, harpsichord and fortepiano. He is one of the few musicians who specialised during their childhood in Early Music. He received his musical training in his home town and in Munich where his teachers in harpsichord and performance practice were Lars Ulrik Mortensen, Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert and Anthony Spiri. During his harpsichord studies Florian Birsak began to make an intensive analysis of piano literature and piano chamber music of the Classical and Early Romantic periods, thus extending his repertoire which was built up on master-pieces of the late Renaissance. The preoccupation with historic musical practice is an essential source of inspiration for him and decisive for his style of making music. He appears frequently as a soloist and continuo player with renowned chamber ensembles and orchestras. Recently he has become increasingly involved in his own solo and chamber music projects with specially devised programmes. He has taught at the Mozarteum University in Salzburg since 1997.

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 and Isaac Stern. At an early age, Renaud Capuçon won major prizes and awards. In 1997 Claudio Abbado appointed Renaud Capuçon as leader of the Gustav Mahler Youth Orchestra, in which he played for three years under conductors including Pierre Boulez, Seiji Ozawa and Franz Welser-Möst. In 2000 he was selected as 'Rising Star' and 'New Talent of the Year'; in 2006 he won the Prix Georges Enesco. He is now one of the most highly sought-after violinists of his generation. Besides the major violin concertos he is particularly dedicated to performing contemporary music. He has premiered various works, including concertos by Pacal Dusapin, Wolfgang Rihm and Bruno Mantovani, which were released on a CD in 2017 by his exclusive label Warner Classics/Erato. In

2016 Renaud Capuçon was appointed Chevalier de la Légion d'honneur in France. He is the co-founder and artistic director of the Easter Festival in Aix-en-Provence and since 2016 also artistic director of the Festival *Sommets Musicaux* in Gstaad. As professor at the Lausanne Conservatoire he is committed to furthering young talent, and he is also an ambassador for the 'Zegna & Music Project'. Since 2014 he has been professor of violin at the Haute École de Musique in Lausanne. 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.

As prize-winner of the Leopold Mozart Competition in Augsburg and the Paganini Competition in Genoa, violinist **ISABELLE FAUST** has performed with major orchestras across the globe, be it the Berlin Philharmonic, the Boston Symphony Orchestra or the Chamber Orchestra of Europe. Since 2016 she has been the artistic partner of the Mahler Chamber Orchestra. Her repertoire extends from the violin music of Johann Sebastian Bach to works by György Ligeti, Helmut Lachenmann and Jörg Widmann, and also includes world premieres of works by Ondřej Adámek, Friedrich Stroppa, Oscar Strasnoy and Beat Furrer. The immediate access to music, combined with the drive, knowledge of the repertoire through detailed study of the score and deepened with musicological research, allows Isabelle Faust to explore the essence of music. She regularly works with conductors such as Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Bernard Haitink and Andris Nelsons. She had a close association with Claudio Abbado, with whom she performed in several countries and recorded a multiple award-winning CD of the violin concertos of Beethoven and Berg. She has also made recordings with her chamber music partner Alexander Melnikov, as well as Mozart's Violin Concertos with Il Giardino Armonico under Giovanni Antonini and Bach's Sonatas for Harpsichord and Violin with Kristian Bezuidenhout.

French pianist **DAVID FRAY**, born in 1981, began playing the piano at the age of four. He later graduated from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris with distinction, where he studied under Jacques Rouvier. His career has been furthered through artists such as Dmitri Bashkirov, Paul Badura-Skoda, Christoph Eschenbach and Pierre Boulez. Today, David Fray works with many important conductors and is invited to play with the top international orchestras. He has given guest performances at the Salzburg Festival and the Tanglewood Festival and has performed in almost all the renowned concert

halls of Europe, Asia and the USA. His repertoire reflects his preference for works in the German-Austrian tradition. David Fray sees his role model in Wilhelm Kempff, whose "perfect combination of structural thinking and pure poetry" impresses him. He has been highly acclaimed by the press and the public, not least for his CD releases, for which he has been repeatedly awarded the ECHO Klassik prize. In 2010 he received the French music award *Victoires de la musique classique* when he was named Instrumentalist of the Year.

SIR JOHN ELIOT GARDINER is considered a key figure in the reintroduction of historical performance practice. Born in England in 1943, he studied Arabic and History before turning to music, completing studies at Cambridge University and training with Nadia Boulanger in Paris. While still studying he founded the Monteverdi Choir in 1964, followed by the Monteverdi Orchestra in 1968 which later formed the basis of the English Baroque Soloists. In 1989 he also founded the Orchestre Révolutionnaire et Romantique. He has held leading positions at the Opéra de Lyon, the Handel Festival Göttingen and with the NDR Symphony Orchestra. The scope of his repertoire is expressed through more than 250 recordings. He has received several honours for his work, including the prestigious Bach Award of the Royal Academy of Music and the Amsterdam Concertgebouw Award. He holds honorary doctorates from the universities of Cambridge, Lyon, Pavia and St. Andrews as well as an honorary doctorate from the New England Conservatory of Music and he was a visiting scholar at Harvard University. In 1990 he was named a Commander of the Order of the British Empire (CBE) and knighted in 1998. He is a Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres and, since 2011, Chevalier de la Légion d'honneur. Since 2014, Sir John has officiated as the Foundation President of the Leipzig Bach Archives.

SVENJA GASSEN lives in Berlin and works as a costume designer for theatre and film. During her studies she assisted at the Volksbühne Theatre in Berlin, the Stuttgart State Opera and at the Bayreuth Festival. Important stages of her career in costume design include work for the Zurich Theatre, the Stuttgart Theatre, the Basle Theatre, the Stary Theatre Kraków and the TR Warsaw in Poland, as well as the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg and the Praktika Theatre in Moscow. The directors with whom Svenja Gassen regularly works together, include Krzysztof Garbaczewski, Jan Koslowski, René Pollesch and Andrea Moses. In 2014 Svenja Gassen received the VKS Award for Best Costume Design at the Hof International Film Festival.

Born in Moscow, **VALERY GERGIEV** studied conducting with Ilya Musin at the St. Petersburg Conservatory. During his studies he was already an award winner in the Herbert von Karajan Conducting Competition in Berlin. In 1978, at the age of 24, he became the assistant to Yuri Temirkanov at the Mariinsky Opera House in St. Petersburg, where he himself has now been artistic director for over two decades. The Mariinsky Opera House is considered one of the most important centres of Russian opera culture. Then followed positions as principal conductor in Rotterdam, New York and London and since the 2015/2016 season Valery Gergiev has been principal conductor of the Munich Philharmonic Orchestra. He is the founder and artistic director of several festivals, among them the *Stars of the White Nights* festival in St. Petersburg; he holds the presidency of the All-Russian Choir Association and was one of the directors of the organisational committee of the fifteenth International Tchaikovsky Competition. He is the Dean of the Faculty of Arts at the University of St. Petersburg, with an intensive commitment to promoting young musicians and has trained a whole host of world-class artists. Valery Gergiev regularly supports charitable organisations and causes and is a 'UNESCO Artist for Peace'. For his services he has received countless honorary titles and awards, some in the form of state awards from Russia, Germany, Italy, France, Japan, the Netherlands and Sweden.

BENJAMIN MARQUISE GILMORE, born in 1987 as an Englishman with Russian roots, studied violin with Natalia Boyarskaya at the Yehudi Menuhin School in England and with Pavel Vernikov in Vienna. He received further artistic encouragement from Julian Rachlin, Miriam Fried as well as members of the Artis Quartet and the Altenberg Trio. His family environment was also influential: he received instruction in music theory in his younger years from his father, musicologist Bob Gilmore, and played together with his grandfather, conductor Lev Markis, on many occasions. Benjamin Gilmore is the winner of the Oskar Back Violin Competition in Amsterdam, and was also a prize-winner at the respected Joseph Joachim Competition in Hanover and at the International Mozart Competition of the Mozarteum University in Salzburg. Benjamin is a sought-after chamber musician, appearing with artists such as Janine Jansen, Julian Rachlin, Natalia Gutman and Elisabeth Leonskaja and as a concert soloist with orchestras such as the Munich Chamber Orchestra, the Amsterdam Sinfonietta and the Rotterdam Philharmonic Orchestra. He has worked together with composers such as Giya Kancheli, Bernhard Lang, Guus Jansen, Gavin Bryars and Frank

Denyer. Since 201, Benjamin has been a member of the Chamber Orchestra of Europe, and in 2016 he was appointed leader of the Scottish Chamber Orchestra.

ALOIS GLASSNER received his first musical training when he was at the grammar school in Melk Abbey; this was followed by studies in church music, organ, orchestra conducting, composition and vocal educational theory at the University for Music and Performing Arts Vienna and with Eric Ericson in Stockholm. In 1987 Alois Glassner founded the Hugo Distler Choir; from 1993 to 2005 he directed the traditional series of church music concerts in the Augustinerkirche in Vienna. Since 2003 Alois has been the artistic director of the Salzburg Bach Choir. As a conductor he has worked, among others, with the Symphony Orchestra of the Vienna Volksoper, the Salzburg Mozarteum Orchestra and the Camerata Salzburg. As a guest conductor he has travelled to Italy, Spain, Korea and Japan. Internationally he also lectures and gives choral conducting courses, is a judge in competitions and an expert in children's and youth choirs. Alois Glassner has been teaching at the University of Music and Performing Arts in Vienna since 1991. In 2002 he took over as artistic director of the newly-founded Anton Bruckner Institute and was appointed professor of conducting in 2004. From 1999 to 2011 he directed the university's Webern Chamber Choir. In 2009 he founded the Vienna Choir School at the Anton Bruckner Institute.

Born in Lancashire, England, **ANGELA HICKS** enjoys a busy career as both a soloist and choral singer. As a soloist, Angela is regularly invited to perform core oratorios with a variety of ensembles. She is also very active in chamber music, often performing cantatas and smaller works accompanied by period instruments. Angela enjoys exploring the rich renaissance repertoire of lute songs, and most recently has performed with Emma Kirkby as part of her project 'Dowland Works'. As a choral singer, Angela Hicks is a member of a number of leading UK ensembles including The Monteverdi Choir under Sir John Eliot Gardiner, which she joined initially as an apprentice, and with whom she now sings regularly, both as a soloist and as part of the choir. She is also a member of Ex Cathedra and the choir of The Chapels Royal, HM Tower of London. She sings and plays celtic harp with the medieval ensemble Joglaresa, directed by Belinda Sykes.

German soprano **NIKOLA HILLEBRAND** was born in Recklinghausen and has been a member of the ensemble of Mannheim National Theatre since the 2016/17 season.

While she was still a student with Fenna Kügel-Seifried at the Munich Academy of Music and Drama, Nikola Hillebrand gave guest performances at Bonn Theatre as Belinda in Purcell's *Dido and Aeneas*, as Papagena and also as Queen of the Night in Mozart's *Die Zauberflöte*, and as Marzelline in Beethoven's *Fidelio*. In the summer of 2015 she made her debut in Glyndebourne as Blonde in David McVicar's new production of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* and was appointed as the holder of the John Christie Award. She again sang Blonde during the Bremen Musikfest conducted by Jérémie Rhorer. The following season she was again invited to Glyndebourne as Barbarina (and also as cover for Susanna) in Mozart's *Le nozze di Figaro*. In July 2017 she made her debut at the Bayerische Staatsoper as Azema in Rossini's *Semiramide*. As a member of the ensemble in Mannheim Nikola Hillebrand has already sung such as Adele (*Die Fledermaus*), Oscar (*Un ballo in maschera*), Despina (*Così fan tutte*) and Sophie (*Der Rosenkavalier*); in April she will portray the role of Poppea (*L'incoronazione di Poppea*). As a concert soloist her repertoire includes Handels *Messiah*, Mozart's *Exsultate, jubilate*, Pergolesi's *Stabat Mater* as well as lieder by Robert Schumann, Franz Schubert and Richard Strauss.

Born in Ghent, **RENÉ JACOBS** came to music as a choir-boy. In addition to a degree in classical philology, he undertook vocal studies in Brussels and later at The Hague, where he specialised and became an internationally popular countertenor. Attracted by Baroque music and its diverse discoveries, René Jacobs founded the Ensemble Concerto Vocale in 1977. Many of the productions – operas by Monteverdi, Cesti, Cavalli, Gluck and Handel – which he directed, became milestones of Baroque interpretation practice. As artistic director of the opera programmes of the International Festival of Early Music in Innsbruck from 1991 to 2009, the highly acclaimed musician has influenced the Austrian music scene. During his time as professor at the Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs taught many singers, who perform today at leading international opera houses and festivals. With more than 250 recordings and his activity as a singer, conductor, music researcher and singing teacher, René Jacobs is regarded as one of the outstanding artists of the vocal repertoire of Baroque and Classical music. He was presented with an honorary doctorate of the University of Ghent and has received numerous high awards, including a Grammy Award in 2005.

American soprano **ROBIN JOHANNSEN** came to Europe on a scholarship from the German Opera Berlin and

soon became an ensemble member there. After three years she moved to the Leipzig Opera and has been working freelance since 2008, with a special affinity for Baroque and Classical music. In the 2017/2018 season she is singing in a new production of Beethoven's *Leonore*, with the Freiburg Baroque Orchestra under René Jacobs, performing, amongst others, at the Theater an der Wien, in the Festspielhaus in Baden-Baden, the Concertgebouw Amsterdam and in the Philharmonie de Paris. She makes her debut at the Elbphilharmonie in Britten's *Les Illuminations* with Tabea Zimmermann and the Ensemble Resonanz. Highlights of the coming season are the opera *Miraculous* at the Telemann Festival (NDR Hamburg) under Bernard Labadie and the revival of *King Arthur* at the Berlin State Opera. Highlights of the previous season were, amongst others, the new production of Purcell's *King Arthur* at the Berlin State Opera and her debut as Fiordiligi in Mozart's *Così fan tutte* under René Jacobs, which toured Germany, Spain and Asia. During the 2016/2017 season she worked together with Andrea Marcon, Teodor Currentzis and Raphaël Pichon as well as with leading Baroque orchestras such as the Freiburg Baroque Orchestra, the Concerto Köln and the Akademie für Alte Musik Berlin. Her recording work includes CD releases of *The Abduction from the Seraglio* under René Jacobs, the solo CD *In dolce amore*, with arias and cantatas by Antonio Caldera under Alessandro De Marchi and the Academia Montis Regalis, Handel's *Parnasso in festa* with Andrea Marcon and *La Cetra* and Telemann's *Eine feste Burg ist unser Gott* with Concerto Melante.

LORENZ KARLS, born in 2001 in Vienna, was first taught in the class for highly talented students at the University of Music and Performing Arts Vienna, before being accepted by the Mozarteum University Salzburg in 2016 in the class of Benjamin Schmid. The young artist soon aroused international attention, winning first prizes at the International Arthur Grumiaux Competition for Young Violinists in Belgium and the International Kocian Violin Competition in the Czech Republic. In Spring 2017 he won the first prize at the Ilona Fehér International Violin Competition in Budapest, where Shlomo Mintz chaired the jury. He has also received awards in Austria; between 2008 and 2014 he won first prizes at the state and federal levels of the Austrian youth competition *Prima La Musica*.

Violinist **FRITZ KIRCHER**, born in Klagenfurt in 1970, received his initial music education in his hometown under the tutelage of Alfred Lösch. This was followed by studies with Ernst Kovacic and Klara Flieder in Vi-

enna, with Wolfram König in Trossingen and with Wilhelm Melcher in Stuttgart where he graduated with distinction in his solo diploma. He is very active as a versatile chamber musician and soloist. Numerous compositions have been written for him. Fritz Kircher has given the first performances of works by René Clemencic, Luna Alcalay and Christoph Cech, whose violin concerto he premiered with the ensemble 'die reihe' at the Radiokulturhaus Vienna. Kircher is also intensively preoccupied with the historic roots of violin playing. This has resulted in record awards, including an Ö1 Pasticcio Prize, appearances at the Vienna Musikverein, the Salzburg Festival, the Carinthian Summer Festival and the Styriarte, as well as the Festival Oude Muziek Utrecht, where he was artist in residence in 2014. Since 2002, Fritz Kircher has been first violinist of the Haydn Quartet. He has been artist in residence at Schloss Esterházy in Eisenstadt for many years and founder and artistic director of the *Musikalischer Spätsommer* Festival in Gurk Cathedral, which will take place in 2018 for the thirtieth time.

German tenor **SEBASTIAN KOHLHEPP** is a much sought-after performer by international opera houses and concert halls. In his most recent performances as a member of the ensemble of the Stuttgart State Opera, he was highly acclaimed in prominent lyrical roles in works by Mozart and is noted as being an accomplished interpreter of Baroque operas. Born in Limburg an der Lahn, Sebastian Kohlhepp received his initial musical training as a member of his local boys' choir. Studies with Hedwig Fassbender in Frankfurt am Main were followed by his first appointment at the Karlsruhe State Theatre. He then moved to the ensemble of the Vienna State Opera, where he worked with renowned conductors such as Ádám Fischer, Franz Welser-Möst and Peter Schneider. Sebastian Kohlhepp regularly undertakes guest performances at venues such as the Vienna Volksoper, the Theater an der Wien, Cologne Opera and the Basle Theatre. As a concert soloist he works with renowned ensembles such as the Stuttgart Bach Academy, the Collegium Vocale Ghent and the Freiburg Baroque Orchestra. He most recently performed in a complete recording of all the Luther cantatas by Bach. The recent recording of Bach's *St. John Passion* under René Jacobs, in which Sebastian Kohlhepp can be heard singing tenor arias was awarded the ICMA award for 'Baroque Vocal' in 2017.

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, he was appointed 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, a member of the American Academy of Arts and Sciences and the Academy of Mozart Research of the Salzburg Mozarteum Foundation as well as an honorary member of the American Academy of Arts and Letters and the first Hogwood Fellow of the Academy of Ancient Music. He has a brilliant command of historic and modern keyboard instruments and has given concerts throughout the world with all the great conductors and orchestras. 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.

Viola player **HERBERT LINDSBERGER** from Lienz graduated from the Mozarteum University in Salzburg with a degree in music educational theory and instrumental music (as well as in concert performance where his teacher was Jürgen Geise) and a concert diploma for viola and a Master of Arts. After attending a master-class with Thomas Riebl, Herbert Lindsberger completed two postgraduate supplementary years and a dissertation. In addition to his Classical and Romantic repertoire, which he fosters as a member of the Salzburg Mozarteum Orchestra, he also plays with original sound ensembles such as *Concentus Musicus Wien*, *Les Musiciens du Louvre*, the *Clemencic Consort* and the *Vienna Academy*, as well as in the *Austrian Ensemble for New Music*. His chamber music partners include Benjamin Schmid, Hiro Kurosaki and members of the *Hagen Quartet* and *Hugo Wolf Quar-*

tet. As a soloist he has also performed at the Salzburg Festival. He is artistic director of the Kitzbühel summer concerts and passes on his knowledge to the younger generation in the context of a broad ranging teaching activity. The founding of the ensemble *Academia Leopoldina* in 2012 marked the start of the project *Saudade*, which musically and lyrically traces the life stories of Sigismund Neukomm and Leopoldine of Austria. This was documented in the film *Saudade – Rendezvous in Brazil* directed by Ulrike Halm-schläger; in 2016 the film was awarded the Culture Prize of the City of Salzburg.

MORITZ LOBECK, born in Dresden, studied musicology, urban sociology and psychology at the Humboldt University in Berlin. After completing his studies, he worked as a dramaturge, author and assistant director and held positions in public relations, marketing and public affairs, as well as being a personal consultant and coach. Since then he has worked together regularly as a dramaturge with the stage director Andrea Moses. From 2010 he was dramaturge and director of marketing and development in the forefront of Jossi Wieler taking over as artistic director of the Stuttgart State Opera and remained there until the 2014 season. Here he was responsible for the accompanying publications for productions by Andrea Moses, such as Berlioz's *La Damnation de Faust*, Mozart's *Don Giovanni*, Berg's *Wozzeck*, Rossini's *La Cenerentola*, Verdi's *Falstaff* and Puccini's *La Bohème*, among others. From 2014 until 2016 he was the executive dramaturge at the Vienna Festival during the directorship of Markus Hinterhäuser and is currently working as a freelance dramaturge in Vienna, Salzburg and Berlin.

After breaking off his training at the Bochum Drama School **PETER LOHMEYER** gave his theatre debut in 1985 at the Bochum Playhouse under Claus Peymann. This was followed by other engagements in Stuttgart, Düsseldorf, Berlin and Hamburg. Since 1983 he has appeared in numerous film and television productions, including Dominic Graf's *Player* (1990), Peter Sehr's *Kaspar Hauser* (1993), Peter Lichtefeld's *Trains' n'Roses*, which received the 1998 Gold Film Prize. He was also to be seen in *The Streets of Berlin* (1998), Bernd Schädewald's *The Pirate* (1998), Frank Bayer's *Abgehauen* (1998), Mark Schlichter's *The Elephant in My Bed*, for which he was awarded the Bavaria Film Prize in 2000, and Dominik Graf's *The Rock* (2002). He played the principal role in Sönke Wortmann's *The Miracle of Bern* (2003). Since 2009 he has played Detective Inspector Jan Fabel in the film adaptations of the novels *Brother Grimm*, *Blood Eagle*, *Eternal*, and

The Carnival Master by British author Craig Russell. In 2007 Peter Lohmeyer received the Hof City Film Prize and played in Leander Haussmann's comedy *Why Men Don't Listen and Women Can't Park*. In 2016 he was to be seen in Adolf Winkelmann's *Young Light* and in Sandra Nettelbeck's cinema film *What Doesn't Kill Us* in 2017. Between 2011 and 2015 he played roles in the youth films *Heidi*, *Five Friends 2*, *The Adventures of Huck Finn*, and *Tom Sawyer*. Since 2013 he has played the role of Death in *Jedermann (Everyman)* at the Salzburg Festival and in 2016 performed at the Lyons Opera in Mozart's *The Abduction from the Seraglio*.

HANNFRIED LUCKE was born in 1964 in Freiburg in Breisgau. He received his musical training at the Freiburg State Academy of Music, the Mozarteum University Salzburg and the Conservatoire de Musique in Geneva. He was the holder of a scholarship from the German Academic Exchange Service and was awarded the 'Premier Prix' from the Conservatoire de musique in Geneva as well as the Austrian Minister of Culture's Prize. He has performed in concerts and made radio recordings in most European countries, the USA, Canada, Japan, Hong Kong and Australia. He has given concerts on major organs and at festivals (such as the Vienna Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, in the Royal Festival Hall London, the Aix-en-Provence Festival, St. Patrick's Cathedral in New York, the Carmel Bach Festival, the Tanglewood Music Festival, in the Suntory Hall in Tokyo and the Kyoto Concert Hall). He has recorded CDs and has received several international awards. In 1997 Hannfried Lucke was appointed organ professor at the University of Music and Performing Arts Graz. In 2000 he took up the chair at the Mozarteum University Salzburg. From 2016 to 2017 he also taught as a visiting professor at the Freiburg Academy of Music. He is a member of the board of governors of the Salzburg Mozarteum Foundation. Hannfried Lucke regularly holds masterclasses and is a jury member of international organ competitions.

The British conductor, violinist, chamber musician and teacher **PETER MANNING** is regarded as one of the leading figures in the world of classical music. He was the leader of the London Philharmonic Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra and first violinist in the Britten String Quartet and is at present leader of the Royal Opera House Covent Garden 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. He

conducts many international orchestras and is guest conductor at the Dallas Opera in Texas. Peter 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.

Violinist **FLORIAN MAYER** from Dresden received his music training at the Dresden Music School and the Carl Maria von Weber College of Music in Dresden from Adelgund Renelt, Heinz Rudolf and Wolfgang Hentrich. His master-class exam in a concert series consisting of several parts reflected a colourful spectrum of his artistic facets: starting from the classical roots of chamber music and solo repertoire, moving on to salon music, jazz and world music, and improvisations in the free music scene. Since then Florian Mayer can be seen on the concert stage, theatre stage and within various experimental fields. From 1997 to 2005 he was a member of the Dresden Symphony Orchestra and, from 2006 to 2013, solo violinist in the world music band *Das Blaue Einhorn* with more than 100 concerts a year in German-speaking countries. He has been involved in other concert and theatre projects in Europe and Asia. At the Cottbus State Theatre he played the character of 'Fiddler on the Roof' in the musical *Anatevka* and the gypsy violinist Berko in the operetta *Gräfin Mariza* in an idiosyncratic interpretation. In 2014 Florian Mayer issued his first CD of his own compositions: 11 Preludes for Solo Violin. In 2015 the live recording of his programme *My Paganini* was released, which will be followed in 2018 by the second part *My Paganini – Autumn Journey*, as well as the publication *A Spanish Album* a collection of his own poems and humoresques in Spanish style. Since the beginning of the 2017/2018 season Florian Mayer has been a member of the Swiss formation *Pago Libre*.

EVA MENASSE, born in Vienna in 1970, completed studies in German and History at the University of Vienna. She later went on to work as an editor for the Vienna news magazine *Profil* and for the arts section of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Her first published book *Der Holocaust vor Gericht*, was published by Siedler Verlag in 2000. It reports on the trial in London in 2000 of Holocaust denier David Irving. 2005 saw the publishing of her debut novel *Vienna* by

Kiepenheuer & Witsch. It has subsequently been translated into several languages and was a great success among critics and readers. For her novel *Quasikristalle* Eva Menasse was awarded the Gerty Spies Prize for Literature, the Austrian Alpha Prize for Literature, and the Heinrich Böll Prize of the City of Cologne. In 2015 she received a scholarship from the Villa Massimo in Rome and received the Jonathan Swift Prize for Satire and Humour for her previous works. Her most recent book, the collection of stories *Tiere für Fortgeschrittene* was published in Spring 2017 by Kiepenheuer & Witsch. Eva Menasse currently resides in the Wilmersdorf district of Berlin.

Conductor and violinist **RICCARDO MINASI**, who has been the principal conductor of the Salzburg Mozarteum Orchestra since the beginning of the 2017/18 season, has established himself as one of the most captivating musical artists on the European music scene. Since 2008 he has been one of the permanent guest conductors of the Helsinki Baroque Orchestra and in 2012, he was a co-founder of the Il Pomo d'Oro ensemble. As well as being versed in historic performance practice, especially with regard to Romantic and contemporary music, Riccardo Minasi has performed as a soloist and leader with many renowned ensembles. He regularly works with well-known soloists and is a welcome guest in many of Europe's major opera houses. His performances impress audiences through musical integrity. He was not only a historical advisor to the Orchestre Symphonique de Montréal, but has also worked with Maurizio Bondi as curator and publisher of the critical 2016 Bärenreiter edition of Bellini's opera *Norma*. Riccardo Minasi has given lectures in historic performance practice in New York, Cambridge, Massachusetts, Helsinki and in Hanover. He has released numerous recordings that have received many major music awards.

ANDREA MOSES, born in Dresden, studied German, History and Drama in Leipzig and Berlin, as well as directing at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin and the Russian Institute of Theatre Arts. Her entry into the world of music-theatre came with performances of *Salome* and *Elektra* by Richard Strauss at the Meiningen State Theatre. For *Elektra* she was nominated for the German theatre prize *Der Faust* in 2008 and won the award of the Friends of the Meiningen Theatre. Some important productions she has directed include *Demetrius* (Schiller/Puschkin/Hebbel with Peter Stein's Faust Ensemble in Hanover), *Clavigo* (Goethe, at the Tallinn Linnatheater), *Die Mutter* (Brecht/Gorki, at the Oberhausen Theatre), *Zaide-*

Adama (Mozart/Czernowin, at the Bremen Theatre), Mozart's *Don Giovanni* (at the Bremen Theatre with the Stuttgart Opera), *The White Princess* (world premiere of the opera by Márton Illés, at the Munich Biennale), Puccini's *Turandot* (at the Weimar National Theatre) and Mussorgski's *Khovanshchina* (Dessau Anhaltisches Theatre, Weimar National Theatre, Stuttgart Opera), and Wagner's *Lohengrin* at Dessau Theatre, for which she was again nominated for the 'Faust' Award in 2010. She worked at Dessau Theatre from 2009/10 and 2010/11 as the principal stage director for music theatre and drama. From 2011/12 until 2013/14, she worked as a senior stage director of the Stuttgart State Opera. Here she opened the term of Jossi Wieler as artistic director with *La Damnation de Faust* by Berlioz and staged Berg's *Wozzeck*, Verdi's *Falstaff*, Rossini's *La Cenerentola* and Puccini's *La Bohème*. Her staging of Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg* under Daniel Barenboim at the Schiller Theatre opened the 2015 season at the Berlin State Opera. In 2017 she directed the first production, Verdi's *Don Carlo* at the Braunschweig Theatre when Dagmar Schlingmann took over as artistic director. Andrea Moses has taught as a guest professor in stage directing at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin since 2015. She also gives master-classes at the Hanns Eisler Academy of Music Berlin and in the three Berlin opera houses.

REGULA MÜHLEMANN, born in Adligenswil near Lucerne, studied at the University of Lucerne with Barbara Locher. She was a finalist in the Prix Crédit Suisse Jeunes Solistes in Geneva and has received numerous awards, including a scholarship from the Friedl-Wald Foundation and endowments from the Elvira Lüthi Wegmann Foundation, Armin Weltner and Jmanuel and Evamaria Schenk Foundation. She gained her first experience on the opera stage at the Lucerne Theatre. Today she is one of the most sought-after opera singers of her generation and has wide-ranging experience on some of the major opera stages and important festivals of Europe. Most recently, she made her debut as Susanna in Mozart's *The Marriage of Figaro* at the Grand Théâtre de Genève. In addition to opera, Regula Mühlemann is also a dedicated lied singer. She gained experience working with accompanists Tatiana Korsunskaya and Helmut Deutsch. As a concert soloist she has performed many standard works of classical concert literature from Baroque to modern times, both in Europe and the USA. Her debut album *Mozart Arias* won the German Record Critics Award in 2016. In 2017, she released her second solo album *Cleopatra*.

WERNER NEUGEBAUER, born in Graz in 1967, studied violin at the Mozarteum University Salzburg with Irmgard Gahl. He also studied Baroque violin under Nikolaus Harnoncourt and Hiro Kurosaki. This was followed by postgraduate studies under Ernst Kovacic at the Vienna Conservatory. As a member of the Salzburg Camerata, he gained extensive concert experience in the great music centres of the world. In addition he has also played in ensembles such as the Klangforum Wien, the Limoges Baroque Ensemble and the Concentus Musicus. From 1996 he intensified his chamber music activities, from which followed invitations to well-known music festivals such as the Styriarte in Graz or the Salzburg Mozart Week. Werner Neugebauer has been a member of the Hyperion Ensemble since 1998, with whom he has performed regularly in a concert series at the Salzburg Mozarteum Foundation as well as performances at the Vienna Konzerthaus and the Vienna Musikverein, the Concertgebouw Amsterdam and the Beethoven House in Bonn. He also plays chamber music in the ensembles Scaramouche and Trio Fontaine. Since 1993 he has been appointed at the Mozarteum University in Salzburg, first as an assistant to Irmgard Gahl, Benjamin Schmid and Lukas Hagen, and then as the head of his own class for violin in the pre-college sphere and violin pedagogy. He is also a visiting professor at the Anton Bruckner Private University in Linz.

Born in 1989 and raised in Bochum, pianist **SCHAGHA-JEGH NOSTRATI** received her initial music instruction at an early age and took piano lessons from the age of four. After studying with Rainer M. Klaas, she was admitted to the University of Music, Drama and Media in Hanover in 2007 as a junior student of Einar Steen-Nökleberg. In 2015 she completed her Master's degree there with Christopher Oakden and took the concert exam in 2017 under Ewa Kupiec. Further artistic inspiration came from Robert Levin, Angela Hewitt, Murray Perahia and Sir Andrés Schiff. Numerous international competition successes, including the gold medal at the international *Concours pour Jeunes Solistes* in Luxembourg and the second prize at the 2014 International Bach Competition in Leipzig, paved the way for a successful international concert career. One of the focuses of her repertoire is the piano works of Johann Sebastian Bach, for which her understanding was remarked upon by Sir Andrés Schiff as having "amazing clarity, purity and maturity". He later invited her to be one of the three young pianists for his international concert series *Building Bridges*, which involved solo performances in several cities in Europe and the USA. She dedicated her first two recordings

to Bach, performing his *Kunst der Fuge* and his piano concertos.

JOSETXU OBREGÓN, born in Bilbao, founder and artistic director of the ensemble La Ritirata, studied cello, chamber music and conducting in Spain and Holland. He completed a special course in Baroque cello at the Royal Conservatory in The Hague, where he was also encouraged by Anner Bylsma. He went on to win prizes at high-ranking national and international competitions. Nowadays his artistic activity is focused on Early Music, even though his solo repertoire comprises works from all epochs. Josetxu Obregón performs regularly in the most important concert halls of Europe, America, Asia and the Middle East and gives concerts with major orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestera Amsterdam. He gives concerts with leading Early Music ensembles, such as Le Concert des Nations, L'Arpeggiata, the Orchestra of the Age of Enlightenment and Al Ayre Español. Moreover he works together with outstanding artists such as Enrico Onofri, Philippe Jaroussky, Fabio Bonizzoni, Lars Ulrich Mortensen, José Miguel Moreno, Krzysztof Penderecki, Plácido Domingo, Jordi Savall and Jesús López Cobos. Josetxu Obregón has issued several recordings. He teaches at the Real Conservatorio Superior in Madrid.

JAN PAPPELBAUM was born in Dresden and after completing an apprenticeship as a mason he went on to study architecture in Weimar, where after his own first student theatre projects he worked from 1993 as stage designer with students from the Berlin Institute of Drama and Directing. He then worked in Berlin, Bremen, Dresden, Potsdam and Weimar. From 1998 he worked together regularly with Robert Schuster and Tom Kühnel at the Playhouse in Frankfurt am Main; from 1999 Pappelbaum was also head of stage and costume design at 'Das TAT' in the Bockenheimer Depot. Parallel to this he worked continually with Thomas Ostermeier in Berlin, from 2000 as an ensemble member as stage designer and head of sets and costumes. Since then he has evolved about 50 sets there, among others for productions directed by Falk Richter, Patrik Wengenroth, Constanza Macras and Tom Kühnel. Besides international guest tours with the Schaubühne Jan Pappelbaum has worked at theatres in Avignon, Amsterdam, Moscow, Lausanne, Tallinn and Vienna. Solo exhibitions have been dedicated to Jan Pappelbaum in Oslo and Krakau; the book *Jan Pappelbaum. Bühnen/Stages* was published by *Theater der Zeit*. The solo exhibition *Transit* (2017) at the Schaubühne Berlin presented the artist also as a photographer. As

an exhibition architect he was active at the Städtelsche Institute of Art in Frankfurt/Main and at the German Hygiene Museum in Dresden.

The versatile singer **MARLIS PETERSEN**, whose repertoire encompasses classical to contemporary music can be heard on all the major stages in Europe and in the USA. She made her debut at the Salzburg Festival in 2006 as Elisa in Mozart's *Il re pastore*; in 2009 and 2011 she sang the role of Susanna in Claus Guth's production of *Le nozze di Figaro*. She celebrated great success as Alban Berg's *Lulu*, a role she has sung at the Vienna State Opera, in Hamburg, Chicago, Munich and at the New York Metropolitan Opera. She has also sung the role of Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) at the Royal Opera House, Covent Garden, Zdenka (*Ara-bella*) at the Munich Opera Festival, Nachtigall (Braunfels: *Die Vögel*) in Geneva, Adele (*Die Fledermaus*) in Paris, Chicago and at the Met in New York, as well as Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) and Donna Anna (*Don Giovanni*) in Aix-en-Provence. She performed in the world premieres of Henze's *Phaedra* in Berlin, Trojahn's *La grande magia* in Dresden and also in Reimann's *Medea* at the Vienna State Opera. In the Theater an der Wien she sang all four female roles in Offenbach's *Les Contes d'Hoffmann*, took part in the world premiere of Anno Schreier's *Hamlet* and was highly acclaimed as Elettra in Mozart's *Idomeneo*, in Verdi's *La Traviata* and also in *La Straniera*. Opera highlights of the 2017/2018 season include *Maria Stuarda* in the Theater an der Wien, as well as Lehár's *The Merry Widow* at Frankfurt Opera. As a concert singer she performs with such renowned orchestras as the Vienna Philharmonic and Berlin Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Royal Concertgebouw Orchestra and the Staatskapelle Dresden. This brought her together with conductors such as Daniel Harding, Fabio Luisi, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher, Antonio Pappano, Kiril Petrenko, Sir Simon Rattle and Nikolaus Harnoncourt. She began this season with concerts at the Richard Strauss Festival in Garmisch and at the Grafenegg Festival. She will sing in Beethoven's *Leonore* conducted by René Jacobs in the Theater an der Wien, in Brussels, Amsterdam, Athens, Baden-Baden, Cologne and Paris. Marlis Petersen has given lied recitals at the Schubertiade in Schwarzenberg, the Mozartfest Würzburg, during the Salzburg Mozart Week, in the Pierre-Boulez Saal Berlin, in the Elbphilharmonie in Hamburg and in the Wigmore Hall, London. Her solo recital of Goethe songs was highly acclaimed by public and press. It was followed in November 2017 by the release of *Dimensionen Welt*.

ROBERT PFLANZ was born and grew up in the Ruhr, began to study architecture there and at the same time gained initial experience in working on sets and costumes at the theatre before transferring to the Weissensee Academy of Art and finally to the Academy of the Arts in Berlin. As a guest student at the Free University of Berlin he also made an intensive study of philosophical and aesthetic aspects of design and especially also metaphysical questions. Afterwards he completed a Master's degree in stage design at the TU Berlin. Since then Robert Pflanz has worked as a freelance stage and costume designer for music-theatre, ballet and drama; since 2004 he has devised video projections for the stage as well as experimental room installations. He has had previous engagements at Kiel Opera House, at the Hamburg and Bavarian State Opera Houses, at the Schwerin State Theatre, the Plauen-Zwickau Theatre, the Mainfrankentheater Würzburg, the Palacio de Bellas Artes Mexico City, the Teatro Juarez Guanajuato and the Michailovsky Theatre St. Petersburg as well as at all three opera houses in Berlin and the Bad Hersfeld Festival.

Born in Türi, Estonia, **KRISTIINA POSKA** studied choral conducting at the Tallinn Academy of Music and from 2004 orchestral conducting with Christian Ehwald at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. This was followed by engagements to conduct concerts and opera including enthusiastically acclaimed productions of Verdi's *La Traviata* and Offenbach's *La Périochole* at the Komische Oper Berlin. In the 2010/11 season she was appointed by Barrie Kosky to join the house's leading team as first kapellmeister; she conducted several highly acclaimed productions and revivals until 2016. She has had engagements in the major opera houses, such as the Hamburg State Opera, Zurich Opera House, Helsinki National Opera as well as in Klagenfurt and Basle. She can also be heard conducting orchestras such as the Estonian State Symphony Orchestra, the radio symphony orchestras of Cologne, Leipzig, Frankfurt am Main and Vienna, the Munich Philharmonic, the Bremen Kammerphilharmonie, the Brucknerorchester Linz and the Tonhalle-orchester Zurich. Kristiina Poska received a scholarship from the conducting forum of the German Music Council and in 2013 she was awarded the German Conducting Prize in the Konzerthaus Berlin. In 2012 she also received prizes at the Malko Competition in Copenhagen with the Danish National Symphony Orchestra.

Tenor **JULIAN PRÉGARDIEN**, born in 1984 in Frankfurt received his musical training in the Limburg Cathedral

Choir and at the Freiburg Academy of Music. In a short period he was able to establish himself on the international scene as a versatile artist. He appears as an opera singer on the world's major stages and in concerts he is one of the most highly sought-after performers of the Evangelist in works by Bach. As an outstanding lied singer who has won several prizes. Julian Prégardien took part in the performances of all Schubert's songs at the Schubertiade in Hohenems/Schwarzenberg and in the Wigmore Hall London; he gives recitals in the most important music venues. He has had a teaching appointment at the Munich Academy of Music and Theatre since 2013. He also gives masterclasses, for instance at the Royal Music Academy in Copenhagen, at the International Summer Academy of the Mozarteum in Salzburg and at the McGill University in Montréal. Julian Prégardien launched the media platform P.RHÉL, on which he publishes an editorial project on the performance practice and interpretation history of Schubert's song cycles *Winterreise* and *Die schöne Müllerin*. He is a member of the Schumann Network and patron of the singing patron programme *Canto elementar*. His many CDs, including a recording of Mozart's *Entführung aus dem Serail* with the Academy of Ancient Music directed by René Jacobs, testify to the broad spectrum of his skill.

Pianist **CAMILLO RADICKE** received his musical training in his home city of Dresden from Regina Metzner, Amadeus Webersinke and Arkadi Zenzipér. Since winning international piano competitions at the beginning of the 1990s he has given concerts as a soloist and chamber musician at the Teatro alla Scala in Milan, at the Metropolitan Opera New York, the Teatro Colón in Buenos Aires, the Concertgebouw Amsterdam, the Wigmore Hall London, the Musikverein in Vienna, the Philharmonie in Berlin, at the Semperoper in Dresden and in the Elbphilharmonie Hamburg, as well as at festivals such as the Salzburg Festival and the Ruhr Piano Festival. He has given concerts with orchestras such as the Staatskapelle Dresden and the Munich Chamber Orchestra under conductors such as Marek Janowski, Gerd Albrecht and Ludwig Güttler. In 2006 Camillo Radicke performed all Mozart's violin sonatas together with Wolfgang Hentrich in Dresden and was a jury member at the International Music Competition of the ARD. For many years Camillo Radicke has been the piano accompanist in lied recitals given by Peter Schreier, Juliane Banse, René Pape, Werner Güra, Marlis Petersen, Ruth Ziesak and Piotr Beczala.

Soprano **ANNA LUCIA RICHTER** comes from a great musical family. As a long-standing member of the girls'

choir at Cologne Cathedral she received singing lessons from the age of nine from her mother Regina Dohmen. Later she was trained by Kurt Widmer in Basle and completed her singing studies with distinction with Klesie Kelly-Moog at the Cologne Academy of Music. She also benefited from working with Magreet Honig, Edda Moser, Christoph Prégardien and Edith Wiens. Anna Lucia Richter has won several international prizes, including the prestigious Borletti-Buitoni Trust Award. Anna Lucia Richter is now much in demand throughout the world; she performs in concerts with major orchestras with renowned conductors; as an enthusiastic lied singer she has an extensive repertoire that also includes contemporary works such as the cycle Wolfgang Rihm composed for her, *Ophelia Sings*, and gives recitals in the world's major lied venues. She is particularly highly acclaimed on the opera stage for her interpretation of roles by Mozart. At the beginning of the season she made her role debut as Servilia in a concert performance of Mozart's *La clemenza di Tito*, conducted by Teodor Currentzis. In May 2017 she was celebrated in performances of Henze's *Elegie für junge Liebende* at the Theater an der Wien.

NATHAN RINALDY is now twelve years old, he had his first piano lessons at the age of four and when he was seven began to learn to play the flute. As a member of the Keystone State Boychoir (USA) he also trained as a singer. Nathan Rinaldy received intensive encouragement at an early age, for instance a scholarship for learning the flute at the Temple University in Philadelphia (USA) and as a student at the Leopold Mozart Institute for Encouraging Young Talent at the Mozarteum University in Salzburg in Britta Bauer's class. He has won several prizes in competitions, including first prizes at the Schubert Piano Competition in Connecticut (USA), the WA Performing Arts Eisteddfod (Australia) and at the Passion of Music International (USA) as well as second prizes at the Zgorzelec International Competition in Poland and the Great Composers Competition for young artists in Germany. Nathan Rinaldy has given concerts since his early childhood for instance with the Keystone State Boychoir in the Carnegie Hall in New York. He also regularly gives benefit concerts, for instance in 2017 with his sister Caitlan to help children of refugees. Besides his enthusiasm for music Nathan Rinaldy is also keen on sports and mathematics.

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, Chopin Schumann

and Bartók. In 2004 he performed the complete cycle of Beethoven piano sonatas in over 20 cities. Besides his solo recitals, 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 Salzburg Mozarteum Foundation. He also works together closely with the Chamber Orchestra of Europe as conductor and soloist. The concert series *Omaggio a Palladio* has taken place under his direction in the Teatro Olimpico in Vicenza since 1998. Since 2006 he has edited works by Mozart and Bach in original text editions for Henle music publishers. He has received several major international awards, including 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. He also holds an honorary doctorate from the University of Leeds and is an honorary citizen of the city of Vicenza. Alarmed by political developments in Hungary he has resolved no longer to perform in the country of his birth. In 2017 his book *Music kommt aus der Stille* was published by Bärenreiter und Henschel.

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 the standard works this includes the violin concertos by Hartmann, Gulda, Korngold, Muthspiel, Szymanowski, Weill, Lutosławski and Reger, and his improvisational skills in jazz have made him a violinist with a distinctive profile. Benjamin Schmid has recorded around 50 CDs, some of which have been awarded the German Record Critics' Prize (as sole violinist in the categories Classical music and jazz), the Echo Klassik, Grammophone Editor's Choice and the Strad Selection. Audio-visual productions which have been broadcast worldwide include concerts with the Vienna Philharmonic under Seiji Ozawa at the Salzburg Festival, with Valery Gergiev at the Mid-Summer Concert in Schönbrunn, as well as in several documentaries, which reflect Benjamin Schmid's extraordinary status as a violinist. Besides his teaching commitments at the Mozarteum, he gives master-classes throughout the world. In 2018 he is artistic director of the International Mozart Competition in Salzburg. He plays a Stradivari violin known as 'ex *Viotti 1718*', a loan from the Austrian National Bank.

ector of the International Mozart Competition in Salzburg. He plays a Stradivari violin known as 'ex *Viotti 1718*', a loan from the Austrian National Bank.

Austrian cellist **FLORIAN SIMMA**, born in 1980 in Feldkirch in Vorarlberg, received his first music lessons at the age of five at the Dornbirn Music School. After being awarded several prizes in competitions organized by *Jugend musiziert*, he continued his training with Christoph Buerger in St. Gallen. Following on from this he studied with Daniel Müller-Schott in Munich for four years. As the holder of a scholarship from the International Richard Wagner Association in Stuttgart, in addition to his regular studies he also took master-classes with Walther Nothas, Steven Isserlis and Yehudi Hannani. Florian Simma's repertoire ranges from Baroque music to crossover projects. He is guest solo cellist with the Camerata Salzburg and in the Bavarian State Theatre in Munich; he has been solo cellist of the Salzburg Mozarteum Orchestra since 2008, and since 2012 cellist with the Stadler Quartet. He has also been a guest lecturer at chamber music festivals and given courses and has taught at the Tyrol Conservatory since 2016.

Since 1999 **FRANK STADLER** has been first concert-master of the Salzburg Mozarteum Orchestra. His most important teacher was Helmut Zehetmair, with whom he studied at the Salzburg Mozarteum, graduating with distinction, and whose assistant he was for three years. Frank Stadler then studied with Ruggiero Ricci and attended master-classes held by Thomas Brandis, Franco Gulli and Ivry Gitlis. In 1993 Frank Stadler founded his own quartet, the Stadler Quartet, which has given frequent guest performances at the Salzburg Festival and in the Salzburg Mozarteum Foundation, and has recorded several radio productions and highly acclaimed CDs. Frank Stadler has worked together for several years with composer and oud player Hossam Mahmoud and many of Mahmoud's compositions have been given their first performances by Frank Stadler. Composers such as Boguslav Schäffer, Kuzma Bodrov, Herbert Grassl, Hossam Mahmoud as well as Theodor Burkali have dedicated works to him such as violin sonatas and concertos. Frank Stadler has been invited to give concerts with the Tokyo Symphony Orchestra, the Camerata Salzburg, the Nuremberg Philharmonic and the Munich Chamber Orchestra.

Australian soprano **SIOBHAN STAGG** completed her training at the University of Melbourne on a scholarship from the Dame Nellie Melba Opera Trust and at the Wales International Academy of Voice, as well as

in the USA, Italy and Austria. She has won prizes in major competitions such as the Belvedere Competition, the International Mozart Competition in Salzburg, the Mietta Song Competition as well as the Australian International Opera Award. In 2013 Siobhan Stagg took part in the Young Singers Project of the Salzburg Festival; in 2015 she was nominated as Australian Artist of the Year. Her artistic home is now the Deutsche Oper Berlin, where she made her debut in 2013 under Sir Simon Rattle, held a scholarship for two years, and since the 2015/2016 season has been a member of the ensemble. In 2014 Siobhan Stagg made her debut in Aribert Reimann's *Lear* at the Hamburg State Opera and in 2015 she took over the title role in Luigi Rossi's *Orpheus* at the Royal Opera House Covent Garden in London. She has also performed in operas at the Grand Théâtre de Genève, the Berlin State Opera, in the Schiller Theatre and at the Opera of the Netherlands in Amsterdam. As a concert singer Siobhan Stagg has appeared with the Berlin Philharmonic, the Ensemble Modern and the Munich Radio Orchestra, working together with conductors such as Kent Nagano and Christian Thielemann.

Bass **DAVID STEFFENS** grew up in Bad Reichenhall and studied at the Mozarteum University in Salzburg with Horia Branisteanu as well as in the lied class of Wolfgang Holzmair. In 2011 he was awarded the Lilli Lehmann Medal of the Salzburg Mozarteum Foundation as best graduate of the year. He attended master-classes given by Dietrich Fischer-Dieskau, Ruggiero Raimondi, Christa Ludwig, Thomas Hampson and Helmut Deutsch. In 2010 Steffens made his debut at the Salzburg Landestheater as Bartolo in Mozart's *Le nozze di Figaro*; in the 2011/12 season he was a member of the Opera Studio at Zurich Opera House and took part in the Young Singers Project of the Salzburg Festival. From 2012 to 2014 he was a member of the ensemble of the Stadttheater Klagenfurt; since the 2015/16 season he has belonged to the ensemble of the Stuttgart State Theatre. He has also had guest engagements at the Deutsche Oper am Rhein, the Vienna Volksoper, the Opéra de Lyon, the Teatro Giuseppe Verdi in Trieste, the St. Gallen Theatre and at the Opéra de Lausanne, where he has sung the major bass roles. As a concert soloist he has performed with some of Europe's leading orchestras under conductors such as Sir Simon Rattle, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi and Ivor Bolton.

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 major international competitions in rapid succession. In recent years he has become established as a concert soloist, partner in chamber music and as a recitalist in the world's major concert halls. He has performed as a soloist with the world's leading orchestras, for instance the Leipzig Gewandhausorchester, the London Symphony Orchestra and the Orchestre de Paris. He made his debut with the Vienna Philharmonic conducted by Riccardo Muti at the Lucerne Festival in 2008. Tamestit can be heard in Europe's major music venues together with Frank Peter Zimmermann and Christian Poltéra in the Trio Zimmermann they founded jointly. He also shares his enthusiasm for chamber music with partners such as Leonidas Kavakos, Nikolai Lugansky, Yuja Wang, or the Quatuor Ébène. Antoine Tamestit is a regular guest at major festivals, and since 2013, together with Nobuko Imai, artistic director of the Viola Space Festival in Tokyo. His broad-ranging repertoire extends from Baroque to contemporary music. Jörg Widmann composed a viola concerto for Tamestit that he first performed in 2015. In the current season he is artist in residence at the Konzerthaus Dortmund, with the hr-Symphony Orchestra and in the Konzerthaus in Vienna. Many of his recordings have been awarded prizes. His latest recording, *Bel Canto* with Cédric Tiberghien, was issued in February 2017. Antoine Tamestit plays a viola made by Antonio Stradivari in 1672 which has been made available to him by the Habisreutinger Stradivari Foundation.

ROBIN TICCIATI, born in 1983 in London, trained first as a violinist, pianist and percussionist. He played in the National Youth Orchestra of Great Britain until at the age of 15 he decided to concentrate on conducting. He was greatly encouraged by Sir Colin Davis and Sir Simon Rattle. In 2014 he was appointed by the Royal Academy of Music in London as the "Sir Colin Davis Fellow of Conducting". Since the 2009/2010 season Robin Ticciati has been principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra; since the summer of 2014 music director of Glyndebourne Festival Opera, with which he has had a close association since his beginnings as musical assistant, working on several productions. At the beginning of the 2017/2018 season he also took up his appointment as principal conductor and artistic director of the German Symphony Orchestra of Berlin. He is invited as a guest conductor to

work with the major European and American orchestras and from 2010 to 2013 was principal guest conductor of the Bamberg Symphony Orchestra. He also devotes much time to conducting opera and appears regularly in houses such as La Scala Milan, the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden London and at the Salzburg Festival. His recordings comprise Classical and modern works as well as recordings from the Glyndebourne Festival.

REINHARD TRAUB trained as a graphic designer and professional pilot. From 1980 to 1985 he was assistant to Chenault Spence in the USA. He was responsible for the lighting design on three world tours and further productions of the NY Harlem Theatre as well as for other theatres. From 1992 Reinhard Traub was appointed to stages in Graz, where he worked together with stage directors such as David Alden, John Slater, Peter Konwitschny, Martin Kušej, Stephen Lawless and Christof Loy and with whom he still collaborates regularly. Since 2001 he has taught at the State Academy of the Visual Arts in Stuttgart; since the 2006/07 season he has been head of the lighting department of Stuttgart Opera. He also works frequently as a guest at international opera houses from Berlin to Los Angeles and Tokyo, as well as at the festivals in Glyndebourne, Salzburg and Bayreuth. Reinhard Traub also works on drama productions, for instance at the Thalia Theatre in Hamburg, at the Volksbühne in Berlin and at the Burgtheater in Vienna. For ballet productions he has designed the lighting for Christian Spuck, Reinhild Hoffmann, Johann Kresnik, Rami Beer, Douglas Lee, Darrel Toulon, Jirí Kylián and Doug Elkins.

ISABELLA UNTERER comes from Tyrol and took her first oboe lessons from Ekkehard Fintl at the Innsbruck Conservatory. Later she studied with Günther Passin at the Munich Academy of Music and Drama. She was a member of the Gustav Mahler Youth Orchestra, and in the context of the Munich Orchestra Academy she played with the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Bavarian State Opera under legendary conductors such as Carlos Kleiber, Lorin Maazel, Sergiu Celibidache, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Zubin Mehta and Kent Nagano. Isabella Unterer has been solo oboist with the Salzburg Mozarteum Orchestra since 1998; she is also a member of the oenm, the Austrian Ensemble for New Music. She is much in demand as a chamber music partner and gives regular guest performances with the Munich Chamber Orchestra, the Bavarian State Opera, the Munich KlangVerwaltung and the Camerata Salzburg. For some time now

Isabella Unterer has also been pursuing studies of psycho-kinesiology based on Waltraud Huber, and logotherapy based on Viktor Frankl at the Institute for Existence Analysis and Logotherapy in Salzburg.

Dutch mezzo-soprano **OLIVIA VERMEULEN** studied singing in Detmold with Mechthild Bohme and in Berlin with Julie Kaufmann. She also attended lied classes by Wolfram Rieger and Axel Bauni as well as masterclasses with Andreas Scholl, Thomas Quasthoff, René Jacobs, Dietrich Fischer-Dieskau and Irwin Gage. In 2008 she won the international lied competition of Bavarian Radio *La Voce*. Olivia Vermeulen laid the foundations for her career as an opera singer between 2008 and 2010 in the Opera Studio of the Komische Oper Berlin, where she has sung the mezzo Mozart roles. Since then she has established herself as a versatile opera singer on major international stages, including the Berlin State Opera Unter den Linden, Netherlands Opera in Amsterdam and at significant festivals such as the Ruhrtriennale. As a concert soloist she has worked together with renowned conductors such as Philippe Herreweghe, Marek Janowski, Andrea Marcon, Frans Bruggen, Reinhard Goebel and Lothar Zagrosek. Last season she was to be heard in the title role of Vivaldi's *Arsilda* at the Grand Théâtre de Luxembourg as well as at the Opéra de Lille, the Opéra Royal in Versailles and at the Opéra Comique in Paris. In 2018 Olivia Vermeulen returns to the Berlin State Opera and also gives her house debut at the Opéra National de Paris.

Through his charismatic and gripping performances in the world's major opera houses and concert halls **ROLANDO VILLAZÓN** has established himself as one of the most popular and celebrated tenors of our time. Besides his stage career he is known also as stage director, writer and television presenter. Born in Mexico City in 1972, he began to study music at the national conservatory of his homeland before joining the young generation programmes at the opera houses in Pittsburgh and San Francisco. Rolando Villazón soon became well known on the international music scene after winning several prizes in 1999 at the Operalia Competition. In the same year he made his debuts as Des Grieux in Massenet's *Manon* in Genua, as Alfredo in Verdi's *La Traviata* at the Opéra de Paris and as Macduff in Verdi's *Macbeth* at the Berlin State Opera Unter den Linden Berlin, roles which all underlined his extraordinary talent. He has been a frequent guest on all major stages ever since. Following making his debut in Lyons in 2011 Rolando Villazón has also established himself as a stage director and directed pro-

ductions for the Baden-Baden Festspielhaus, the Deutsche Oper Berlin, the Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf and for the Vienna Volksoper. In 2007 he was signed up by Deutsche Grammophon as an exclusive artist and so far he has issued over 20 CDs and DVDs which have been highly acclaimed. Moreover, in France, his country of residence, he was nominated as *Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres*. Rolando Villazón is an ambassador of the Red Noses Clown Doctors International and a member of the Collège de Pataphysique de Paris. He has published two novels, *Malabares* (2013) and *Lebenskünstler* (2017). In 2017 he was appointed as Mozart Ambassador of the Salzburg Mozarteum Foundation and also named Artistic Director of the Mozart Week beginning in 2019.

ANTJE WEITHAAS began to learn to play the violin at the age of four. She studied at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin with Werner Scholz, where since 2004 she has herself had a teaching appointment. She is now regarded as a world-class violin teacher and performer. Antje Weithaas infuses every detail of the music with a compelling musical intelligence and an unparalleled technical mastery. As one of the most sought-after artists of her generation, Antje Weithaas has a wide-ranging repertoire that includes the great concertos by Mozart, Beethoven and Schumann, new works such as Jörg Widmann's Violin Concerto, modern classics by Shostakovich, Prokofiev, Ligeti and Gubaidulina, and less frequently performed concertos by Hartmann and Schoeck. As a soloist she works together with leading ensembles in Europe, Asia and the USA under renowned conductors. She enjoys a close working relationship with conductor Antonello Manacorda. Her infectious enthusiasm makes Antje Weithaas a highly sought-after leader in projects with international chamber orchestras which she conducts from the violin. She has been artistic director of the Camerata Berne since 2009/10 and thus responsible for the ensemble's musical profile and as leader she also directs large-scale works. She is also continuing her collaboration with the Swedish Chamber Orchestra and the Leipzig Chamber Symphony. Highlights of the present 2017/18 season are performances as a soloist with the Berlin Radio Symphony Orchestra conducted by Vladimir Jurovsky (Berg Chamber Concerto with Lars Vogt), the Belgrade Philharmonic Orchestra under Daniel Raiskin (Brahms) and Concerto Budapest and András Keller (Beethoven) as well as her debut with the Tokyo Symphony Orchestra and a tour with Le Concert Olympique under Jan Caeyers (Beethoven's Triple Concerto with Maximilian Hornung and Till Fellner) with guest performances in the

Konzerthaus in Vienna, the Philharmonie Berlin and in deSingel Antwerp. She has issued several highly acclaimed CDs.

As a composer and performer **JÖRG WIDMANN** is one of the outstanding artists of our time. Born in 1973 in Munich, he studied the clarinet at the Academy of Music and Drama in his home town and at the Juilliard School in New York. At the age of eleven he began to take lessons in composition with Kay Westermann, which he continued with Hans Werner Henze, Wilfried Hiller and Wolfgang Rihm. Jörg Widmann is now much in demand as a concert soloist and enthusiastic chamber musician in the world's major music venues and is regularly composer and artist in residence at renowned international festivals and institutions. Composers such as Wolfgang Rihm, Aribert Reimann and Mark Andre have written new works for him. Jörg Widmann is now increasingly appearing as a conductor. In August 2018 he will conduct the first performance of his new violin concerto with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra and his sister Carolin Widmann in the Suntory Hall in Tokyo. In April 2018 his song cycle *Das heiße Herz* for baritone and orchestra will receive its first performance by Christian Gerhaher and the Bamberg Symphony Orchestra conducted by Jakub Hrůša. Jörg Widmann is a Fellow of the Berlin Institute for Advanced Study and a member of the Bavarian Academy of the Fine Arts, the Hamburg Free Academy of the Arts, the German Academy of Performing Arts and the Mainz Academy of Science and Literature. He has been professor of clarinet at the Freiburg Academy of Music since 2001 and since 2009 he has also taught composition there.

THOMAS WIECK worked as an assistant for German Theatre History. This was followed by various activities for and in the theatre before being appointed professor of the theory of stage directing and applied dramaturgy at the Ernst Busch Academy of Dramatic Art in Berlin where he became professor emeritus. He has had a teaching contract for general dramaturgy at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin since 2008. Thomas Wieck has worked as guest dramaturge and guest stage director since 1970 at the Berlin Ensemble, the Dresden State Theatre as well as at the theatres in Halle, Hanover, Altenburg/Gera, Anklam, Cottbus, Greifswald, Plauen and Stuttgart. He has worked together with Andrea Moses on music-dramaturgical projects since 2009.

ENSEMBLES, ORCHESTRAS AND CHOIR PERFORMING AN THE MOZART WEEK 2018

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, an exclusive recording contract with Deutsche Grammophon, building up a huge repertoire and evolving their unmistakable style of playing. Working together with musical personalities such as Nikolaus Harnoncourt, György Kurtág has been of great importance to the quartet as are concert performances with Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman, 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 to the present, Haydn to Kurtág, encompassing the entire historical development of the string quartet. The Hagen 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 wealth of experience. During the 2017/18 season the Hagen Quartet is focusing on repertoire around Beethoven's op. 18 and Webern's works for string quartet. In addition they are performing Debussy and Ravel, who both composed only one string quartet, highlighting all its facets. Since 2012 the Hagen Quartet has been an honorary member of the Vienna Konzerthaus. Their recordings, most recently on the myrios classics label, have been highly acclaimed by critics and audiences and won major prizes. 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.

The **SCHUMANN QUARTET** is one of the most exciting string quartets of the younger generation. The brothers Mark, Erik and Ken Schumann, who were born in the Rhineland have played together since their earliest childhood; in 2012, Liisa Randali, who was born in Tallinn and grew up in Karlsruhe, joined them as viola player. The strong ties between the musicians, their openness and curiosity and the intensive experience of performing in live concerts characterize the quartet's playing. The musicians were decisively influenced

by teachers such as Eberhard Feltz, in studies with the Alban Berg Quartet, through a residency at the Esterházy Foundation in Eisenstadt and by winning the renowned Concours de Bordeaux as well as the Ponto Prize. The quartet plays together regularly with Sabine Meyer, Menahem Pressler, Albrecht Mayer, Kit Armstrong, Edgar Moreau and Anna Lucia Richter. In the current season the quartet is continuing its three-year residency, already begun in 2016, at the Chamber Music Society of the Lincoln Center in New York, touring the USA, giving concerts in Europe's major music venues and is *artist étoile* at the Oranienstein Concerts as well as ensemble in residence in the Robert Schumann Saal in Dusseldorf. The most recent album *Landscapes* of works by Haydn, Bartók, Takemitsu and Pärt has received several awards. For the previous album of works by Mozart, Ives and Verdi, the quartet was voted 'Best Newcomer 2016' and received the BBC *Music Magazine* award.

Founded in 1982 in Berlin, the **AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN** (abbreviated to **AKAMUS**), is one of the world's leading chamber orchestras whose playing style is characterized by historically informed performance practice. The ensemble's international significance is reflected in the number of tours to major music venues in Europe, Asia as well as in North and South America. Akamus has had its own subscription series in the Berlin Konzerthaus since 1984 and is a regular guest at the Berlin State Opera Unter den Linden. In 2012 it began its own concert series in the Prinzregententheater in Munich. Akamus gives about 100 concerts per year in varying constellations ranging from chamber ensemble to symphonic orchestra. The ensemble plays alternately under its concert-masters Stephan Mai, Bernhard Forck and Georg Kallweit as well as under select conductors such as Marcus Creed, Daniel Reuss, Hans-Christoph Rademann, Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie and Rinaldo Alessandrini. Akamus has a close artistic partnership with René Jacobs as well as with the RIAS Chamber Choir. It works together regularly with soloists such as Isabelle Faust, Anna Prohaska, Werner Güra and Bejun Mehta. With the dance company Sasha Waltz & Guests, Akamus performed the highly successful productions such as *Dido and Aeneas* and *Medea*. Since 1994 Akamus has recorded exclusively for the harmonia mundi France label and received several major prizes. In 2006 Akamus was awarded the Telemann Prize of the city of Magdeburg, and in 2014 the Bach Medal of the city of Leipzig.

The Flemish Baroque ensemble **B'ROCK ORCHESTRA** was formed in 2005 from the desire to renovate and rejuvenate

the world of Early Music and is an international ensemble without a principal conductor. About 20 young musicians make up the core ensemble, their playing characterized by historic performance practice. Their programmes combine music by the traditional great composers of Baroque music with less well known repertoire from the 17th and 18th centuries. Besides this B'Rock is also dedicated to performing contemporary music which is suitable for its period instruments. Opera and music-theatre also make up an important part of the ensemble's artistic work; leading conductors and soloists such as René Jacobs, Ivor Bolton, Alexander Melnikov and Bejun Mehta perform regularly with B'Rock. The ensemble gives concerts in Ghent, Brussels, Antwerp and Bruges, as well as in major international venues and at renowned festivals. Close cooperation on a variety of projects takes place with the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, the deSingel international arts campus in Antwerp, the Ruhrtriennale and the Opéra de Rouen. For 2018 concert tours are planned to Asia as well as for the first time to Russia and to the USA. Recordings issued by B'Rock have been unanimously highly acclaimed by the Belgian and international press.

Bernhard Paumgartner founded the Camerata Academica of the Mozarteum in 1951. Together with major artists such as Géza Anda, Aurèle Nicolet and Wolfgang Schneiderhan they performed and made highly acclaimed recordings. From 1978 to 1997 Sándor Végh moulded the ensemble into a chamber orchestra of world renown, now known as the **CAMERATA SALZBURG**. Sir Roger Norrington, Sir András Schiff, Philippe Herreweghe and René Jacobs have also influenced the ensemble's character and style of playing. Over the decades the core Classical repertoire has been extended to include Romantic and modern works. The ensemble is 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. Bernhard Paumgartner founded the ensemble with the aim of fostering and revitalizing a Classical spirit of music. For almost two decades Sándor Végh took the ensemble to great artistic heights, based on the ideal of making music as if in an enlarged string quartet, encouraging the specific musicianship of individual orchestral players within and to the benefit of the whole. After the death of Sándor Végh, Sir Roger Norrington, now Conductor Laureate, was principal conductor until the season 2005/06; he combined the characteristic ensemble style of the Cam-

erata with his experience in historic performance practice. He was followed by Leonidas Kavakos and then Louis Langrée. Since 2016 the Camerata Salzburg has worked without a principal conductor and is responsible itself for its artistic planning and project management. Concert master Gregory Ahss as *primus inter pares* is guided by the principles of musical freedom and self-determination and the Camerata Salzburg continues to enjoy national and international success. Over 60 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, and come together for various projects in differing constellations. The Cappella Andrea Barca has meanwhile secured a firm position on the international music scene and extended its concert activity, for instance, at the Festival *Omaggio a Palladio* in the Teatro Olimpico in Vicenza, at the Weimar Festival, the Beethoven Festival in Bonn and also at the Lucerne Festival; the ensemble also undertakes tours throughout Europe and the USA. Sir 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 **ENGLISH BAROQUE SOLOISTS**, founded in 1978 by Sir John Eliot Gardiner, have been regarded for decades as one of the leading period instrument ensembles. Their repertoire ranges from Monteverdi to Bach, Mozart and Haydn and includes chamber music as well as symphonic works and opera. During the 1990s the ensemble made highly acclaimed recordings of the

seven 'great' Mozart operas as well as all the piano concertos and Mozart's late symphonies. The *Bach Cantata Pilgrimage* undertaken by the English Baroque Soloists with Sir John Eliot Gardiner to commemorate the 250th anniversary of the death of Johann Sebastian Bach in the year 2000 – a project with performances of all 198 cantatas in over 60 churches in Europe – caused a sensation. In recent years Bach has also featured prominently on the ensemble's programmes for concert tours performing the Mass in B minor (2015), the *St. Matthew Passion* (2016) as well as for performances of the *Magnificat*, the Lutheran Mass in F major, and the cantata *Süsser Trost* in Berlin, Munich, Vienna, Versailles and London (2016). As an opera orchestra the English Baroque Soloists performed in the pit of the Royal Opera House Covent Garden in 2015 for Gluck's *Orphée et Eurydice*; in 2017 they presented the three Monteverdi-operas in the world's major centres of music. The English Baroque Soloists enjoy the patronage of HRH the Prince of Wales.

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 suited for such a project. The director and conductor of the Orchestra is now Peter Manning. The instrumental sections are supervised by Raphael Brunner, Hannelore Ramming and Hildegard Ruf (violin), Herbert Lindsberger and Elmar Oberhammer (viola), Julia Ammerer and Astrid Mielke-Sulz (cello), Erich Hehenberger (double bass), Sanja Brankovic (winds), Horst Hofer (trumpet), Klemens Dressel (percussion) and Antje Blome-Müller (musical training).

The **MOZARTEUM UNIVERSITY SYMPHONY ORCHESTRA** – a major part of the training – consists of students from the Mozarteum University who, while they are still studying, have the opportunity to acquire important experience in playing in an orchestra and for their artistic development. In the past, personalities such as

Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis Russell Davies, Peter Schneider, Gerd Albrecht, André Previn and Cornelius Meister conducted the orchestra. From October 2013 to autumn 2015 Hans Graf directed the orchestra; since October 2015 Bruno Weil, Reinhard Goebel and Johannes Kalitzke have taken over supervision of the orchestra and are also responsible for training students on the conducting course at the Mozarteum University. It has become a tradition for the orchestra to perform one concert during the Mozart Week. The orchestra has performed during the Salzburg Kulturtage, at the Salzburg Festival, in the Konzerthaus in Vienna as well as in various European music venues.

For over thirty years the **SALZBURG BACH CHOIR** has been a regular feature of musical life in Salzburg and become one of Austria's highly sought-after vocal ensembles. Both in its formation as well as in its overall sound the choir is characterized by great flexibility and performs regularly at the major festivals in Salzburg as well as on tour and on renowned international stages such as the Vienna Musikverein, the Concertgebouw Amsterdam, the Berlin Konzerthaus, at the Handel Festivals in Halle and Göttingen and at the George Enescu Festival in Bucharest. Alois Glassner has directed the choir since 2003 in repertoire ranging from the Renaissance, the great Baroque and Classical oratorios, compositions from the Romantic period, music in *a cappella* formations with its own special series, and the first performances of contemporary music. The Salzburg Bach Choir has performed with many outstanding orchestras and with such renowned orchestras as the Vienna Philharmonic, the Salzburg Mozarteum Orchestra and the Camerata Salzburg, Les Musiciens du Louvre, the Mahler Chamber Orchestra and the Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela. The choir has a regular working relationship with conductors such as Ivor Bolton, Andrés Orozco-Estrada, Ádám Fischer, Leopold Hager and Ingo Metzmacher.

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. The orchestra took up its present name in 1908. The orchestra's style has been influ-

enced by its principal conductors who have included Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant and Ivor Bolton; Riccardo Minasi took over as principal conductor at the beginning of the 2017/18 season, Giovanni Antonini is principal guest conductor. 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 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. The orchestra is holder of the Golden Mozart Medal, the highest award bestowed by the Salzburg Mozarteum Foundation. The official principal sponsors of the Salzburg Mozarteum Orchestra are Audi and Leica Camera AG.

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 responsible for its own administration. The Vienna Philharmonic was constituted as an association in 1908, and in 1933 abandoned the system of having a permanent principal conductor, nowadays working together with the world's most renowned conductors and soloists. 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 received the Golden Mozart Medal of the Salzburg Mozarteum Foundation. The orchestra is known throughout the world because of the traditional New Year's Concert, making it not only one of the most highly sought-after 'export articles' from Austria but also as an ambassador of peace, humanity and reconciliation, inseparably associated with music. In 2012

the Vienna Philharmonic was named as Goodwill Ambassador of the International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA). For its artistic achievements the orchestra has received countless prizes, gold and platinum records, national distinctions and honorary membership of many cultural institutions. Rolex is the exclusive partner of the Vienna Philharmonic.

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

Trompete
Neil Brough
Simon Gabriel

Pauke
Stefan Gawlick

** Konzertmeister
* Stimmführer

**Betreuer der
Stimmgruppen:**

Violine
Raphael Brunner
Hannelore Rammingner
Hildegard Ruf

Viola
Herbert Lindsberger
Elmar Oberhammer

Violoncello
Julia Ammerer
Astrid Mielke-Sulz

Kontrabass
Erich Hehenberger

Bläser
Sanja Brankovic

**Trompete und
Schlagzeug**
Horst Hofer
Klemens Dressel

Musikalisches Training
Antje Blome-Müller

MOZART KINDERORCHESTER

A Violine
Nora Auffahrt
Persijan Bahchevanov
Elias June Brandt
Mattea Delfs
Maia Klein
Sophia Längauer
Sophia Nagl
Andreas Pihusch
Lea Reiffinger
Johanna Schäfer
Laura Schrofner
Hiroyuki Shima
Ylva Warter
Cara Marie Laetitia Zaic

B Violine
Constanze Fritz
Seraphina Hinterdobler
Kathrin Kopplinger
Laura Lechner
Jan Liu
Nina Marcelja
Lionel Merkel-Taylor
Julia Ospa
Anna Pihusch
Rebecca Reiffinger
Simeon Reiffinger
Viktoria Stegemann
Nikolas Unger
Malena Weis

Viola
Laura Alzner-
Wiedermann
Tim Tiago Cui
Anna Doll
Laura Hagler
Luna Knauß
Philipp Kruijen
Lauro Maria Lorenz
Kaltrina Tafilaj

Violoncello
Hannah Bauer
Agnes Brunnhofer
Veronika Löberbauer
Hannah Reiffinger
Madita Leonie Warter
Flora Yasmin Elisabeth
Zaic

Kontrabass
Raphael Bauer
Johannes Burkhart
Simon Hofbauer
Carolina Holosch

Flöte
Fabian Egger
Amelie Hiebler

Oboe
Julia Wenzl
NN

Klarinette
Hannah Bann
Paula Marie Schachinger

Fagott
Leonard Burkali
Till Furmaniak

Horn
Magdalena Geschaider
Hannah Oder

Trompete
Serafin Javorka
Michele Sereni

Posaune
Moritz Holzner

Schlagzeug/Pauke
Nico Hollergschwandtner
Oscar Klein

Cembalo
Elias Stadler

ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

Violinen
Kati Debretzeni
Anne Schumann
Ioana Davies
Oliver Webbe
Madeleine Easton
Roy Mowatt
Henrietta Wayne
Jane Gordon
Jean Paterson
Håkan Wikstrom
Hildburg Williams
Davina Clarke
Jayne Spencer
Julia Kuhn
Beatrice Scaldini
Henry Tong

Viola
Fanny Paccoud
Lisa Cochrane
Aliye Cornish
Malgorzata Ziemkiewicz
John Crockatt

Violoncello
Marco Frezzato
Catherine Rimer
Ruth Alford
Kinga Gáborjáni

Kontrabass
Valerie Botwright
Cecilia Brüggemeyer
Markus van Horn

Flöte
Rachel Beckett
Christine Garratt

Oboe
Michael Niesemann
Rachel Chaplin

Klarinette
Timothy Lines
Fiona Mitchell

Fagott
Veit Scholz
Philip Turbett

Horn
Anneke Scott
Joseph Walters
Martin Lawrence
Gavin Edwards

Trompete
Neil Brough
Robert Vanryne

Pauke
Robert Kendall

Cembalo
James Johnstone

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

SALZBURGER BACHCHOR

CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

Konzertmeister

Markus Tomasi
Frank Stadler
Marianne Riehle
Alexander Hohenthal

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
Elżbieta 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
Jaromir Kostka

Kontrabass

Brigitta Bürgschwendtner
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 Zimmer
Margarete Knogler
Reinhard Gutschy

Fagott

Philipp Tutzer
Riccardo Terzo
Edward Bartlett
Ayako Kuroki

Horn

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

Tuba

Josef Steinböck

Pauke / Schlagwerke

Andreas Aiglmüller
Michael Mitterlehner-
Romm
Andreas Steiner

Sopran

Aleksandra Chernenko
Anna Elisabeth Hempel
Mayumi Sawada
Eva Maria Schinwald
Eva Schneider
Zsofia Szabo
Laura Thaller

Alt

Michaela Editha Diermeier
Helene F. Feldbauer
Julia Leckner
Sinja Maschke
Silke Redhammer
Anna Schuch
Franziska Weber

Tenor

Stefan Bomeier
Daniel Dombo
Dominik Hiptmair
Johannes Hubmer
Martin Kiener
Jungyun Kim
Bernhard Teufl

Bass

Gregor Faistauer
Florian Gross
Samo Lampichler
Wolfgang Schneider
Alexander Steinbacher
Alexander Voronov
Zeljko Zaplatić



Die Leica Camera AG und Audi sind die
offiziellen Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg



SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM

1. Violine Ziyu He, Konzertmeister Luisa Demmel Sophie Druml Anne Friederike Greuner Margit Gruber Hyuno Kim Neža Klinar Galina Lanskaia Eszter Nauratyill Alkim Onoglu	Viola Jonathan Ponet Marta Villanueva Ruiz Patrizia Messana Isidora Tomotijević Denizsu Polat Iaroslav Ulianov	Oboe Montserrat Piquet Bryn Mir Williams
2. Violine Anastasia Pentina Joana Popescu Martin Sedlak Alexandra Seywald Jovana Stojanović Maria Tiò Leonie Trips Johannes Wilhelm	Violoncello Ursina Braun Jean-François Carrière Urban Marinko Madeleine Douçot	
	Kontrabass Margherita Naldini Mayu Okado Irem Özigit	

Horn Alexander Holzmann Susanna Gärtner
Trompete Christian Oberleitner Thomas Oberleitner
Cembalo Max Volbers

Konzertmeister Rainer Honeck Volkhard Steude Albena Danailova	1. Violine Hubert Kroisamer Josef Hell Jun Keller Daniel Froschauer Maxim Brilinsky Erich Schägerl Martin Kubik Milan Šetena Martin Zalodek Kirill Kobantschenko Wilfried Hedenborg Johannes Tomböck Pavel Kuzmichev Isabelle Ballot Andreas Großbauer Olesya Kurylyak Thomas Kühlböck Alina Pinchas Alexander Sorokow Ekaterina Frolova* Petra Kovačič*	2. Violine Raimund Lissy Tibor Kovác Christoph Konec Gerald Schubert Helmut Zehetner Patricia Hood-Koll George Fritthum Alexander Steinberger Harald Krumpöck Michal Kostka Benedict Lea Marian Lesko Johannes Kostner
		Martin Klimek Jewgenij Andrusenko Shkëlzen Doli Holger Groh Adela Frasinéanu
		Viola Tobias Lea Christian Frohn Wolf-Dieter Rath Robert Bauerstatter Heinrich Koll 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

WIENER PHILHARMONIKER

Die mit * gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

Kontrabass Herbert Mayr Christoph Wimmer Ödön Rácz Jerzy (Jurek) Dybal Iztok Hraštnik Alexander Matschinegg Michael Bladerer Bartosz Sikorski Jan-Georg Leser Jedrzej Górski Filip Waldmann Elias Mai	Harfe Charlotte Balzereit Anneleen Lenaerts	Flöte Walter Auer Karl Heinz Schütz Günter Federsel Wolfgang Breinschmid Karin Bonelli	Oboe Martin Gabriel Clemens Horak Herbert Maderthaner Alexander Öhlberger Harald Hörth Wolfgang Plank	Klarinette Matthias Schorn Daniel Ottensamer Norbert Täubl Andreas Wieser Gregor Hinterreiter*	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 Pöchhacker Hans Peter Schuh Reinhold Ambros Gotthard Eder	Posaune Dietmar Kühlböck 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 · Dipl.-Ing. Harald Preuner (als Bürgermeister von Salzburg)

Dr. Helga Rabl-Stadler · Eva Maria Rutmann · Dipl.-Vwt. Wolfgang Schurich

Dr. Reinhard Seolik · Christoph Takacs · 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 · Franz Markus Haniel · Michael Hoffman · Marcel Landesmann

Gerhard Lenz · Dr. 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

Maria Elisabeth Schaeffler · Ass. Reimar Schlie · Dr. Christian Strenger

Heinz Hermann Thiele · Dr. Reinhard Christian Zinkann

AKADEMIE FÜR MOZART-FORSCHUNG

VORSITZENDER Prof. Dr. Ulrich Konrad

SEKRETÄR Dr. Ulrich Leisinger

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. Sergio Durante · Prof. Dr. Bin Ebisawa · P. Dr. Petrus Eder OSB

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 · Dr. Helmut Hell · Prof. Dr. Ernst Hintermaier

Dr. Milada Jonášová · Prof. Dr. Simon P. Keefe · Prof. Dr. Josef-Horst Lederer

Prof. Dr. Silke Leopold · Prof. Dr. h.c. mult. Robert D. Levin · Prof. Dr. Dorothea Link

Dr. Helga Lühning · Prof. Dr. Laurenz Lütteken · Prof. Dr. Siegfried Mauser

Dr. Martina Rebmann · Dr. John A. Rice · Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid

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

MOZART-BOTSCHAFTER DER STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
DESIGNIERTER INTENDANT MOZARTWOCHE
Rolando Villazón

ALLGEMEINER BEREICH
KFM. GESCHÄFTSFÜHRER Dr. Tobias Debuch
SEKRETARIAT Mag. Philippine Schmölzer · Karin Weiss

STABSTELLEN DER GESCHÄFTSFÜHRUNG
IT Dipl. Ing. Josef Erlinger (Leitung) · Alf Scherer
INT. PROJEKTE/MEDIEN Franziska Förster MA

RECHNUNGSWESEN Helga Peer MAS (Leitung) · Anastasiya Bernhofer
Franziska Elmer BA (Karenz) · Margit Kocher · Petra Neundlinger · Zorica Sarkanovic

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 · Elisabeth Hellermann BA · Danja Katzer (Karenz)

KARTENBÜRO
Dr. Gudrun Kavalir (Leitung) · Brigitte Dürnberger · Andrea Nauhauser
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
Suphaluck Diehsbacher (Karenz) · Zsanett Major · Kantana Moser · Nantawadee Mayr
Koesindriyani Reiter · Sylvia Schally · Henrika Storgards · Helga Strumbichler

KÜNSTLERISCHER BEREICH
INTENDANTIN MOZARTWOCHE Mag. Maren Hofmeister
KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO

Mag. Petra Hinterholzer-Leinhofer · Elisabeth Rauch MA (Karenz)
Mag. Reinhard Haring (inkl. Saalvermietung) · Mag. Thomas Carrión-Carrera
Anna Katharina Weber BA (Hospitantz)
MARKETING Mag. Yvonne Schwarte
PRESSE UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT Christine Forstner · Edda Münch MA
KINDER- UND JUGENDPROGRAMM Antje Blome-Müller (Leitung) · Sven Werner MA

MUSEUMSBEREICH
Dr. Gabriele Ramsauer
MOZART-MUSEEN Mag. Maria Erker · Holger Maria Hummelbrunner
BESUCHERSERVICE Giulia Altengarten (Bildungskarenz) · Mag. Petra Candido
Galina-Gabriela Coffler · Silvia Egger · Angelika Hödlmoser · Yang Hoon Kang BA · Johann Kreps
Mag. Cezary Jan Krzeminski · Lisa-Maria Langhofer BA · Marcel Morteveille (Bildungskarenz)
Mira Morteveille BSc (Bildungskarenz) · Mag. Claudia Pfeffer · Dr. Katharina Pruckner
Elfriede Ruedl · Harald van Rijnsbergen · Lea Sali · Angelika Steurer
Rebeka Turan-Frühwirth · Mag. Eva-Maria Unterweger · Fabian Weidinger BA MA
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 · Dr. Ioana Geanta · Dr. Christoph Großpietsch
Mag. Felix Gründer · Mag. Franz Kelnreiter · Dr. Anja Morgenstern · Dr. Eva Neumayr
Miriam Pfadt M.A. · Till Reininghaus M.A. · Oleksii Sapov BA MA · Fabian Weidinger BA MA

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 · Univ.-Prof. Dr. Robert D. Levin
Univ.-Prof. Dr. Joachim Veit

ABBILDUNGSNACHWEIS

Berlin, akg-images 17, 18, 76, 146, 163, 221
Berlin, akg-images – bilwissedition 238, 239
Berlin, akg-images – Fototeca Gilardi 175
Berlin, akg-images – Mucha Trust 240
Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte – Berlin, akg-images 137
Berlin, Schloss Charlottenburg – Berlin, akg-images 110
Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie – Berlin, akg-images 209
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv 268
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv – Berlin, akg-images 65
Bologna, Liceo musicale – Berlin, akg-images 198
Eisenach, Bachhaus – Berlin, akg-images 120
Foto Gerald Schober 53
Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum 128
Liechtenstein, Fürstliche Sammlungen – Berlin, akg-images 154
London, British Library – Berlin, akg-images 239
Mainz, Schott Music GmbH & Co. KG 181
Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste – Berlin, akg-images 72
Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie – Berlin, akg-images 256
New York, The Pierpont Morgan Library, Collection Robert Owen Lehman Deposit 87, 166
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique 116
Paris, Bibliothèque Nationale de France – Berlin, akg-images 171
Paris, Musée Marmottan – Berlin, akg-images 105
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana 54, 62, 97, 99,
126, 138, 172, 194, 210, 232, 253, 277, 281
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Museen und Archiv 31, 35, 39,
71, 95, 278, 283
Schweizer Privatbesitz 219
Stockholm, Stiftelsen musikkulturens främjande 191
Washington, DC, The Library of Congress, Music Division 200
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 24
Wien, Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Foto Alexander Eugen Koller 50
Wien, Wien Museum 49

Künstlerfotos: Künstler und Agenturen