

INTENDANT ROLANDO VILLAZÓN



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG



MOZARTWOCHE 2020



23. JÄNNER - 2. FEBRUAR

ALMANACH

Konzerte
Wissenschaft
Museen



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG



ALMANACH



Official Timepiece Mozartwoche

Konzerte
Wissenschaft
Museen

MOZARTWOCHE 2020
Rolando Villazón Intendant

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

Medienpartner
ORF / Club Ö1 / Radio Classique / fidelio – Ihr digitaler Klassik-Treffpunkt

Präsidium der Stiftung Mozarteum Salzburg

Johannes Honsig-Erlenburg, Präsident – Johannes Graf von Moÿ und Christoph Andexlinger, Vizepräsidenten
Weitere Mitglieder des Präsidiums: Thomas Bodmer, Reinhart von Gutzeit, Ingrid König-Hermann
Für das Kuratorium: Erich Marx, Vorsitzender – Eva Rutmann, Stv. Vorsitzende

Intendant der Mozartwoche 2020 Rolando Villazón

© 2020 Internationale Stiftung Mozarteum. **Impressum** Medien-Inhaber und Verleger: Internationale Stiftung Mozarteum.
Gesamtverantwortung: Tobias Debuch, Kaufmännischer Geschäftsführer der Stiftung Mozarteum Salzburg.
Publikationen: Angelika Wörseg. Redaktion und Bildauswahl: Geneviève Geffray. Redaktion der englischen Texte und Biographien:
Elizabeth Mortimer. Satz und graphische Umsetzung: Lisa Tiefenthaler, Angelika Wörseg. Mitarbeit Lektorat: Johanna Senigl.
Biographien: Julia Schinke, Victoria Martin (engl.). Künstlerfotos: Künstler und Agenturen. Bildbearbeitung: Repro Atelier
Czerlinka. Corporate Basisdesign: Linie 3. Insetate: Yvonne Schwarte. Druck: Roser. Redaktionsschluss: 3. Jänner 2020. Alle
Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum.

INHALT

06	Mozartwoche 2020: Kalendarische Übersicht
14	Vorwort
16	<i>Preface</i>
18	Das Große und Erhabene – Mozarts Händel-Rezeption (Ulrich Konrad)
23	<i>The Great and Sublime. Mozart's appreciation of Handel</i> (Ulrich Konrad)
25	Von Indianern, Ribiselgesichtern, Eseln und anderen Kegelbrüdern – Mozart und seine Bläserfreunde (Walter Weidringer)
29	<i>Indians, Redcurrant Faces, Donkeys and other Skittle Colleagues – Mozart and his Wind Instrumentalist Friends</i> (Walter Weidringer)
31	Die Aufführungen und Veranstaltungen der Mozartwoche 2020 <i>Performances and Supplementary Events at the Mozart Week 2020</i>
330	Mitwirkende der Mozartwoche 2020
363	Artists Performing at the Mozart Week 2020
394	Autoren der Beiträge und Referenten
398	Authors of the English Notes
399	Orchester- und Chorlisten <i>List of Orchestras and Choirs</i>
412	Stiftung Mozarteum Salzburg
416	Abbildungsnachweis

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt der **COMPAGNIE PLASTIC OMNIUM**,
die eine **FORTE KONZERT-PATENSCHAFT** übernommen hat.



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

Mireille Baltus-Kayser
OMR Dr. Hans Peter und Elfi Kaserer
Dr. Achim und Birgit Meurer
Irene Valperga di Masino
Dr. Wolfdietrich Toursel
Dres. Dieter und Susanne Wolfram
Hansgeorg R. Zoske
Diana Hartong-Zaki

FIRMENFÖRDERER

DRUCKEREI ROSER GesmbH

PREMIUM-FÖRDERER

Dr. phil. Nicola Leibinger-Kammüller
Dipl.-Ing. Wilfried und Helga Stadlmair

FÖRDERER

Antje und Andreas Breuer
Anna-Maria und Dr. Hubertus Erlen
Klaus Fenzl
Prof. Dr. Hans Felten und Silvia Fuchs
Prof. Bernd Gottschalk
Arno und Erda Gschwendtner
Dr. Rupert Hengster
Ulrike und Rüdiger Horstmann
Ruth Koschuschmann
Christoph Lang
Anne-Marie Letellier
Matthias und Martina Moosleitner
Mozart Gesellschaft Dortmund
Dr. Juliette Mulvihill
Dr. Martin Nüchtern
Dr. Walter H. Rambousek
Ursula Sybille Reiss
Dr. Thomas Sauber
Schaeffler Gruppe
Dr. Ronaldo Schmitz
Louis Schnider
Bankhaus Spängler & Co. AG
Rosemarie Werner
Dr. Brigitte Wiesenthal
Prof. Dr. Mark K. Binz
Dr. Susanne Singer

... sowie all jenen, die nicht namentlich erwähnt werden wollten.
... as well as all those who did not want to be mentioned by name.

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-Meigl, T +43-662-88940-943

friends@mozarteum.at

VERANSTALTUNGEN DER MOZARTWOCHE 2020

DO 23.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#01**
KONZERT ZUR ERÖFFNUNG

Mozarteumorchester Salzburg, Arnold
Schoenberg Chor, Kristiina Poska,
Claire Elizabeth Craig, Eva-Nina Kozmus,
Ben Goldscheider, Annelien Van Wauwe,
Riccardo Terzo, Rolando Villazón

18.00 DomQuartier, Rittersaal d. Residenz **#02**
MOZART & SEINE FREUNDE

Radovan Vlatkovic, Natsune Kimura,
Gerardo Kleinburg

19.00 Einführungsvortrag zu **#03**

Fördererlounge

Konrad Kuhn, Dramaturg, Frankfurt/Main

20.00 Uhr Haus für Mozart **#03 Premiere**
DER MESSIAS

Les Musiciens du Louvre, Philharmonia
Chor Wien, Marc Minkowski, Robert Wilson,
Carlos Soto, Elena Tsallagova, Wiebke
Lehmkuhl, Richard Croft, José Coca Loza u. a.

FR 24.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#04**

Stiftung Mozarteum, Wiener Saal

Rainer Lepuschitz, Musikpublizist, Innsbruck

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#04**

Chamber Orchestra of Europe, Andrew
Manze, François Leleux

14.00 Führung Autographentresor

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#05**
„LIEBSTER BESTER FREUND“

Hugues Borsarello, Paul Montag,
Florian Teichtmeister

18.30 Einführungsvortrag zu **#06**

Fördererlounge

Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Felsenreitschule **#06**

OPER KONZERTANT LE NOZZE DI FIGARO

Cappella Andrea Barca, Arnold Schoenberg
Chor, Sir András Schiff, Rolando Villazón,
Davy Cunningham, Christiane Karg,
Regula Mühlemann, Marie McLaughlin,
Julia Lezhneva, Angela Brower, Angelo
Pollak, Florian Boesch, Julien Van Mellaerts,
Maurizio Muraro

19.30 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#07**
LES SOURDS-DOUÉS

SA 25.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#08**

Stiftung Mozarteum, Wiener Saal

Walter Weidringer, Musikwissenschaftler,
Wien

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#08**

Solisten des Chamber Orchestra of Europe

15.00 Salzburger Marionettentheater **#09**
PÙNKITITITI!

Doug Fitch, Florian Willeitner, Geoff Sobelle,
Stephen Greco, Pool of Invention Ensemble,
Ensemble des Salzburger Marionettentheaters

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 12

18.30 Einführungsvortrag zu **#10**
Fördererlounge
Till Reininghaus, wissenschaftlicher
Mitarbeiter Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus **#10**
Wiener Philharmoniker, Daniel Barenboim,
Radek Baborák

22.00 ARGEkultur **#11**
LOTERÍA MOZARTIANA
Mitglieder der Camerata Salzburg,
Rolando Villazón

SO 26.01

9.00 Messe Franziskanerkirche
10.00 Messe Dom

10.15 Einführungsvortrag zu **#12**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#12**
Camerata Salzburg, François Leleux,
Emmanuel Pahud, Paul Meyer, Radovan
Vlatkovic, Gilbert Audin

14.00 Einführungsvortrag zu **#13**
Fördererlounge
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

15.00 Felsenreitschule **#13**
OPER KONZERTANT LE NOZZE DI FIGARO *siehe #06*

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 12

18.00 DomQuartier, Rittersaal d. Residenz **#14**
MOZART & SEINE FREUNDE
Florian Willeitner, Rolando Villazón u. a.

19.00 Einführungsvortrag zu **#15**
Fördererlounge
Konrad Kuhn, Dramaturg, Frankfurt/Main

20.00 Haus für Mozart **#15**
DER MESSIAS *siehe #03*

MO 27.01

10.00 Vorplatz Mozarts Geburtshaus
14.00 Mozartplatz
19.00 Vorplatz SZENE Salzburg
SERENATA MEXICANA
Rolando Villazón mit Los Mariachis Negros

10.15 Einführungsvortrag zu **#16**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter
Stiftung Mozarteum Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#16**
Les Vents Français, Kodály String Quartet,
Éric Le Sage

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#17**
Mahler Chamber Orchestra, Mitsuko Uchida
POST CONCERT TALK mit Mitsuko Uchida

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 12

15.00 Führung Autographentresor

18.45 Einführungsvortrag zu **#18**
Salzburger Landestheater, Logenfoyer
Friederike Bernau, Dramaturgin, Salzburg

19.30 Salzburger Landestheater **#18**
MOZART MOVES! SIEBEN DRAMOLETTE
Rolando Villazón, Christina Piegger, Gabriel
Venzago, Reginaldo Oliveira, Eva Musil,
Friederike Bernau, Schauspieler und Tänzer
des Salzburger Landestheaters, Mitglieder
des Mozarteumorchesters Salzburg u. a.

DI 28.01

10.00 Führung Autographentresor

10.15 Einführungsvortrag zu **#19**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Mirjam Beier, wissenschaftliche Mitarbeiterin
Stiftung Mozarteum Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#19**
Bläserensemble der Akademie für Alte Musik
Berlin, Mojca Erdmann

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#20**
„LIEBSTER BESTER FREUND“ *siehe #05*

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 12

18.30 Einführungsvortrag zu **#21**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Eva Neumayr, wissenschaftliche Mitarbeiterin
Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#21**
L'Arpeggiata, Bachchor Salzburg, Christina
Pluhar, Julia Lezhneva, Benedetta
Mazzucato, Topi Lehtipuu, Dingle Yandell

19.30 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#22**
LES SOURDS-DOUÉS

MI 29.01

10.00 Führung Autographentresor

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#23**
ZU GAST LEHRLINGS-KONZERT

Philharmonie Salzburg, Elisabeth Fuchs

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#24**
Sinfonieorchester der Universität
Mozarteum, Felix Mildenerberger, Marianna
Julia Zolnac

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 13

17.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#25**
ROLANDO VILLAZÓN IM GESPRÄCH
mit Andreas Ottensamer

19.00 SZENE Salzburg **#26**
MOZART IN THE WIND
Pool of Invention Ensemble, Florian
Willeitner

18.30 Einführungsvortrag zu **#27**
Fördererlounge
Wolfgang Schaufler, Musikpublizist, Wien

19.30 Großes Festspielhaus **#27**
Wiener Philharmoniker, Lahav Shani,
Walter Auer, Anneleen Lenaerts

22.00 Stiftskulinarium St. Peter
KULINARISCHES ERLEBNIS WIE ZU MOZARTS ZEIT
kreiert und im Beisein von
Alfons Schuhbeck

DO 30.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#28**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Wolfgang Schaufler, Musikpublizist, Wien

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#28**
Andreas Ottensamer, Thomas Riebl, Radek
Baborák, Takács Quartet

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#29**
Ebonit Saxophone Quartet

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 13

15.00 Führung Autographentresor

18.30 Einführungsvortrag zu **#30**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter
Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#30**
La Cetra Barockorchester & Vokalensemble
Basel, Andrea Marcon, Carolyn Sampson,
Margriet Buchberger, Richard Resch, José
Antonio López

18.45 Einführungsvortrag zu **#31**
Salzburger Landestheater, Logenfoyer
Friederike Bernau, Dramaturgin, Salzburg

19.30 Salzburger Landestheater **#31**
MOZART MOVES! SIEBEN DRAMOLETTE *siehe #18*

FR 31.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#32**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Rainer Lepuschitz, Musikpublizist, Innsbruck

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#32**
Camerata Salzburg, Radek Baborák

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#33**
Armida Quartett, Mathilde Calderini

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 13

15.00 Führung Autographentresor

19.30 Marionettentheater **#34**
PÜNKITITITI! *siehe #09*

19.30 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#35**
LES SOURDS-DOUÉS

19.00 Einführungsvortrag zu **#36**
Fördererlounge
Konrad Kuhn, Dramaturg, Frankfurt/Main

20.00 Uhr Haus für Mozart **#36**
DER MESSIAS *siehe #03*

22.00 ARGEkultur **#37**
LOTERÍA MOZARTIANA *siehe #11*

SA 01.02

10.15 Einführungsvortrag zu **#38**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Anja Morgenstern, wissenschaftliche
Mitarbeiterin Stiftung Mozarteum Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#38**
AKADEMIEKONZERT
Mozarteumorchester Salzburg, Riccardo
Minasi, Giulia Semenzato, Radek Baborák,
Robert Levin

14.15 Einführungsvortrag zu **#39**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Wolf-Dieter Seiffert, Musikwissenschaftler,
München

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#39**
Kristian Bezuidenhout

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM s. S. 13

17.00 SZENE Salzburg **#40**
MOZART IN THE WIND *siehe #26*

18.30 Einführungsvortrag zu **#41**
Fördererlounge
Iacopo Cividini, wissenschaftlicher
Mitarbeiter Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus **#41**
Wiener Philharmoniker, Daniel Barenboim

SO 02.02

9.00 Messe Franziskanerkirche

10.00 Messe Dom

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#42**

Mozart Kinderorchester, Peter Manning,

Radek Baborák, Fabian Egger,

Rolando Villazón

11.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#43**

„LIEBSTER BESTER FREUND“ *siehe #05*

13.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#44**

ROLANDO VILLAZÓN IM GESPRÄCH

mit Ulrich Leisinger

14.15 Einführungsvortrag zu **#45**

Salzburger Landestheater, Logenfoyer

Friederike Bernau, Dramaturgin, Salzburg

15.00 Salzburger Landestheater **#45**

MOZART MOVES! SIEBEN DRAMOLETTE *siehe #18*

15.00 Salzburger Marionettentheater **#46**

PÜNKITITITI! *siehe #09*

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#47**

KONZERT ZUM ABSCHLUSS

Mahler Chamber Orchestra, Daniel Harding,

Louise Alder, Andreas Ottensamer

FÜHRUNGEN IM AUTOGRAPHENTRESOR

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

VERANSTALTUNGSORTE

Felsenreitschule / Haus für Mozart Hofstallgasse. **Stiftung Mozarteum, Großer Saal** Schwarzstraße 28. **Stiftung Mozarteum, Wiener Saal** Schwarzstraße 26, 1. Stock. **Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung** Makartplatz 8, Halbstock. **Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal** Makartplatz 8, 1. Stock. **Mozart-Wohnhaus, Autographentresor**, Makartplatz 8, Treffpunkt an der Kassa. **Marionettentheater** Schwarzstraße 24. **Landestheater Salzburg**, Schwarzstraße 22. **Domquartier, Rittersaal** der Residenz Residenzplatz 1. **OVAL – Die Bühne im EUROPARK** Europastraße 1. **SZENE Salzburg** Anton-Neumayr-Platz 2. **ARGEkultur** Ulrike-Gschwandtner-Straße 5.

FILMPROGRAMM DER MOZARTWOCHE 2020

Mozart Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg

Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8, Beginn jeweils 15.00 Uhr

Eintritt frei (max. 50 Pers.)

SAMSTAG, 25. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

HÄNDEL/MOZART: DER MESSIAS KV 572

Stadtkirche Ellwangen 1991

Bach Collegium Stuttgart, Gächinger Kantorei, Dirigent: Helmuth Rilling

Mit Donna Brown, Cornelia Kallisch, Roberto Saccà, Alastair Miles

Dauer: 135 Minuten

SONNTAG, 26. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART SUPERSTAR (DOKUMENTATION 2012)

Regie: Mathias Goudeau

Dauer: 60 Minuten

MONTAG, 27. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

PANTALONE E COLUMBINA KV 446 (BALLETT 1989)

Commedia dell'arte mit Musik von Mozart

Orchestra della Svizzera Italiana

Dirigent: Riccardo Correa, Choreographie: Masha Dimitri

Dauer: 45 Minuten

DIENSTAG, 28. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

MOZART: KONZERT FÜR OBOE UND ORCHESTER KV 314, DIVERTIMENTO KV 334

Mozartfest Würzburg, 1998. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Dirigent: Wolfgang Sawallisch, Oboe: François Leleux

Dauer: 80 Minuten

MITTWOCH, 29. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE KV 339, MESSE KV 317 „KRÖNUNGSMESSE“ (2016)

Kathedrale von Saint-Omer (Pas-de-Calais, Frankreich)

Insula Orchestra, Kammerchor Accentus, Dirigentin: Laurence Equilbey

Mit Sandrine Piau, Renata Pokupić, Benjamin Bruns, Andreas Wolf

Dauer: 65 Minuten

DONNERSTAG, 30. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: SINFONIA CONCERTANTE KV 297B (FESTIVAL DE SAINT-DENIS 2003)

Les Talens Lyriques, Dirigent: Christophe Rousset

MOZART: KONZERT FÜR FLÖTE UND HARFE KV 299 (MOZARTFEST WÜRZBURG 2009)

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dirigent: Sir Neville Marriner

Flöte: Philippe Boucly, Harfe: Isabella Moretti

Dauer: 60 Minuten

FREITAG, 31. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: COSÌ FAN TUTTE (MADRID, TEATRO REAL 2013)

Chor und Orchester des Teatro Real Madrid, Dirigent: Sylvain Cambreling

Regie: Michael Haneke. Mit Anett Fritsch, Paola Gardina, Juan Francisco Gatell,

Andreas Wolf, Kerstin Avemo, William Shimell

Dauer: 200 Minuten

SAMSTAG, 01. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

DON JUAN KV 527 FILMOPER (1955)

Regie: Walter Kolm-Veltée. Wiener Symphoniker, Dirigent: Bernhard Paumgartner

Mit Cesare Danova, Josef Meinrad, Marianne Schönaauer, Lotte Tobisch u. a.

Dauer: 90 Minuten

VORWORT

Liebe Freundinnen und Freunde,

willkommen zurück – kommen Sie an Bord unseres Schiffes! Werfen Sie einen Blick auf die Fagott- und Klarinettenmasten, die Flötenrah und die schon vom Wind geblähten Partitursegel. Es liegen Divertimenti in der Luft! Mozarts Musik ist nicht nur der Wind, der uns umgibt und vorantreibt, sondern auch die Schatzkammer auf dem Meeresboden.

Willkommen zur Mozartwoche 2020. In diesem Jahr werden wir Mozarts Musik für Blech- und Holzbläser entdecken und uns dadurch auch den besonderen Freundschaften Mozarts annähern, die diese Meisterwerke hervorgebracht haben. Vier Solisten – allesamt unbestrittene Meister ihrer Instrumente und gefeierte Interpreten von Mozarts Werken – heben diese Freunde des Komponisten hervor und führen uns so durch seine Meisterwerke. Andreas Ottensamer erinnert uns an Anton Stadler, für den Mozart das berühmte Stadler-Quintett und das sublime Konzert für Klarinette komponierte. Radek Baborák bringt uns Joseph Leutgeb näher, für den Mozart das Hornquintett und die Konzerte für Horn schrieb. Emmanuel Pahud spielt das Flötenkonzert, das Mozart für Ferdinand Dejean komponiert hat, und François Leleux ruft Friedrich Ramm ins Gedächtnis, Mozarts Freund, dem er sein Oboenkonzert und das Oboen-Quartett gewidmet hat.

Drei bekannte Freunde Mozarts unserer Zeit werden ebenfalls im Mittelpunkt stehen: Mitsuko Uchida setzt ihren Mozart-Zyklus mit dem Mahler Chamber Orchestra fort; Sir András Schiff beginnt eine neue Reihe mit seiner

Cappella Andrea Barca: nach kompletten Zyklen der Klavierkonzerte und Sonaten beginnt er 2020 mit *Le nozze di Figaro* seine Reise durch Mozarts und Da Pontes Operntrilogie, am Pult der Cappella Andrea Barca und mit einer herausragenden Sängerbesetzung; Daniel Barenboim mit den Wiener Philharmonikern beginnt einen Zyklus mit Mozarts letzten zehn Symphonien und den letzten acht Klavierkonzerten, der sich über die nächsten vier Jahre erstreckt.

Unser großes Bühnenprojekt bietet eine wirklich außergewöhnliche Konstellation: Der großartige Künstler Robert Wilson inszeniert eines der vier Händel-Oratorien, die Mozart im Auftrag seines Freundes Baron van Swieten überarbeitet hat – *Der Messias*. Friedrich Gottlieb Klopstock und Christoph Daniel Ebeling übersetzten den Text ins Deutsche, der für Wien adaptiert wurde, Mozart ordnete das Werk behutsam neu und schrieb vor allem alle Partien für Bläser neu. Marc Minkowski, ein alter und enger Freund der Mozartwoche, kehrt zurück, um das Oratorium mit seinen Musiciens du Louvre und einer handverlesenen Sängerbesetzung aufzuführen. Neben dem *Messias* bietet die Mozartwoche 2020 zwei weitere neue Bühnenprojekte: *Punkitititi!*, ein Werk, das der Künstler Doug Fitch speziell für das Salzburger Marionettentheater konzipiert und geschaffen hat, und *Mozart Moves!* – *Sieben Dramolette*, eine Kreation, die ich im Landestheater mit sieben Originalwerken der gefeierten Schriftsteller Martha Bätz, John von Düffel, Tom Holmoway, Shlomo Moskovitz, Guadalupe Nettel, Éric-Emmanuel Schmitt und Jorge Volpi inszenieren werde. Jeder von ihnen ist von Diver-

timenti inspiriert, die Mozart ausschließlich für Blasinstrumente komponierte. Wir wollen weiterhin auf ganz verschiedenen Bühnen Salzburgs präsent sein und stellen Ihnen zwei neue und originelle Programme vor: *Mozart in the Wind*, entwickelt und aufgeführt von Florian Willeitner und dem Pool of Invention Ensemble in der SZENE Salzburg sowie *Les Sourds-Doués* im OVAL – Die Bühne im EUROPARK.

Wir freuen uns sehr, eine Vielzahl von hervorragenden Dirigentinnen und Dirigenten begrüßen zu dürfen. Kristiina Poska kehrt zurück, um das Eröffnungskonzert mit dem Mozarteumorchester und einer Auswahl wunderbarer junger Solisten in einem Programm zu dirigieren, das die musikalischen Themen der Jahre 2019 und 2020 verbindet. Andrew Manze leitet das Chamber Orchestra of Europe, Christina Pluhar gibt ihr Salzburg-Debüt mit ihrem Ensemble L'Arpeggiata und interpretiert ein weiteres von Mozart überarbeitetes Händel-Oratorium, Andrea Marcon und La Cetra spielen die c-Moll-Messe, Riccardo Minasi leitet ein Akademiekonzert, Lahav Shani dirigiert die Wiener Philharmoniker und spielt das Klaviersolo in einem Programm, das auch zwei der jungen Solisten des Orchesters in Mozarts wunderschönem Konzert für Flöte und Harfe vorstellt; Daniel Harding dirigiert das Mahler Chamber Orchestra in einer Abschlussgala, die den musikalischen Schwerpunkt der Mozartwoche 2020 feiert und zugleich das Thema des Jahres 2021 aufgreift.

An hervorragenden Kammermusikprogrammen mangelt es ebenfalls nicht, unter anderem mit Les Vents Français, dem Kodály String Quartet und Éric Le Sage, Solisten des

Chamber Orchestra of Europe, dem Armida Quartett und Mathilde Calderini, Solisten der Akademie für Alte Musik Berlin und Mojca Erdmann, dem Takács Quartet, dem Ebonit Saxophone Quartet und Kristian Bezuidenhout.

Wir setzen auch unser beliebtes Format „Briefe und Musik“ fort. In diesem Jahr liest der Schauspieler Florian Teichtmeister aus Briefen, die Mozart an seine Freunde geschrieben hat, während Paul Montag und Hugues Borsarello Sonaten auf Mozarts Originalinstrumenten spielen.

Zu guter Letzt lade ich Sie ein, mit mir und einer Gruppe Mariachis Mozart zu seinem Geburtstag ein Ständchen zu bringen, an einem Mozartschen Spiel nach Art der mexikanischen Lotería, durchsetzt mit Sätzen aus Mozarts *Ein musikalischer Spaß*, teilzunehmen, oder meinen Gesprächen mit Andreas Ottensamer, Mitsuko Uchida, Ulrich Leisinger und Florian Willeitner Ihre Aufmerksamkeit zu schenken.

Also, alle an Bord, kommen Sie auf unser Schiff. Mozart ist der Harlekin-Steuermann, der seinen karierten Anzug aus Licht und Schatten trägt, der verwegene Kapitän, der tiefe, unbekannte Gebiete erkundet, und der mutige Seemann, der unser Schiff aus den Strömungen in das reinste, freudigste Licht führt. Hören Sie genau hin, man vernimmt schon die Matrosen des Unendlichen und Erhabenen das Schlagen ihrer Ruder ankündigen; der Wind beginnt zu wehen und die unwiderstehlichen Melodien erwachen in der Tiefe. Alle an Bord! Auf geht's!

Mit Dankbarkeit und Zuneigung

Rolando Villazón

PREFACE

Dear Friends,

Welcome back – all aboard our ship! Take a look at its bassoon and clarinet masts, its flute yardarm and its sails of scores, already filled by the wind. There are divertimenti in the air! Mozart's music is not only the wind surrounding us and driving us forward, it is also the treasure trove on the bed of the ocean.

Welcome to the 2020 Mozart Week. This year we will explore the music which Mozart composed for wind and brass and, consequently, take a closer look at the friendships which gave life to these masterpieces. During this week, four soloists – all of them undisputed masters of their instruments and celebrated performers of Mozart's works – highlight the composer's friends and guide us through Mozart's masterworks. Andreas Ottensamer reminds us of Anton Stadler, for whom Mozart composed the famous Stadler Quintet and the sublime Clarinet Concerto. Radek Baborák brings us closer to Joseph Leutgeb, for whom Mozart composed the Horn Quintet and Horn Concertos. Emmanuel Pahud performs the Flute Concerto which Mozart wrote for Ferdinand Dejean, and François Leleux gives a nod to Friedrich Ramm, Mozart's friend to whom he dedicated his Oboe Concerto as well as the Oboe Quartet.

Three well-known contemporary friends of Mozart will also take centre stage: Mitsuko Uchida continues her Mozart series with the Mahler Chamber Orchestra. Sir András Schiff begins a new series with his Cappella Andrea Barca: after completing the series of the piano concertos and sonatas, he embarks in 2020 on

his exploration of Mozart's and Da Ponte's operatic trilogy with *Le nozze di Figaro*, conducting the Cappella Andrea Barca, and an outstanding cast, from the piano. Daniel Barenboim and the Vienna Philharmonic Orchestra begin a cycle of Mozart's last ten symphonies and final eight piano concertos, spread out over the next four years.

Our big stage project offers a truly extraordinary constellation: the great artist Robert Wilson stages one of the four Handel oratorios which Mozart reworked, as commissioned by his generous friend Baron van Swieten: *Messiah*. Friedrich Gottlieb Klopstock and Christoph Daniel Ebeling translated the text into German which was adapted for Vienna. Mozart subtly re-ordered the work and, above all, rewrote all the parts for winds and brass. Marc Minkowski, a close friend of the Mozart Week and one of its former artistic directors, returns to perform the oratorio with his Musiciens du Louvre and a hand-picked cast of singers. Besides *Messiah*, 2020 offers two more new stage projects: *Pùnkittiti!*, a work specially conceived and created by artist Doug Fitch for the Salzburg Marionette Theatre with Mozart's music for pantomime, and *Mozart Moves! – Seven Playlets*, a creation that I will have the joy of staging in the Landestheater, featuring seven original works by celebrated writers Martha Bätz, John von Düffel, Tom Holloway, Shlomo Moskovitz, Guadalupe Nettel, Éric-Emmanuel Schmitt and Jorge Volpi. Each of them was inspired by divertimenti which Mozart composed exclusively for wind and brass instruments. Continuing our quest to bring Mozart to the various

Salzburg stages, we present two new and original shows: *Mozart in the Wind*, conceived and performed by Florian Willeitner and the Pool of Invention Ensemble at SZENE Salzburg, and *Les Sourds-Doués* in the OVAL – Die Bühne im EUROPARK.

We are very pleased to welcome a host of magnificent conductors. Kristiina Poska returns to conduct the opening concert with the Mozarteum Orchestra and a selection of wonderful young soloists in a programme which bridges the musical themes of 2019 and 2020. Andrew Manze conducts the Chamber Orchestra of Europe, Christina Pluhar makes her Salzburg debut with her ensemble L'Arpeggiata, interpreting another of Handel's oratorios revised by Mozart, the Ode to St. Cecilia, Andrea Marcon and La Cetra perform the Mass in C minor, Riccardo Minasi directs the Akademiekonzert, Lahav Shani conducts the Vienna Philharmonic and plays the piano solo in a programme which also features two of the orchestra's young soloists in Mozart's beautiful Concerto for Flute and Harp, and Daniel Harding conducts the Mahler Chamber Orchestra in a closing gala which celebrates the musical focus of the week and anticipates the 2021 theme.

There is no shortage of amazing chamber music programmes, with performers including Les Vents Français, the Kodály String Quartet and Éric Le Sage, soloists from the Chamber Orchestra of Europe, the Armida Quartet and Mathilde Calderini, soloists from the Akademie für Alte Musik Berlin and Mojca Erdmann, the Takács Quartet, the Ebonit Saxophone Quartet and Kristian Bezuidenhout.

We also continue our popular format of "Letters and Music". This year, actor Florian Teichtmeister reads from letters Mozart wrote to his friends, while Paul Montag and Hugues Borsarello perform sonatas on Mozart's own original instruments.

Finally, I invite you to join me and a group of mariachis in serenading Mozart for his birthday, in a game of Mozart-themed Mexican Lotería interspersed with movements of Mozart's *Ein musikalischer Spass*, ('A Musical Joke') or in conversation with Andreas Ottensamer, Mitsuko Uchida and Ulrich Leisinger, head of the Mozarteum Foundation's research department.

So, all aboard, join us on our ship. Mozart is the Harlequin helmsman donning his chequered suit of light and shade, the reckless captain who explores deep, uncharted territories, and the courageous sailor propelling our ship out of the currents and into the purest, most joyful light. Listen closely, and you can already hear the sailors of the infinite and sublime announce the beating of their oars; the wind begins to blow and the irresistible melodies are waking in the deep. All aboard! Here we go!

With gratitude and affection,

Rolando Villazón

,HÄNDEL WEISS AM BESTEN UNTER

DAS GROSSE UND ERHABENE.

Mozarts Händel-Rezeption

Von Ulrich Konrad

Im Oktober 1798 begann der Leipziger Schriftsteller und Musikpublizist Friedrich Rochlitz in der neugegründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitung* unter dem Obertitel „Biographien“ eine Reihe, in der mit kurzen pointierten Erzählungen und Erinnerungen ein Lebensumriss Wolfgang Amadé Mozarts gezeichnet werden sollte. In einem Abschnitt über damals bereits verstorbene oder kaum noch bekannte Musiker heisst es da: „*Unter den ältern Komponisten schätzte er [...] am allerhöchsten aber Händeln. Die vorzüglichsten Werke dieses in einigen Fächern noch nie übertroffenen Meisters, hatte er so innen, als wenn er lebenslang Direktor der Londner Akademie zur Aufrechterhaltung der alten Musik gewesen wäre. ‚Händel weiss am besten unter uns allen, was grossen Effekt thut‘ – hörte ich ihn einst sagen; ‚wo er das will, schlägt er ein, wie ein Donnerwetter‘.*“ Die zentrale Botschaft der Anekdote lautet, Händel habe – umgangssprachlich formuliert – als ‚Lieblingskomponist‘ Mozarts zu gelten. Dass dem Hallenser dieser Ehrentitel zugesprochen worden ist, mag manchen verwundern. Händels Name, so liest man oft, sei im Zusammenhang mit Mozart doch, anders als derjenige Johann Sebastian Bachs, nur aus historischem Sinn entscheidend.

In dieser Zuspitzung kulminieren unterschiedliche Traditionen der Rezeptionsge-

schichte, vor allem der seit dem 18. Jahrhundert geführte Diskurs über den künstlerischen Vorrang Bachs oder Händels. Zu Mozarts Lebzeiten galt letzterem insgesamt die tiefere Anerkennung und breitere Bewunderung, während sich im 20. Jahrhundert die Waagschale zugunsten Bachs senkte. Im Zuge einer nüchternen Betrachtung erweist sich der vermeintliche qualitative Abstand zwischen Mozarts Begegnung mit der Musik Bachs und derjenigen Händels als Chimäre. Mehr noch, der Gedanke drängt sich auf, es sei mit größerem Recht von einem „Händel-Erlebnis“ Mozarts zu sprechen, sofern man überhaupt solch pathetisches Vokabular in den Mund nehmen möchte. So aufschlussreich es auch wäre, in eine vergleichende Untersuchung der für Mozarts künstlerischen Werdegang zweifellos folgenreichen Auseinandersetzung mit Bach auf der einen, Händel auf der anderen Seite einzutreten, bleibe es an dieser Stelle bei der Akzentsetzung auf der Händel-Rezeption.

Zu dieser ganz allgemein: Hunderte seiner Kompositionen fanden sich in Drucken wie Abschriften über ganz Europa verbreitet, ja, Händel ist der erste Komponist in der Musikgeschichte, dessen Œuvre in repräsentativen Ausschnitten ohne Unterbrechung seit seinen Lebzeiten präsent geblieben ist – und das in der ganzen westlich geprägten Welt der Musik. Allen voran ist das 1742 uraufgeführte Oratorium *Messiah* zu nennen, das zunächst in England heimisch wurde, 1768 erstmals in Italien erklang, 1770 seine Premiere in New York hatte und dann 1772 von Hamburg aus als *Der Messias* einen beispiellosen Triumphzug in Deutsch-

UNS ALLEN, WAS GROSSEN EFFEKT



Mozart an seinen Vater, Wien, 10. April 1782. Autograph.

„ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach“.
Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

land und schließlich in ganz Europa erlebte. In Wien fanden öffentliche Aufführungen großer Werke Händels seit 1750 statt; die Akademie-Programme der dortigen Tonkünstlersocietät weisen seinen Namen seit 1778 mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf.

In diese Präsenz Händels sieht man die Vita Mozarts schon sehr früh hineingestellt. Die Wunderkindauftritte des Knaben in London wurden von den Zeitgenossen häufig mit den grandiosen Leistungen des erst wenige Jahre zuvor verstorbenen deutschen Komponisten in Verbindung gebracht. So heißt es etwa in einem Bericht Daines Barringtons über die Erscheinung des jungen Mozarts, nachdem sie in einigen Zügen mit der des jungen Händels verglichen worden war: „Umso mehr freue ich mich, den kurzen Vergleich zwischen diesen beiden Wunderkindern in der Musik anführen zu

können, da zu hoffen ist, dass der kleine Mozart auch ein fortgeschrittenes Alter wie Händel erreicht [...]. Ich meine, ohne die Erinnerung an diesen großartigen Komponisten zu schmälern, dass die Ranghöhe bei diesem Vergleich zu Mozart hin sehr deutlich überwiegt, habe ich doch bereits festgestellt, dass er komponierte, als er nicht viel älter als vier Jahre war.“ Der Knabe Mozart als eine Art Reinkarnation Händels: Dieser Gedanke scheint sich um 1765 in London verbreitet zu haben. Wie auch immer: Beispiele aus dem Schaffen des Älteren waren dem Jüngeren schon früh bekannt.

„– ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. –“ Mit dieser knappen Mitteilung, niedergelegt im Brief an den Vater vom 10. April 1782, erwähnt Mozart zum ersten Mal die jüngst intensivierte Bekannt-

THUT' – HÖRTE ICH IHN EINST SAGEN;



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

schaft mit dem aus Holland stammenden Baron Gottfried van Swieten, dem Präfekten der Hofbibliothek. Der höchst einflussreiche und sehr gebildete Baron galt als guter Klavierspieler, trat als Dirigent auf und machte sich als beachtenswerter Komponist etwa von Singspielen und Symphonien einen Namen. Die Mozarts waren mit diesem vielseitigen Mann schon bei ihrem Wien-Aufenthalt 1767/68 näher bekannt geworden. Wann genau es zur Wiederbegegnung Anfang der 1780er-Jahre gekommen ist, weiß man nicht, aber da van Swieten die vielleicht wichtigste Vermittlungspersönlichkeit im kulturellen Leben der Residenzstadt gewesen ist,

dürfte sich Mozart rasch bei ihm gemeldet haben. Der musikalische Geschmack van Swietens hatte frühe Prägungen durch das Schaffen Christoph Willibald Glucks und den imperialen Stil der K. K. Hofkapelle erfahren; eine starke Wurzel seines Musikverständnisses liegt also in Traditionen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* für 1796 wird über van Swieten berichtet, er gebe „alle Jahre einige sehr große und prächtige Musiken, wo nur Stücke von alten Meistern aufgeführt werden. Vorzüglich liebt er den Händelschen Styl, von welchem er meistens große Chöre aufführen läßt.“ Fazit: „Sein Geschmack ist blos für das Große und Erhabene.“

In der Privatwohnung van Swietens bei der Wiener Hofbibliothek trafen sich regelmäßig, wie aus anderen Zeugnissen erhellt, die Musiker Joseph Starzer, Anton Teyber, Joseph Weigl, vermutlich auch Antonio Salieri und eben Mozart zu Studienaufführungen eines älteren Repertoires an Musik für Tasteninstrumente und an Oratorien. Das letztgenannte Feld beherrschte Händel: Unter seinem Namen befanden sich in van Swietens Bibliothek „31 Nummern in englischer Partitur“. Diese ging man bei van Swieten zunächst am Klavier durch; in einem zeitgenössischen Bericht steht zu lesen: „Wer Mozart nicht 16 und mehrzeilige Händelsche Partituren mit unübertrefflicher Fertigkeit spielen, selbst dazu singen und zugleich die Fehler der andern Sänger verbessern sah, der kennt Mozart nicht ganz, denn er war darin eben so groß, als in seinen Compositionen. Man hörte stets ein ganzes Orchester.“

„WO ER DAS WILL, SCHLÄGT ER EIN,“

Die Größe der Werke und der mit ihnen verbundene Affekt des Erhabenen bewegte Musiker wie Hörer in höchstem Maße. Das ästhetische Schrifttum besonders der 1770er- und 1780er-Jahre kündigt von der „bestürmenden“, „zerschmetternden“, „entflammenden“, „großen“, „betäubenden“, „gewaltig“ rührenden Wirkung, wie sie erhabene Musik beim Hörer auszulösen vermag, am intensivsten wahrgenommen an den oratorischen Chören Händels. Auch Mozart schlugen sie in Bann, und er machte seine Faszination fruchtbar. Zu diesem Schluss berechtigen die unüberhörbaren Anklänge an Chöre Händels, wie sie in den beiden weitgespannten, wenn auch unvollendet gebliebenen Messenkompositionen Mozarts aus der Wiener Zeit vorkommen. Nach dem festlich bewegten Beginn des Gloria aus der *Missa c-Moll* KV 427 versetzt Mozart mit dem unvermittelten Einsatz des Chors „*Gratias agimus*“ auf einem verminderten Septakkord seine Musik ruckartig in eine andere Welt, die stilistisch rückwärtsgewandt klingt. Das folgende d-Moll-Duett „*Domine Deus*“ bleibt auf dieser Spur, und der anschließende mächtige Doppelchor des „*Qui tollis*“ ist unverkennbar und höchst sinnfällig Händels achtstimmigem Chor „*The people shall hear*“ aus *Israel in Egypt* HWV 54, Nr. 25a, nachgebildet. In Mozarts *Requiem* steht der Eröffnungssatz im Zeichen des ersten Chors von Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* („*The ways of Zion do mourn*“) HWV 264, die anschließende Kyrie-Doppelfuge unter dem Einfluss des Schlusschors aus dem *Anthem for the Victory of Dettingen* („*The King shall rejoice*“) HWV 265.



Gottfried Freiherr von Swieten.
Stich vermutlich von Johann Ernst Mansfeld
nach J. C. de Lakner.
Berlin, akg-images

Mozart hat solche Sätze Händels mit Bedacht gewählt und seiner Musik anverwandelt, nachdem er sie entweder bei van Swieten studiert oder auch in den Konzertdarbietungen der Wiener Tonkünstlersocietät gehört hatte. Tatsächlich standen etwa am 22./23. Dezember 1782, also zu einer Zeit, als Mozart sehr wahrscheinlich an der Messe gearbeitet hat, zwei Chöre Händels auf dem Programm. Um welche Stücke es sich handelte, lässt sich nicht mehr mit Gewissheit ermitteln, aber in einer erhalten gebliebenen Sammelpartitur der Societät ist der genannte Doppelchor aus *Israel in Egypt*

WIE EIN DONNERWETTER' . . .

vorhanden und zeigt Spuren einer Aufführung. Der Chor „*The people shall hear*“ mag von Mozart nicht nur wegen seiner musikalisch anspruchsvollen doppelchörigen Achtstimmigkeit zum Vorbild für den „*Qui tollis*“-Abschnitt gewählt worden sein, sondern auch wegen inhaltlicher Entsprechungen beider Texte. Zwischen den *Requiem*-Sätzen und den Chören aus den *Anthem*s herrschen vergleichbare Beziehungen. Die sprachlichen Bilder und Aussagen der Texte von Händels und Mozarts Kompositionen gehören zum Ausdruck des ‚Erhabenen‘, also dessen, von dem Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeine[n] Theorie der schönen Künste* 1771/1774 sagt, es sei „*weit größer und stärker [...] als wir es erwartet hätten*“, es wirke „*mit starken Schlägen*“, sei „*hinreißend*“ und ergreife „*das Gemüth unwiderstehlich*“.

Mozart muss 1782, spätestens 1783 beim Studium der Händelschen Partituren von den „*starken Schlägen*“ der mächtigen Chöre überwältigt worden sein und in ihnen die paradigmatische musikalische Gestaltung des Erhabenen erkannt haben. Aus dieser Musik expressive Mittel zu gewinnen und dadurch die eigenen in diese Richtung gehenden Kompositionen bewusst in eine künstlerische Tradition zu stellen, wurde ihm zum produktiven Ansporn. Als die von Baron van Swieten in den späten 1780er-Jahren angestoßene Wiedergabe mehrerer großer Vokalwerke Händels verwirklicht wurde, begleitete Mozart die Vorbereitung und Durchführung dieser Produktionen in vorderster Linie. Seine bis weit in das 19. Jahrhundert hinein gespielten Bearbeitungen der Pastorale *Acis und Galatea* KV 566, der Oratorien *Der*

Messias KV 572 und *Das Alexander-Fest* KV 591 sowie der *Caecilien-Ode* KV 592 haben ganz wesentlich zur Wirkungsgeschichte Händels beigetragen. Seine Eingriffe wandelten die – trotz aller im Publikum herrschenden Hochachtung – im Laufe des späteren 18. Jahrhunderts historisch werdende Musik Händels in eine scheinbar zeitgenössische um.

Mozart „*dachte daran, Oratorien im Stile Händels zu schreiben, aber es scheint, dass das Schicksal beschlossen habe, Händel solle auf diesem Gebiet allein bleiben, indem es den einzigen hinwegnahm, der ihn hätte übertreffen können*.“ 1829 notierte Mary Novello, die Frau des englischen Musikers und Verlegers Vincent Novello, diese Bemerkung von Mozarts Witwe aus einem Gespräch mit ihr über die Händel-Verehrung ihres verstorbenen Mannes. Nachdem Händel laut Rochlitz derjenige ältere Komponist gewesen war, den Mozart „*am allerhöchsten*“ geschätzt habe, überhöht nun Constanze diese Bewunderung ins Mythische und lässt zugleich das Schicksal schwerwiegende musikhistorische Beschlüsse fassen und umsetzen. Dennoch ist der Gedanke, Mozart könnte den erhabenen Stil der Oratorien Händels fortentwickelt haben, sehr beeindruckend, zumal einige Chöre der *c-Moll-Messe* und des *Requiem* die musikalische Richtung ahnen lassen. Auf seine ganze eigene Weise hat das dann um 1800 Joseph Haydn getan, und Gottfried van Swieten hat dazu die beiden Libretti zur *Schöpfung* und zu den *Jahreszeiten* geschrieben.

MOZART TRANSFORMED HANDEL INTO

THE GREAT AND SUBLIME.

Mozart's appreciation of Handel

By Ulrich Konrad

In October 1798 the writer and music publisher Friedrich Rochlitz in Leipzig began a series in the newly founded *Allgemeine musikalische Zeitung* (General Music Journal) entitled *Biographies*, which was intended to present an outline sketch of Wolfgang Amadé Mozart illustrated with brief anecdotes and reminiscences. In a section about musicians who were already deceased or hardly known, it becomes apparent that Handel was to be regarded as Mozart's 'favourite composer'. It may seem surprising that Handel was awarded this position of honour as it can often be read that in connection with Mozart, Handel's name was, unlike that of Johann Sebastian Bach, decisive only from a historical sense.

During Mozart's lifetime greater recognition and widespread acclaim were afforded to Handel, whereas in the 20th century the balance tipped in favour of Bach. Even though it might be interesting to make a comparative study of the consequences for Mozart's artistic development resulting from his analysis of Bach on the one hand and Handel on the other, in this case the accentuation is on his reception of Handel. Generally, it can be said that hundreds of Handel's compositions were distributed throughout Europe as prints or copies. He is indeed the first composer in music history whose œuvre has been present without interruption since his lifetime in the entire Western dominated

world of music. Mention must be made first and foremost of the oratorio *Messiah*, premiered in 1742 and initially 'at home' in England. It was heard for the first time in 1768 in Italy, premiered in New York in 1770, and then in 1772 from Hamburg blazed an unmatched trail in Germany and ultimately throughout the whole of Continental Europe. Public performances of major works by Handel took place in Vienna from 1750; the programmes of the academy concerts of the resident composers' society regularly listed his name from 1778.

In London the performances by the child prodigy Mozart were frequently associated with the magnificent achievements of the German composer who had died only a few years previously. The young boy Mozart was seen as a kind of reincarnation of Handel, and this idea seems to have been widespread around 1765 in London. Examples from the creativity of the older composer were certainly known to the younger one from an early age.

In a letter written on 10 April 1782 in Vienna by Mozart to his father, he mentions for the first time the renewed and intensified acquaintance with Baron Gottfried van Swieten from Holland who was the director of the Court Library. The highly influential and very erudite baron was considered to be a good pianist, appeared as a conductor and also made a name for himself as an acclaimed composer of sing-spiels and symphonies. The Mozart Family had already become acquainted with this versatile man during their stay in Vienna in 1767/68. In the *Chronicle of Music in Vienna and Prague* for 1796, van Swieten is reported as being the

CONTEMPORARY MUSIC . . .

host of some splendid concerts held annually in which only pieces by the old masters were performed. He was said to have a preference for Handel's style and whose grand choruses were mostly played. Van Swieten's taste was said to be for the grand and sublime.

In van Swieten's private apartment near the Court Library in Vienna the musicians Joseph Starzer, Anton Teyber, Joseph Weigl, probably also Antonio Salieri and Mozart met to study and perform older music repertoire for keyboard instruments and for oratorios, the latter being dominated by Handel. Van Swieten's private library contained 31 numbers in score printed in England which were first studied together by the company of musicians on the piano. Mozart apparently played Handel's scores with superb mastery, sang parts himself and also corrected the mistakes of the other singers. He showed great expertise as if they were his own compositions so that listeners had the impression of hearing an entire orchestra.

Aesthetic writings from the 1770s and 1780s report about the shattering, ardent, stupefying and powerful impact that such sublime music had on the listener, most intensively to be perceived in the choruses from Handel's oratorios. Mozart too was fascinated and inspired as can be concluded from the unmistakable reminiscences of Handel's choruses to be heard in the two masses Mozart composed during his years in Vienna, the Mass in C minor, K. 427, and the *Requiem*, K. 626. The Mass in C minor shows the influence of Handel's eight-part chorus 'The people shall hear' from the oratorio *Israel in Egypt*. The opening move-

ment of the *Requiem* has characteristics of the first chorus from Handel's *Funeral Anthem for Queen Caroline* ('The ways of Zion do mourn'); the following Kyrie double fugue is influenced by the final chorus from the *Anthem for the Victory of Dettingen* ('The King shall rejoice').

Mozart chose such movements by Handel carefully and transformed them in his own music after he had either studied them in van Swieten's home or heard them in concerts in Vienna. The chorus 'The people shall hear' may have been chosen by Mozart as a model for the 'Qui tollis' section for musical and content-related reasons. The linguistic images and statements in the texts of Handel's and Mozart's compositions belong to the expression of the sublime.

In 1782, at the latest in 1783, while studying Handel's scores Mozart must have been overwhelmed by the 'strong blows' of the powerful choruses and recognized in them the paradigmatic musical form of the sublime. In the late 1780s when Baron van Swieten instigated the presentation of several grand vocal works by Handel, Mozart was at the forefront in preparing and organizing these productions. His arrangements of *Acis and Galatea*, *Messiah*, *Alexander's Feast*, as well as the *Ode to St. Cecilia*, played until well into the 19th century, made a considerable contribution to the history of Handel's impact. In the course of the late 18th century, despite the prevailing high regard on the part of audiences for Handel's music, it was transformed by Mozart's interventions from historical into what appeared to be contemporary music.

English summary: Elizabeth Mortimer

MOZARTS FREUND ZU SEIN WAR NICHT

VON „INDIANERN“, „RIBISELGESICHTERN“, „ESELN“ UND ANDEREN KEGELBRÜDERN

Mozarts und seine Bläserfreunde

Von Walter Weidringer

Mozarts ureigene Instrumente waren das Klavier, die Violine und auch die Viola – sowohl im wörtlichen Sinne des Besitzers als auch im übertragenen des Komponisten. Wenn die jeweils für den eigenen Gebrauch entstandenen Violinkonzerte und vor allem die späten Klavierkonzerte als Gipfelwerke der Gattung gefeiert werden, nicht nur innerhalb von Mozarts Schaffen, sondern in der klassischen Epoche überhaupt, dann gilt das nicht minder für seine Konzerte und Kammermusik für Bläser: Gerade unter ihnen sind viele die wesentlichen technischen Prüfsteine und zugleich musikalisch schönsten, bei Ausführenden wie Publikum beliebtesten Werke geworden und geblieben. Dass sie auf formelle Kompositionsaufträge oder zumindest Anregungen von außen zurückgehen, setzt ihren Wert nicht herab, sondern zeigt nur deren soziologischen Humus zwischen Virtuosität und Liebhaberei – zumal etliche von ihnen für mehr oder minder enge Freunde geschrieben wurden.

Haben sich Mozart und der fast gleichaltrige Giuseppe Ferlendis (auch: Berlendis, 1755–1810) in Salzburg angefreundet? Den aus Bergamo stammenden Oboenvirtuosen hielt es nur 14 Monate in den Diensten des Fürsterzbischofs, von April 1777 bis Juni 1778. Danach

ging er weiter auf Wanderschaft und reüssierte auch in Brescia, Venedig, London und ab 1801 in Lissabon, wo er schließlich sterben sollte. Sein Jahresgehalt in Salzburg lag mit 540 fl., inkl. 60 fl. „*Quartiergeld*“, übrigens 90 fl. über jenem, den Wolfgang als „*Hof-Organisten*“ ab Jänner 1779 bekommen sollte – doch hat Ferlendis erst durch ihn so recht in der Musikgeschichte verankert werden können, nicht durch seine eigenen, gefälligen Werke. Für ihn entstand das *Konzert C-Dur für Oboe und Orchester KV 314* – in der kurzen Zeit, da die beiden in Salzburg Kollegen waren, also in den Frühlings- oder Sommermonaten des Jahres 1777. Denn im September schon quittierte Mozart seinen Dienst, um auf seine große Reise nach München, Mannheim, Augsburg und Paris zu gehen.

Freilich war die Komposition lange Zeit überhaupt in ihrer *D-Dur-Version für Flöte und Orchester* (auch KV 314) bekannt – und über deren Entstehung wissen wir sogar genauer Bescheid: „*hören sie nur folgendes*“, schrieb Mozart am 10. Dezember 1777 von eben jener Reise aus Mannheim an seinen Vater. „*den andern tag kamm ich wie sonst zum wendling zum speisen; da sagte er mir: unser Indianer (das ist ein holländer, der von seinen eigenen mitteln lebt, ein liebhaber von allen wissenschaften, und ein grosser freund und vrlhrlr [= Verehrer, in der Codeschrift der Familie Mozart, Anm.] von mir) ist halt doch ein rarer Mann. er giebt ihnen 200 fl, wenn sie ihm 3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte machen*“. Bei dem Musikliebhaber, Flötisten und Mäzen, den Mozart im Hause seines Mannheimer Freundes

IMMER EINFACH. DOCH BIS HEUTE DELEK

und Kollegen Johann Baptist Wendling (1723–1797) kennenlernte, handelte es sich um den deutschen Mediziner Ferdinand Dejean, der als Arzt im Dienste der Vereenigte Oostindische Compagnie (deshalb die Bezeichnung „*Indianer*“!) zu Reichtum gekommen war. Den vollen Auftrag, wie er ihn brieflich dargestellt hatte, erfüllte Mozart freilich nicht: Nur zwei komplette „*quattro auf die flötte*“ sind es geworden (KV 285 und 285a), daneben legte er seinem Käufer ein einziges *Flötenkonzert G-Dur KV 313* sowie die Umarbeitung des Oboenkonzerts vor – und klagte dann in einem Brief an den Vater, nur 96 statt 200 Gulden als Honorar bekommen zu haben. Es ist freilich anzunehmen, dass Mozart einen privaten Grund hatte, Dejean mit wenig Aufwand abzuspeisen und zugleich den Auftrag gegenüber Leopold größer darzustellen, als er war: So konnte er nämlich einen längeren Aufenthalt in Mannheim begründen, in der Nähe der adorierten Aloisia Weber! In diesem Lichte bekommt auch die viel zitierte Briefstelle über seine Abneigung gegen die Flöte eine ganz andere Bedeutung („*dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stoff wenn ich immer für ein instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll*“): Da ging's um mehr als bloß eine Freundschaft – und Mozart wollte einfach Zeit schinden ...

Dejeans Enttäuschung wurde wohl dadurch verschärft, dass das Konzert KV 314 im Schlepptau von Mozarts Reise auch für Oboe in Umlauf war. 1778 schreibt Mozart, Friedrich Ramm (1744–1813) habe „*zur abwechslung fürs 5.^{te} mahl mein oboe Concert für der ferlendis gespielt, welches hier einen grossen*

lärm macht. es ist auch izt des h.ⁿ Ramm sein Cheval de Bataille.“ Das angesprochene „*Schlachtross*“ zieht allerdings mit der heitersten Laune zu Felde: „*Welche Wonne, welche Lust herrscht nunmehr in meiner Brust*“ lässt sich nämlich beinahe notengetreu mit Blonden zu dessen Finalthema singen – schon fünf Jahre vor der *Entführung aus dem Serail*. Ramm, ein Mitglied der berühmten Mannheimer Hofkapelle, war später, nach deren Verlegung nach München, Uraufführungsinterpret des Oboenparts von *Idomeneo*. Und diesem Virtuosen, dem „*noch keine Musique solche impreßion gemacht*“, hat Mozart auch das *Oboenquartett KV 370* auf den Leib geschrieben – bis hinauf zum damals spektakulären hohen F sowie mit einer unerhörten Finalpassage, in der sich die Oboe dem Sechsstacheltakt der Streicher im Viervierteltakt entgegenstellt. Ferner nennt Mozart Ramm als Teil einer erlesenen Freundesbesetzung für jene *Sinfonia concertante*, die uns heute offenbar nur indirekt und aus zweiter Hand als KV 297b überliefert ist: zusammen mit Wendling an der Flöte, dem Fagottisten (und ergo „*brave[n] holzbeisser*“) Georg Wenzel Ritter und dem Hornvirtuosen Jan Václav Stich, besser bekannt als Giovanni Punto.

Überhaupt die Mannheimer Hofkapelle! „*... ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten!*“, schrieb Mozart im Dezember 1778 begeistert an seinen Vater. Das jüngste Holzblasinstrument entwickelte sich rasch zu einem der ausdrucksvollsten, wendigsten und vielseitigsten im klassischen Orchester. Gemeinsam mit ihren engen Verwandten, dem Bassethorn (eine tiefe

TIEREN SICH BLÄSER WIE PUBLIKUM AN



Mozart. Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 417. Autograph. Erste Notenseite mit der Aufschrift: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt. Zu Wienn den 27.^{ten} May 1783.“
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

F-Klarinette) und der Bassettklarinette (in A mit erweitertem tiefen Register), wurde sie zu einer bestimmenden Farbe in den letzten Jahren von Mozarts Schaffen in Wien – und ist dabei untrennbar mit dem Namen Anton Stadler verbunden, dem mehrfach so genannten „Ribisel=gesicht“, wegen dessen hochroten Kopfes

beim Musizieren. Das *Kegelstatt-Trio* KV 498, das *Klarinettenquintett* KV 581, das *Klarinettenkonzert* KV 622 sowie die obligaten Klarinetten- und Bassethorn-Soli in *La clemenza di Tito* KV 621 entstanden alle für diesen in ganz Europa erfolgreichen (und doch notorisch verschuldeten) Virtuosen aus Bruck an

DEN FRÜCHTEN DIESER BEZIEHUNGEN

der Leitha, dessen Vorliebe für eine besonders samtig-sonore Tiefe ihn die schon erwähnte Bassettklarinette entwickeln ließ: Genau dieses von Stadler bevorzugte Instrument hatte Mozart bei den meisten der genannten Werke im Sinn. Dazu noch das in jeder Hinsicht herausragende *Quintett für Klavier und Bläser KV 452*, für Mozart „*das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe*“. Zusammen mit seinem gleichfalls Klarinette spielenden Bruder Johann war Anton Stadler wohl auch für die *Gran Partita KV 361* und die Umarbeitung der *g-Moll-Symphonie KV 550* mit ihren hinzugefügten Klarinettenstimmen entscheidend, die im April 1791 in Wien zu erleben war.

Noch derberen Späßen als Freund Stadler, ja nachgerade grenzwertigem Spott, sah sich nur einer ausgesetzt: der Hornist Joseph Leutgeb (oder Leitgeb), den Vater und Sohn Mozart bereits aus dessen Salzburger Jahren (1764–73) kannten. 1777 wusste Leopold an Wolfgang zu vermelden: „*H: Leutgeb, der itzt in einer vorstatt in Wienn ein kleines schneckenhäusl mit einer kästerey gerechtigkeit auf Credit gekauft hat, schrieb an dich und an mich, kurz nachdem du abgereiset, und versprach mich zu bezahlen mit gewöhnlicher voraussetzung der Gedult bis er bey dem käs=Handl reicher wird und von dir verlangte er ein Concert.*“ Trotzdem dauerte es dann noch über fünf Jahre, bis „*Wolfgang Amadé Mozart ... sich über den Leitgeb Esel, Ochs und Narr erbarmt*“ hat und ihm sein ersehntes *Hornkonzert KV 417* geschrieben hat, wie auf der Partitur vermerkt – das erste von mehreren Werken gar für den alten Freund. Allein, mit dem Käse war es

Essig – und deshalb wohl auch, trotz aller „*Gedult*“, mit dem Geld, das Leopold dem begnadeten Musiker und miserablen Geschäftsmann geliehen hatte: Zwar hatte Leutgeb Schwiegervater in Altlerchenfeld mit Parmesan und Salami gehandelt, doch war die Lizenz nach dessen Tod 1763 weiterverkauft worden [siehe auch Einführung zu #10 S. 121–123]. Wahrscheinlich hatte Leopold sich als Sicherheit für sein Darlehen einen längst verflissenen Käse auftischen lassen ...

Der Hornhallodri musste von Mozart zwar einiges einstecken, etwa laut verschiedenen Berichten demütig auf Knien abwarten, während der Meister komponierte: In der Hofnarrenrolle verdiente er sich so weitere ersehnte Werke, wobei die Noten des 1786 komponierten *Konzerts Es-Dur KV 495* buchstäblich bunt schillerten [s. Abbildung auf S. 285]. Schrieb Mozart aus Jux gemischt in roter, grüner, blauer und schwarzer Tinte, oder um in einem fein säuberlichen Code Vortragsanweisungen, Lautstärkegrade und musikalische Bezüge anzudeuten? Mögen die fortschreitenden Jahre auch Leutgeb's Höhe Beschränkungen auferlegt haben, so war das Waldhorn, von einem Meister wie ihm gespielt, dennoch zu einem ausdrucksvollen Soloinstrument geworden, dem Mozart auch die Gesangsrolle in einer Romanze anvertrauen konnte. Dafür musste er sich im Entwurf des *Rondos KV 412* gleich zu Beginn als „*Signor Asino*“ titulieren ...

Wahrlich, Mozarts Freund zu sein war nicht immer einfach. Doch bis heute deklätieren sich Bläser wie Publikum an den Früchten dieser Beziehungen.

TO BE SURE IT WAS NOT ALWAYS EASY

INDIANS, REDCURRANT FACES, DONKEYS AND OTHER SKITTLE COLLEAGUES

Mozart and his Wind Instrumentalist Friends

By Walter Weidringer

Mozart's instruments were the piano, the violin and the viola, both literally as the owner, as well as in the figurative sense as the composer of music for these instruments. The violin concertos created for his own use and especially the late piano concertos are considered to be supreme examples of the genre, not only within Mozart's œuvre but in the Classical epoch in general. This is no less true of his concertos and chamber music for winds. Many of them are technically very demanding, contain glorious music and are popular with performers and public alike. In many cases they were formally commissioned works, exemplifying the symbiosis between the virtuoso and the amateur enthusiast, and several were composed by Mozart for his close friends.

One of these was the virtuoso oboe player Giuseppe Ferlendis (1755–1810) from Bergamo in Italy, for whom Mozart composed the *Concerto for Oboe and Orchestra in C major*, K. 314, in the brief period when they were colleagues together in the service of the prince-archbishop in Salzburg. This was in the spring or summer months of the year 1777; in September of that year Mozart set out on his grand tour to Munich, Mannheim, Augsburg and Paris. For a long time the composition was known only in the version

in D major for flute and orchestra (also K. 314) but for this we have more precise details about its origins. In Mannheim, in the home of his friend and colleague Johann Baptist Wendling (1723–1797), Mozart became acquainted with the German medical doctor Ferdinand Dejean, who was also a music lover and amateur flautist. He worked for the Dutch East India Company as a surgeon (hence the designation 'Indian') and had become wealthy and a patron of the arts. He commissioned Mozart to write three small, easy and short concertos and a few quartets for the flute. Mozart did not fulfil the entire commission, only completing two flute quartets (K. 285 and K. 285a). He added one *Flute Concerto in G*, K. 313, as well as the arrangement of the *Oboe Concerto*, and then complained to his father in a letter that he had received only 96 gulden as a fee instead of 200. It can be assumed that Mozart had private reasons for fobbing off Dejean without much effort and for describing the commission to his father Leopold as being more important than it was: he could thereby justify staying longer in Mannheim so as to be near to his adored Aloisia Weber!

Dejean's disappointment was probably made even greater by the fact that the *Concerto* K. 314 was also circulating as a work for oboe. It was performed by Friedrich Ramm (1744–1813), a member of the famous Mannheim Court Orchestra, who later played the oboe part in the premiere of the opera *Idomeneo* in Munich. Mozart also wrote the *Oboe Quartet*, K. 370, for Ramm and he belonged to the group of friends and exquisite players who performed the *Sinfonia concertante* (K. 297b), which had not

TO BE A FRIEND OF MOZART . . .

come down to us in its original version. Other members of the ensemble were the flautist Wendling, bassoon-player Georg Wenzel Ritter and the virtuoso horn player Jan Václav Stich, better known as Giovanni Punto.

Mozart was enthralled by the Mannheim Court Orchestra, especially the sound of the clarinets. As the most recently developed woodwind instrument this rapidly became a highly expressive, agile and versatile addition to the Classical orchestra. Together with its close relatives the basset horn (a low clarinet in F) and the basset clarinet (in A with an extended lower register) it influenced the timbre in the works Mozart composed in his final years in Vienna. It is inseparably linked with the name Anton Stadler who was referred to as 'redcurrant face' because his face became so red when he was playing. The 'Kegelstatt' Trio, K. 498, the Clarinet Quintet, K. 581, the Clarinet Concerto, K. 622, as well as the *obbligato* clarinet and basset horn solo passages in *La clemenza di Tito* were all written for this virtuoso player from Bruck an der Leitha (Lower Austria) who was highly acclaimed throughout Europe. Stadler had a particular preference for the basset clarinet whose rich velvety sound Mozart had in mind for most of the works mentioned. In addition comes the outstanding Quintet for Piano and Winds, K. 452, which Mozart considered to be the best work he ever wrote. Stadler's brother Johann also played the clarinet and together they probably influenced Mozart in his composition of the *Gran Partita*, K. 361, as well as the rearrangement of the Symphony in G minor, K. 550, with its added parts for clarinet.

Horn player Joseph Leutgeb (or Leitgeb) whom father and son Mozart knew from his years in Salzburg, had to endure rather more coarse jokes and derision than Mozart's other wind player friends. In 1777 Leopold reported to Wolfgang that Leutgeb wanted him to write a horn concerto for him, but he took over five years to write the first of several works dedicated to the old friend. According to various reports Mozart made Leutgeb 'do penance' for the commissioned works, for instance, he made him kneel down humbly while he was composing. For the *Horn Concerto in E flat major*, K. 495, Mozart used red, green, blue and black ink to write out the notes (see illustration on page 285) and it is not known whether this was merely a whim, or whether he wanted to indicate in a special code dynamic markings, musical references and other instructions for performance. As Leutgeb grew older, he had difficulties in having enough breath when playing but nevertheless the natural horn had become an expressive solo instrument to which Mozart entrusted the singing role in a *romanza*. Yet in the sketch for the *Rondo*, K. 412, Leutgeb had to put up with the dedication "*Signor Asino*" (For Mister Donkey) and a margin full of ironic and sarcastic comments alongside the musical notation.

To be sure it was not always easy to be a friend of Mozart. Nevertheless, wind instrumentalists as well as audiences still take much delight in the fruits of these relationships.

English summary: Elizabeth Mortimer

DO 23.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #01

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

ARNOLD SCHOENBERG CHOR

KÜNSTLERISCHER LEITER **ERWIN ORTNER**

DIRIGENTIN **KRISTIINA POSKA**

CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN

EVA-NINA KOZMUS FLÖTE

BEN GOLDSCHIEDER HORN

ANNELIEN VAN WAUWE KLARINETTE

RICCARDO TERZO FAGOTT

ROLANDO VILLAZÓN MODERATION

MICHAELA AIGNER ORGEL

KONZERT ZUR ERÖFFNUNG DER MOZARTWOCHE 2020

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie C-Dur KV 200

(Vollendet: Salzburg, vermutlich 17. November 1773)

Allegro spiritoso

Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Presto

„Regina coeli“ für Sopran, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 108

(Komponiert: Salzburg, Mai 1771)

Symphonie A-Dur KV 114
(Datiert: Salzburg, 30. Dezember 1771)

Allegro moderato
Andante
Menuetto – Trio
Molto allegro

Pause

Rondo Es-Dur für Horn und Orchester KV 371
(Datiert: Wien, 21. März 1781)
(Fragment ergänzt von Franz Beyer)

Rondeau. Allegro
Eingang von Ben Goldscheider

Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester KV 622
(Komponiert: Wien, vermutlich Anfang Oktober 1791)
(Fassung für Bassettklarinette)

2. Adagio

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

Konzert B-Dur für Fagott und Orchester KV 191
(Datiert: Salzburg, 4. Juni 1774)

Allegro
Andante ma adagio
Rondo. Tempo di Menuetto

Kadenzen und Eingang (3. Satz) von Riccardo Terzo

ORF-Sendung: Sonntag, 26. Jänner 2020, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 17.30 Uhr

„IN ALLER FREUNDSCHAFT“ – MOZARTS MUSIKALISCHE GESCHENKE AN FREUNDE UND FÖRDERER IM ERÖFFNUNGSKONZERT DER MOZARTWOCHE 2020

Für einen musikalischen Gefallen aus der Feder Wolfgang Amadé Mozarts mussten auch enge Freunde bisweilen bereit sein, alle Hemmungen aufzugeben. Eine berühmte Anekdote berichtet, wie der alternde Horn-Virtuose Joseph Leutgeb den von ihm glühend verehrten Mozart schier unaufhörlich mit dem Wunsch behelligte, er möge ihm doch ein Hornkonzert schreiben. Und Mozart wäre nicht Mozart, hätte er sich aus der wachsenden Verzweiflung des Freundes nicht einen bösen Scherz erlaubt: Einverstanden, stimmte der Meister zu, er werde ein Konzert schreiben. Allerdings – dieser nicht verbürgten Anekdote zufolge – nur unter der Bedingung, dass Leutgeb für die Dauer der Komposition auf Knien hinter dem beistehenden Ofen ausharre. Es bedarf einer besonderen Art von Humor, einen immerhin gut 23 Jahre älteren Freund derlei zuzumuten – doch Leutgeb zögerte keine Sekunde und soll sich auf den ihm zugewiesenen Platz verzogen haben. Glücklicherweise war Mozart kein langsamer Komponist und so musste der arme Hornist nur einige Stunden seine Knie schinden. „... *sich über den Leutgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt. Zu Wien, den 27.^{ten} May 1783.*“, setzte Mozart seinem so entstandenen Hornkonzert Es-Dur KV 417 noch als letzte Pointe des vergnüglichen Nachmittags hinzu [s. Abb. S. 27]. Leutgeb war glücklich und der Ofen zwischen ihm und ‚seinem‘ Komponisten keineswegs aus – im Gegenteil.

Viel verrät diese biographische Randnotiz über die rückhaltlose Verehrung, die Mozarts Freunde und musikalischen Weggefährten ihm entgegengebracht haben müssen. Man müsste fast sagen, dass sie – obwohl selbst oft Virtuosen ihres Fachs – wie Planeten um eine Sonne kreisten, doch Mozart war beileibe kein Fixstern. Freundschaften kamen und gingen in seinem Leben, waren oft Reisebegegnungen und Arbeitsbekanntschaften. Beinahe immer aber entstand aus diesen Zusammentreffen eiligst komponierte Musik, ganz so, als hätten die Menschen um ihn herum geahnt, dass die Zeit knapp sein würde. Ein paar Taler mögen für Mozart dabei jeweils herausgesprungen sein, Aufführungsmöglichkeiten gewiss und nicht zuletzt die auch musikalisch lohnende Herausforderung, sich immer neuen Instrumentenspezifika zu stellen. Für seine Auftraggeber jedoch müssen die entstandenen Kompositionen wie ein Gruß vom Himmel gewesen sein – unbezahlbar!

MOZART ALS BESCHENKTER – SYMPHONIE C-DUR KV 200

Von diesen Himmelsgeschenken Mozarts an Freunde und Förderer erzählt die Mozartwoche 2020 und mit ihr auch das heutige Eröffnungskonzert. Den Auftakt jedoch macht eine Komposition, die Mozart noch als Lernenden und damit gleichsam selbst als rastlosen Empfänger musikalischer Gaben vorstellt: Die *Symphonie C-Dur KV 200*, bei der es keine bloße Forschungspetitesse ist, ob die unleserliche

Datumsangabe auf dem Autograph nun den November 1773 oder denselben Monat des Jahres 1774 als Entstehungszeitpunkt zugewiesen wird. Ist 1774 korrekt, dann stünde dieses Werk als letztes des Salzburger Symphonien-Zyklus am Schlusspunkt einer Entwicklung, die als Brückenschlag zwischen dem jugendlichen und dem reifen Mozart gelten kann. Entscheidenden Einfluss übte auch hierfür wieder einmal eine Reise des Vater-Sohn-Gespanns aus: Zusammen mit Leopold hatte Wolfgang von Juli bis September 1773 in Wien gastiert und war dort intensiv mit der Musik Haydns, Glucks und Salieris in Kontakt gekommen, die ihrerseits dabei waren, dem Genre der Symphonie einen ganz neuen Anstrich zu verleihen. Der italienisch geprägte „galante Stil“ höherer Unterhaltungsmusik erhielt durch die Wiener Komponisten eine ernstere Färbung und emanzipierte sich zunehmend von aller ouvertürenhaften Zurschaustellung.

Mozart griff diese Tendenzen entschieden auf, wovon die Symphonie C-Dur KV 200 unmittelbar Auskunft gibt. Ein festlich gestimmtes Werk, das mit seinen heroisch auftrumpfenden Eingangstakten zwar noch ferne Reminiszenzen an die Geburt des Symphonischen aus dem Geist der Opern-Ouvertüre anklingen lässt, schnell aber zu einem ganz eigenen Ausdruck findet. Markant sind die Trillerfiguren in den Streichern, die dem Werk eine Art Signatur geben, hinreißend das Echospiel zwischen Oboen und Violinen im eröffnenden Allegro spiritoso. Diese prominente Rolle des Bläasersatzes setzt sich nach dem lyrischen Andante auch im Menuetto fort: Hier

sind es die Hörner, die das Hauptthema an das Orchester zurückspiegeln. Richtungsweisen den Charakter nimmt schließlich das Finale (Presto) ein – nicht nur, weil die flirrend-fallenden Streichertriller der Einleitung frappierende Ähnlichkeiten zur Orchesterbegleitung der Monostatos-Arie „*Alles fühlt der Liebe Freuden*“ aus der *Zauberflöte* bergen. Eindringlicher noch sind hingegen die extremen harmonischen Spannungen der Durchführung, ein Charakteristikum vor allem der reifen Kompositionen Mozarts. Die Coda schließlich dürfte an Klangpracht einen bis dato unerhörten Höhepunkt in Mozarts symphonischem Schaffen darstellen.

VON NEAPEL NACH SALZBURG – REGINA CÆLI KV 108 & SYMPHONIE A-DUR KV 114

Ein anderer Einflussbereich kennzeichnet die beiden Werke, die auf diese Eröffnung folgen: Das *Regina cæli* C-Dur KV 108 und die Symphonie A-Dur KV 114. Beide Kompositionen des damals 15-jährigen Mozart stammen aus dem Jahr 1771 und entstanden unmittelbar vor beziehungsweise kurz nach Mozarts zweiter Italienreise, zu der er im August desselben Jahres aufbrach. Bereits während der ersten Reise nach Mailand und Neapel hatte Mozart nicht nur mit großem Erfolg seine Oper *Mitridate, re di Ponto* KV 87 uraufgeführt, sondern war auch eindringlich mit der neapolitanischen Operntradition in Berührung gekommen. Das *Regina cæli*, eine von insgesamt drei Mozartschen Vertonungen des österlichen Marien-



Antiphons, steht schon in der Anlage ganz unter dem Eindruck dieser Erlebnisse: Während die beiden Außensätze von der überschäumenden Ekstase der Chorpartien dominiert werden, gehört die kontemplative Klangwelt der Binnensätze der Soprano-Solisten. So entsprach es der Tradition neapolitanischer Kirchenmusik, so setzte Mozart es um. Ganz eigen aber ist Mozarts Hinzunahme weltlicher Stilelemente wie das plötzliche Aufsteigen von Solo-Partien aus dem Chor und die bemerkenswert symphonisch-eigenständige Führung des Orchesterparts.

Beim zweiten der unter ‚italienischem Einfluss‘ stehenden Werke unseres Programms, der *Symphonie A-Dur KV 114*, kommt nun auch eine jener Fördererfiguren ins Spiel, die Mozarts Leben entscheidend prägen sollten. Denn am Tag nach der Rückkehr von Wolfgang und Leopold Mozart von ihrer zweiten Reise

nach Italien, am 16. Dezember 1771, verstarb mit dem Salzburger Fürsterzbischof Siegmund von Schrattenbach eine Persönlichkeit, die Mozart schon zu seinen Wunderkind-Jahren gefördert hatte. Während Salzburg also auf die Wahl eines neuen Oberhirten wartete, ging es für Mozart vor allem darum, sich mit einer beispielhaften Komposition für weitere Förderungen zu empfehlen. Die so entstandene *Symphonie in A-Dur* kann als eines der reifsten Werke dieser Phase in Mozarts Schaffen gelten. Völlig idiomatisch bedient er sich hier des italianisierenden Stils, wie er in Mitteleuropa vor allem durch Johann Christian Bach populär gemacht worden war. Hervorzuheben ist hier vor allem das überaus einfallsreiche Menuetto, dessen Trio-Passage eine lyrische Stimme der ersten Geigen über begleitende Triolen und statuarische Viertelnoten der tiefen Streicher führt – als verbinde sich eine Hirtenweise mit den strengen Gesetzen der Kirchenmusik.

MEISTERWERKE FÜR LAIEN UND VIRTUOSEN – MOZARTS MUSIK FÜR BLASINSTRUMENTE UND ORCHESTER

Bleiben also noch die tatsächlichen Freundschaftswerke. Vier Kompositionen für solistische Bläser mit Orchesterbegleitung bilden die zweite Hälfte des Konzerts. Sie reichen mit dem *Fagottkonzert B-Dur KV 191* von Mozarts erstem Bläserkonzert bis zu seinem finalen Instrumentalkonzert überhaupt, dem *Klarinettenkonzert A-Dur KV 622*, dessen betörender zweiter Satz hier gesondert zu hören sein

wird; dazu das kecke **Rondo Es-Dur für Horn und Orchester KV 371** und das gleichsam be-seelte **Andante C-Dur für Flöte und Orchester KV 315**. Untrennbar sind Musikerbiographien der Zeit mit diesen Werken verbunden – von großen Virtuosen wie dem Klarinettenisten Anton Stadler bis hin zu begeisterten, vor allem aber vermögenden Laien wie dem Arzt und Hobby-Flötisten Ferdinand Dejean oder dem Aristokraten Thaddäus Freiherr von Dürnitz, dem wir möglicherweise den Auftrag für das berühmteste Fagottkonzert der Musikgeschichte verdanken. Und auch der eingangs erwähnte Hornist Joseph Leutgeb kehrt hier zurück. Er steht vielleicht – vielleicht aber auch nicht – im Mittelpunkt des musikalischen Rätsels, das jener kleine Es-Dur-Konzertsatz für Horn von 1781 der Nachwelt aufgegeben hat – formt er doch mit dem zeitgleich entstandenen Allegro KV 370b gewissermaßen die äußeren Fragmente eines ‚nullten‘ Hornkonzerts Mozarts, zu dem allerdings kein zweiter Satz geschrieben wurde oder erhalten geblieben ist. Leutgebts Bitten um ein Hornkonzert aus Mozarts Feder hatte schon 1777 begonnen, doch musste er sich bis 1783 gedulden.

Warum hatte Mozart den Freund also rund sechs Jahre warten lassen und sich seiner nicht schon mit diesem ‚nullten‘ Konzert „*erbarmt*“? Wohl deshalb, weil Leutgeb schlicht nicht der richtige Solist für dieses Stück gewesen wäre, war er doch vor allem für sein lyrisches Spiel und wunderbares Legato berühmt, weniger aber für die technischen Schwierigkeiten des Es-Dur-Rondos, die auf den damaligen Instrumenten nur mit großen Anstrengungen reali-

sierbar waren. Mehrere Hypothesen kursieren, wen Mozart hier also als Solist im Sinn gehabt haben könnte. Vor allem der häufige Mozart-Hornist Jacob Eisen zählt zu den oft genannten ‚Verdächtigen‘. Die vielleicht interessanteste Spur jedoch führt zu Franz Lang, einem Hornisten der Mannheimer Hofkapelle, und zugleich tief in Mozarts übervolle Werkstatt dieser Jahre. Denn Lang, Mitglied der Mannheimer Hofkapelle, hatte just in mehreren Aufführungen den obligaten Horn-Part der Arie „*Se il padre perdei*“ in Mozarts Oper *Idomeneo* gespielt. Und tatsächlich ähnelt die Führung der Hornstimmung in der Arie frappierend der des Konzertsatzes. Womöglich war also er es, den Mozart für dieses, letztlich Fragment gebliebene Konzert im Sinn hatte. Mag Mozart seinen ‚Stammhornisten‘ Leutgeb also später auch hinter den Ofen geschickt haben – öffentlich vorführen wollte er ihn nicht. Der Freundschaft tat das nur gut. Und der Musik sowieso.

Janis El-Bira

At some time in the 1770s the German musician and writer Christian Friedrich Daniel Schubart visited Salzburg and liked what he found: “For several centuries this archbishopric has served the cause of music well ... The Salzburgers are especially distinguished in wind instruments. One finds there the most admirable trumpet- and horn-players... The Salzburgers’ spirit is exceedingly inclined to low humour. ... Their folk songs are so comical and burlesque that one cannot listen to them without sidesplitting laughter. The Punch-and-Judy spirit shines through everywhere, and the melodies are mostly excellent and inimitably beautiful.”

In time Mozart would have reason to disagree with the overall rosiness of this assessment, but the first half of the 1770s was in general a happy enough time for him. It was certainly a productive one. In each of the decade’s first three years he had seen a new opera of his on the stage in Milan, and in August 1772 he was appointed (at the age of sixteen) to his first salaried position of *Konzertmeister* in the Prince-Archbishop’s court orchestra. His creativity as a composer consisted mainly of a free-flowing output of symphonies, serenades and sacred music, much of it showing a relaxed sense of enjoyment, good humour and an inventiveness that came of writing for performers he knew personally.

SYMPHONY IN C MAJOR, K. 200

The *Symphony in C major*, K. 200, is one of several that Mozart composed after a visit to

Vienna in the summer of 1773 had acquainted him with state-of-the-art symphonies by leading composers of the day such as Haydn, Vanhal and Gassmann. It opens with a movement of ebullient energy and spirit, with strong, clear-cut construction and prominent use of a motif built around a trill, after which the *Andante* finds muted strings spinning an almost continuous melody with occasional full-orchestral punctuations. The *Menuetto*’s playful contrasts of the robust and lyrical are mediated by short horn phrases, and the finale features trills again in its headlong, but always controlled, dash.

REGINA CÆLI, K. 108

Mozart’s first operatic visit to Italy ended in March 1771, and the next began only five months later, but in the intervening period he wrote three symphonies, an oratorio (*Betulia liberata*) and some shorter sacred works. One of these last was *Regina cæli*, K. 108, the first of three settings he made of the votive antiphon in praise of the Virgin appropriate to the period from Holy Saturday to the Saturday in Whitsuntide. It falls into four sections, the first bluffly choral, the next two more reflective in their use of a solo soprano, and the last a forthright and joyful ‘alleluia’.

SYMPHONY IN A MAJOR, K. 114

The *Symphony in A major*, K. 114, dates from the following December, just after Mozart had

returned again from Italy. A work of considerable individuality, it opens with a triple-time movement rich with warmly attractive ideas, ushered in by an unusual theme on strings alone. In the graceful slow movement the oboes are replaced by flutes and the horns omitted, in the Menuetto robust outer sections frame a mock-pathetic central Trio, and the symphony ends with a boisterous finale that seems to breathe the excited and irreverent spirit of the approaching Carnival period.

RONDO IN E FLAT MAJOR FOR HORN AND ORCHESTRA, K. 371

Mozart's four more-or-less complete surviving horn concertos were famously composed in Vienna for Joseph Leutgeb, a leading player of the day whom the composer had first known as a fellow member of the court orchestra in Salzburg. But we know that even within five days of his arrival in Vienna in March 1781 he was composing a horn concerto for someone. This may have been Leutgeb, but a more likely candidate is thought to be Jacob Eisen, one of the horn-players in the Emperor's court orchestra.

The concerto has not survived intact. What we have are fragments of two separate movements, with no proof that they are even from the same work. In both cases Mozart wrote out nearly all of the solo part and put in some details of the orchestral accompaniment, no doubt with the intention of filling it out later. In today's performance we hear the *Rondo in*

E flat major for horn and orchestra, K. 371, in the completion by Franz Beyer.

As a rondo, the movement features a catchy main theme cast in a popular style familiar from the rondo finales of the completed concertos. The theme receives four main statements separated by contrasted episodes, the second turning to the minor, and the third ending in a solo cadenza.

CLARINET CONCERTO IN A MAJOR, K. 622

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. 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, but who was also a good friend of the composer, having already inspired him to create the superb *Clarinet Quintet*. Yet perhaps the most impressive thing about the Concerto is its apparent simplicity. Here is a work with no great surprises or alarms, only music of perfectly pleasing melodic charm and structural 'rightness', and nowhere is this more apparent than the central slow movement, which contains some of the loveliest music of Mozart's entire output. The exquisite melody 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.

ANDANTE IN C MAJOR FOR FLUTE AND ORCHESTRA, K. 315

Mozart's music for flute and orchestra is a compact body of work. Most of it was composed during his five-month stay in Mannheim (where he was hoping for a job) in the winter of 1777–78. He had been impressed by the excellence of the court wind-players there, but it was from an amateur, a wealthy surgeon and occasional flautist called Ferdinand Dejean, that he received a commission for three flute concertos and a few flute quartets. Mozart's failure to complete the job (he is only known to have supplied two of each), plus his throwaway excuse to his father that the flute was "an instrument I cannot stand", has perhaps acquired more weight than it deserves in our image of the composer, especially in view of the quality of the music itself. The original purpose of the genteel *Andante in C major for flute and strings*, K. 315, is not known, though it may have been composed as a replacement slow movement for the concerto K. 313, perhaps at Ferdinand Dejean's request.

BASSOON CONCERTO IN B FLAT MAJOR, K. 191

Mozart's first concerto for a wind instrument, perhaps surprisingly, was the *Bassoon Concerto in B flat major*, K. 191. Written in June 1774, presumably for a bassoonist in Salzburg, it is an elegantly turned work that reveals an astute understanding of the particular characteristics of its solo instrument, from bustling low notes

and wide melodic leaps to the ravishing vocal qualities of its higher register.

The first movement shows straightaway how sensitive Mozart was in his handling of his soloists; the lower realms inhabited by the bassoon are balanced by high writing for oboes and, especially, horns. The focus in this opening Allegro is on athleticism and brilliance, and although there are moments of radiant lyricism, they are little compared to the melodic allure of the slow second movement, where to a background of muted strings the soloist spins a graceful aria straight out of the opera house – indeed, listeners familiar with *Le nozze di Figaro*, composed some twelve years later, will perhaps be struck by the similarity of its first phrase to that of the Countess's moving lament for faded love, '*Porgi amor*'. The finale brings virtuosity again, though in the more relaxed context of a minuet-style rondo.

Lindsay Kemp

WOLFGANG AMADEUS MOZART
GESANGSTEXT

REGINA CÆLI KV 108

Regina cœli, lætare, || Alleluja.
Quia quem meruisti portare, ||
Alleluja.
Resurrexit sicut dixit, ||
Alleluja.
Ora pro nobis Deum, || Alleluja.

*Königin des Himmels, freue dich, || Alleluja.
Denn Du bist würdig, ihn zu tragen, ||
Alleluja.
Er ist auferstanden, wie er gesagt hat, ||
Alleluja.
Bitte bei Gott für uns, || Alleluja.*

DO 23.01 #02

18.00 DomQuartier Salzburg, Rittersaal der Residenz

RADOVAN VLATKOVIC HORN
NATSUNE KIMURA HORN
GERARDO KLEINBURG PUBLIZIST

Vortrag
MOZART & SEINE FREUNDE
in englischer Sprache

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus Zwölf Duos für zwei Hörner KV 487
(Nr. 1, 3 und 6 datiert: Wien, 27. Juli 1786)

Nr. 5 Larghetto
Nr. 4 Polonaise

Nr. 2 Menuetto. Allegretto – Trio
Nr. 7 Adagio

Nr. 10 Andante
Nr. 12 Allegro

Ende um ca. 19.15 Uhr



Mozart und seine Freunde. Mozart und Freundschaft. Wie alles, absolut alles im Leben dieses einzigartigen Mannes, waren auch seine persönlichen Beziehungen untrennbar mit der Musik verbunden.

In seinem Vortrag holt Gerardo Kleinburg Mozart in die Gegenwart, indem er die Frage stellt, wie Mozart heute seine Freundschaften und sozialen Kontakte pflegen würde. Gerardo Kleinburg wird die Beziehungen zwischen Mozart und seinen Komponistenkollegen, seinen Freimaurerbrüdern, seinen Angehörigen, den damaligen Machthabern, Gläubigern und Musikerfreunden erkunden. (Freundschaften mit letzteren sind durch zahlreiche Konzerte besiegelt, die Mozart für jene schrieb.)

Humor, Erotik, Spiritualität, Kameradschaft, musikalische Reflexionen, Respektlosigkeit, Würde und finanzielle Sorgen sind einige jener Koordinaten auf der Freundschafts-Weltkarte Mozarts, die in diesem Gespräch erforscht werden und seinen einmaligen Genius bestimmt haben.

Mozart and his friends. Mozart and friendship. Like everything, absolutely everything in the life of this unique man, his personal relationships were also linked inseparably with music.

In his lecture Gerardo Kleinburg brings Mozart into the present by asking how Mozart would foster his friendships and social contacts nowadays. Gerardo Kleinburg will explore the relationships between Mozart and his composer colleagues, his Masonic Brothers, his relatives, the rulers and people in positions of authority at that time, creditors and musician friends. (Friendships with the latter are confirmed by several concerts that Mozart wrote for them.)

Humour, eroticism, spirituality, comradeship, musical reflections, lack of respect, dignity and financial worries are some of the coordinates on Mozart's world map of friendship that determined his unique genius and will be analysed in this discussion.

KEGELPARTIE MIT HORNISTEN

Im Sommer 1786, in einer glücklichen Lebensphase nach der Uraufführung von *Le nozze di Figaro*, unternahm Mozart wieder einmal eine seiner geliebten Kegelpartien mit Freunden in der Vorstadt von Wien. Wahrscheinlich waren mindestens zwei Hornisten mit dabei und natürlich wurde fröhlich gezecht, natürlich wanderten die Bierkrüge durch die Gegend, wie es sich beim Kegeln ja bis heute gehört. Wie auch immer, Mozart notierte in einer Kegel-pause drei kurze Duos für Blasinstrumente. Nicht für Violinen, wie früher vermutet. Vielleicht für die vom Komponisten geliebten Bassethörner, also tiefe Klarinetten in F? Das wäre auch eine gute Möglichkeit.

Doch die Mozart-Forschung tippt nun auf Hörner, trotz etlicher für Naturhörner schwer ausführbare Töne und Passagen – aber die Hornvirtuosen der Mozart-Zeit konnten die schon bewältigen. Dietrich Berke, der Herausgeber der Stücke in der *Neuen Mozart-Ausgabe*, ist sich sicher, es handle sich um „*ausgepichte Virtuosenstückchen*“ für Hörner. Es ist so gut wie sicher, dass die frischen Noten gleich ausprobiert wurden, die Mozart übrigens auf einem zufällig vorhandenen Blatt Papier entworfen hatte. Notenpapier ist in Kegelhallen halt eher selten anzutreffen. Den Rest des Blattes füllten Mozarts Kegelbrüder, allesamt Musiker – und Musiker waren damals fast immer auch Komponisten – mit eigenen Entwürfen. Und hatten sicher, wie man in Wien sagte und sagt, ihre „*Gaudi*“ und ihre „*Hets*“ dabei.

So sehr, dass man sich bei weiteren sommerlichen Kegelpartien immer wieder damit beschäftigte. So entstanden schließlich insgesamt 12 *Duos KV 487* von Mozarts Hand, die so genannten *Kegelduette*, die sogar in Paris gedruckt wurden. Was ist eigentlich mit den Stücken der Freunde passiert? Darüber schweigt die Literatur. Dagegen wird lustvoll über die ungenannten Widmungsträger spekuliert. Waren die Hornisten immer Wiener Freunde? Oder waren mitunter reisende Hornvirtuosen zu Gast in Wien? Solche waren als Duo eine Spezies in dieser Zeit, häufig waren es Brüder, die sich so durchs harte Musikantenleben brachten. Oder sogar Vater und Sohn wie die damals berühmten „Türschmidts“, aus der Wallersteiner Hofkapelle. Mozart lud Gäste gerne zum Kegeln oder zum Billardspiel ein. Das improvisierende Komponieren und spontane Musizieren gehörte zur gesellschaftlichen Lustbarkeit dazu und machte wohl allen Beteiligten große Freude.

Diesmal erklingt, zu einem Vortrag über Mozarts Freunde, eine Auswahl aus diesem Dutzend Kleinodien aus einer Zeit, in der es die leidige Trennung zwischen ernster und unterhaltender Musik nicht gab. Man kann die zwölf Stücke in beliebiger Auswahl spielen, man kann daraus drei Divertimenti zusammenstellen, in der Satzfolge Allegro, Menuett mit Trio, Andante oder Largo und tänzerisches Finale. Es ist immer vitale Musik, die einfach Freude macht und keine großen Fragen stellt. Es ist durchaus Tafelmusik oder, anachronistisch gesagt, phantastische Popmusik auf allerhöchstem Niveau.

Gottfried Franz Kasparek

A GAME OF SKITTLES WITH HORN PLAYERS

In the summer of 1786, in a happy phase following the premiere of *Le nozze die Figaro*, Mozart took part in a game of skittles, one of his favourite pastimes, with friends in a suburb of Vienna. At least two horn players probably also joined in, and of course drink was in abundant supply and beer mugs wandered around freely as is usual when playing skittles even until today. During a break in the game Mozart wrote down three short duos for wind instruments. Not for violins, as previously assumed. Perhaps for basset horns, low clarinets in the key of F, which Mozart was particularly fond of. That would be a good possibility too.

However, Mozart research now believes he composed for horns even though there were several difficult notes and passages to play for natural horns – but the horn virtuosi in Mozart's day were indeed able to manage them. Dietrich Berke, editor of the pieces in the *New Mozart Edition*, is certain that they were brief select virtuoso pieces for horn players. It is more or less certain that the freshly written music was tried out straightaway, incidentally sketched out by Mozart on a sheet of paper that just happened to be lying around. Manuscript paper is not usually to be found in skittle halls. Mozart's skittle companions, all musicians – and at that time musicians were almost always composers – filled the rest of the sheet with their own sketches. And to be sure they had a jolly good time. Probably to such an extent that in subsequent games of skittles during the summer they were repeatedly preoccupied with the music. Thus, all in

all 12 Duos, K. 487, were written by Mozart, the so-called *Skittle Duets*, which were even printed in Paris. The question remains as to what happened to the pieces written by the friends. The relevant literature is not very helpful. On the other hand, there is widespread speculation about the unknown dedicatees. The horn players might always have been friends in Vienna or perhaps travelling horn virtuosi giving guest performances in Vienna. Duos, often brothers, were a speciality of this time who thus managed to make their way through life as musicians, difficult though it was. They might also have been father and son, such as the famous Türschmidts from the Wallerstein Court Chapel. Mozart liked to invite guests to play skittles or billiards. Improvised compositions and spontaneous music-making belonged to such convivial gatherings and all those involved certainly enjoyed themselves a lot.

In this concert combined with a talk about Mozart's friends, a selection from these twelve jewels can be heard. They come from a time when no distinction was made between serious and entertaining music. The twelve pieces can be played in a random selection, three divertimenti can be compiled from them in the sequence of movements Allegro, Minuet and Trio, Andante or Largo and a dance-like Finale. It is always vivacious music which simply brings joy and poses no great questions. It is music for dining to, or to put it more anachronistically, fantastic pop music at the highest level.

Gottfried Franz Kasperek
(English translation: Elizabeth Mortimer)

DO 23.01 PREMIERE #03 **SO 26.01** #15 **FR 31.01** #36

20.00 Haus für Mozart

DER MESSIAS

DIRIGENT **MARC MINKOWSKI**
ROBERT WILSON INSZENIERUNG, BÜHNE, LICHT
CARLOS SOTO KOSTÜME
NICOLA PANZER CO-REGIE
STEPHANIE ENGELN CO-BÜHNENBILD
JOHN TORRES CO-LICHTDESIGN
TOMASZ JEZIORSKI VIDEODESIGN
MANU HALLIGAN MAKE UP-DESIGN
KONRAD KUHN DRAMATURGIE

ELENA TSALLAGOVA SOPRAN
WIEBKE LEHMKUHL ALT
RICHARD CROFT TENOR
JOSÉ COCA LOZA BASS

ALEXIS FOUSEKIS TÄNZER
MAX HARRIS ALTER MANN
LEOPOLDINE RICHARDS / VANESSA VELJIC EIN KIND

LES MUSICIENS DU LOUVRE
PHILHARMONIA CHOR WIEN
CHOREINSTUDIERUNG **WALTER ZEH**

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791 / **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL** 1685–1759

„Der Messias“ KV 572

Oratorium in drei Teilen für Soli, Chor und Orchester
von Georg Friedrich Händel (HWV 56) bearbeitet von Mozart (Wien, Februar/März 1789)
Nach Bibeltexten zusammengestellt von Charles Jennens
Deutsche Übersetzung von Christoph Daniel Ebeling und Friedrich Gottlieb Klopstock

Pause nach dem ersten Teil

Übertitel in deutscher und englischer Sprache

Aufführungsmaterial

Bärenreiter Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha

ÉTIENNE LEMIEUX-DESPRÉS MUSIKALISCHE ASSISTENZ

GERMÁN GARCÍA VARGAS, ALEXANDRA HELLDORFF, MARTA KUCBORA KORREPETITION

ZDENĚK STĚHULE REGIEASSISTENZ

FLAVIO PEZZOTTI BÜHNENBILDASSISTENZ

CHRISTINA GEIGER KOSTÜMASSISTENZ

BETTINA GEYER PRODUKTIONSLEITUNG

DENISE DUIJTS LEITUNG MASKE UND GARDEROBE

VERONIKA OBERMEIER INSPIZIENZ 1

MELANIE KRAFT INSPIZIENZ 2

ANNA KATHARINA BÖHME ÜBERTITELINSPIZIENZ

MASKE **MARIE ÖTTL, VERENA FINGERLOS, MATHILDE ANNA BASEDOW,**

IRMGARD MAYR, ANDREA DORN, LAURA MOORMANN,

ALEXANDRA MARIA POLZHOFFER, JUDITH KRÖHER, ELENA SCHACHL

GARDEROBE **SUSANNE WECHSELBERGER, JANETT SUMBERA, SANDRA AIGNER, VICTORIA FUCHS**
RAGNA HEINY, ASTRID HÖGER, SASCHA KOCH, JOHANNES PAWLOWSKI, DAVID ELIAS SCHILLING

TEAM DER SALZBURGER FESTSPIELE

TECHNIK

ANDREAS ZECHNER TECHNISCHER DIREKTOR
SANDRINA SCHWARZ AUSSTATTUNG & TECHNISCHE
PRODUKTIONSLEITUNG
WOLFGANG POSANI TECHNISCHE PLANUNG
CHRISTIAN MÜLLER WERKSTÄTTENLEITER
KLAUS WIESENBERGER BÜHNENTECHNISCHE LEITUNG
GOTTLIEB RESCH BÜHNENTECHNIK
STEFAN SCHRANZHOFER SCHNÜRBODEN
MAX HOFMANN VERSENKUNG
PAUL FRESACHER, MICHAEL TIMMERER-MEIER
BELEUCHTUNG
WERNER HEIDRICH AKUSTIK
FLORIAN MIES VIDEOTECHNIK
HANS-PETER OBERAUER ELEKTROTECHNIK
ANITA AICHINGER, FRANZ JACKEL REQUISITE
GERALD THALER SPEZIALEFFEKTE
ROBIN KLEIN PRAKTIKANT DER TECHNISCHEN PLANUNG

WERKSTÄTTENVORSTÄNDE

JOSEF REHRL (TISCHLER)
ERICH RITSCH (SCHLOSSER)
THOMAS HERTL (TAPEZIERER)
HORST JUNGER (MALSAAL & BILDHAUER)

KOSTÜME

JAN MEIER DIREKTOR KOSTÜM, MASKE & GARDEROBE
KARIN ORELL PRODUKTIONSLEITUNG KOSTÜM UND MASKE
VERENA KOESSNER, CHRISTINA KÖNIG, KASSANDRA
GRUBER BETRIEBSBÜRO
REGINA GANTSCHNIGG STOFF UND EINKAUF
JOSEFA SCHMEISSER, IRMGARD MEIER DAMENGEWAND-
MEISTER UND TEAM DER DAMENSCHNEIDEREI
GREGOR KRISTEN, ARMIN ZWICKER HERRENGEWAND-
MEISTER UND TEAM DER HERRENSCHNEIDEREI
ELKE GROTHE FÄRBEREI
MARIA WILLERT WEISSNÄHEREI
CHRISTOPH GRADL, MAGDALENA KRULICH FUNDUS
SIMONE MONU WÄSCHEREI

BÜHNENTECHNISCHE VORSTÄNDE

HELMUT SCHAUER (BÜHNENTECHNIK)
HUBERT SCHWAIGER (BELEUCHTUNG)
EDWIN PFANZAGL-CARDONE (AKUSTIK)
MARTIN KERN (VIDEOTECHNIK)
GÜNTER GRAF (ELEKTROTECHNIK)
ANITA AICHINGER (REQUISITE)

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

Eine Produktion der Stiftung Mozarteum Salzburg
in Koproduktion mit den Salzburger Festspielen und dem Théâtre des Champs-Élysées, Paris

Wir danken den Tänzerinnen und Tänzern von **SEAD** und **BODHI PROJECT**
für ihre Mitwirkung bei den Proben.

Ende um ca. 22.45 Uhr



DIRECTOR'S NOTE VON ROBERT WILSON ZU SEINER INSZENIERUNG DES *MESSIAS* IN SALZBURG

Es war wirklich eine Überraschung für mich, als Rolando Villazón mich einlud, für die Mozartwoche den *Messias* in szenischer Aufführung zu gestalten. Ich bin ihm sehr dankbar, dass er mir die Möglichkeit gibt, dieses wunderschöne Werk auf die Bühne zu bringen – und das in Mozarts Geburtsstadt. Seit Debussys *Pelléas et Mélisande* (1997) und Büchners *Dantons Tod* (1998), beide noch in der Zeit entstanden, als Gerard Mortier die Salzburger Festspiele leitete, sind über 20 Jahre vergangen. Und doch fühlt es sich an, als würde ich nach Hause kommen.

Der Messias wird von manchen ausschließlich aus christlicher Perspektive gesehen; daher rührten schon 1743 in London Vorbehalte gegen die Aufführung eines „weltlichen“ Werkes über ein so „heiliges Thema“ auf einer Theaterbühne. Ich finde, Religion hat keinen Platz im Theater. Religion gehört in die Kirche. Für mich ist *Der Messias* nicht so sehr ein religiöses Werk als vielmehr eine Art spiritueller Reise. Mich fasziniert die Struktur der Komposition; und die Freiheit, die sie mir erlaubt.

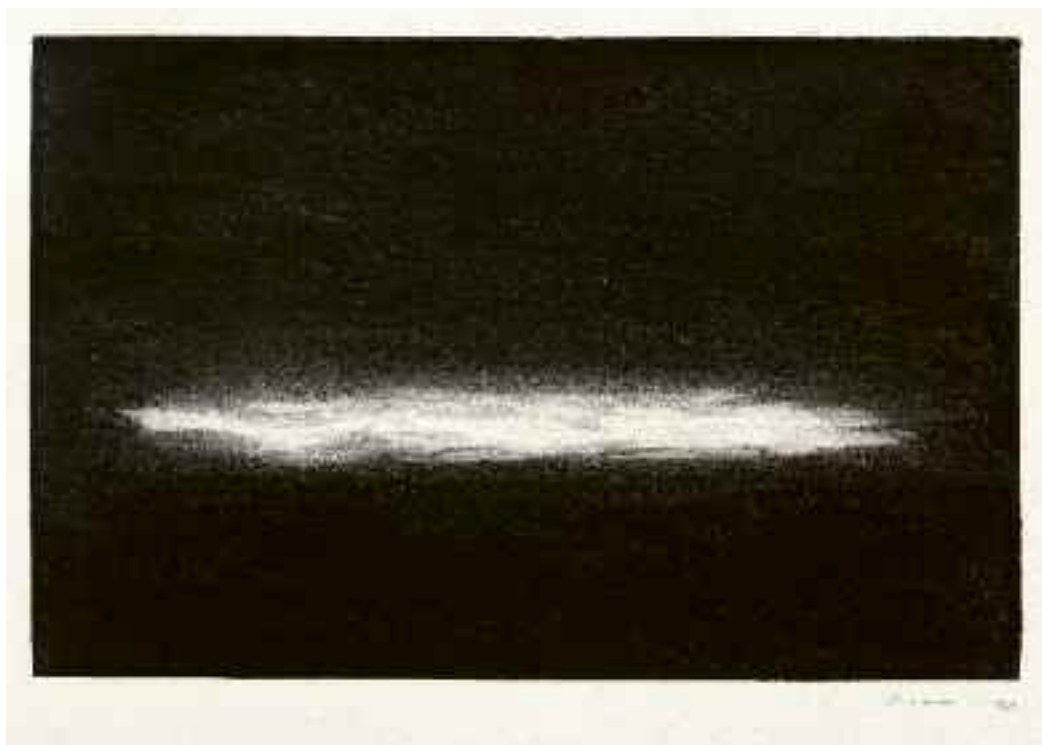
Ich denke darüber als etwas, das ich sehe, und etwas, das ich höre. Die Struktur ist ein architektonischer Rahmen, der mir hilft, die Musik besser zu hören; denn die musikalische Struktur mit Händels meisterhafter Beherrschung des Kontrapunktes ist sehr abstrakt, ja geradezu mathematisch.

Als besonders berührend empfinde ich Händels Oratorium in Mozarts Klanggewand. Mozarts Musik erscheint an der Oberfläche stets

als sehr einfach, doch das ist sie nicht. Sie ist sehr komplex. Mozarts Musik spricht zu mir mit einer ganz besonderen Farbe des Lichts, wie ich sie bei keinem anderen Komponisten finde. Seine Musik richtet uns auf, selbst in den dunkelsten Momenten. Es ist das Licht in seiner Musik, das mich so sehr anzieht.

Einmal oder zweimal alle 200 Jahre erscheint ein Genie. Für mich war Mozart ein Genie. Der Architekt Palladio war eines, der Maler Rembrandt ... es gibt nur eine Handvoll Genies.

Der Messias ist ein großartiges Werk, weil es, wie alle großen Werke, von der Hoffnung spricht. Darin erinnert es mich an Negro Spirituals, die Wurzel der amerikanischen Musik. Es gibt nicht eine einzige musikalische Nummer im *Messias*, in der es um so etwas wie Protest geht. Es geht immer um die Hoffnung, an der wir uns aufrichten.



GEDANKEN ZUM „MESSIAS“

ZUR ENTSTEHUNG

Der englische Grundbesitzer und Musikliebhaber Charles Jennens (1700–1773) hatte für Georg Friedrich Händel die Libretti zu den beiden Oratorien *Saul* (1738) und vermutlich *Israel in Egypt* (1739), beide basierend auf alttestamentarischen Texten, sowie den Text zu *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740) nach Milton zusammengestellt beziehungsweise den dritten Teil verfasst. 1741 schickte Jennens dem von ihm verehrten Komponisten unaufgefordert eine Kompilation von Bibelzitaten unter dem Titel *Messiah* zu, die einerseits wie eine theologische Kampfschrift aufgebaut ist, andererseits dem *Book of Common Prayer* der Anglikanischen Kirche folgt. Deutlich erkennbar ist die Absicht, Stellung in der philosophisch-theologischen Debatte seiner Zeit zu beziehen. Jennens will dem Deismus und anderen rationalisierenden Tendenzen, die Gott letztlich auf den Akt der Schöpfung reduzieren und alles Weitere ausschließlich im Licht der Vernunft sehen wollten, entgegentreten. Schon im Motto zu seinem Text, den er einem Paulusbrief entnimmt, betont der Librettist: „Und groß ist, wie jeder-mann bekennen muss, das Geheimnis des Glaubens.“ (1. Timotheus 3,16) Sein zweites Hauptanliegen: Durch die Kombination von Stellen aus dem *Alten Testament* mit Zitaten aus dem *Neuen Testament* soll demonstriert werden, dass Jesus der von den Propheten verheißene Messias ist. Jennens *Messiah-*

Libretto ist in hohem Maße abstrakt – doch Händel erkannte sofort seine Qualität und formte daraus ein musikalisches Gemälde der *Condition humaine*, das ganz konkrete Stimmungen und Emotionen transportiert.

Nach dem Bankrott seiner zweiten Opernunternehmung in London 1737 hatte Händel eine schwere gesundheitliche Krise durchgemacht. War es ein Schlaganfall? Jedenfalls ist eine so weitreichende Lähmung bezeugt, dass man ihm kaum Chancen gab, jemals wieder als Musiker aufzutreten. Sagenumwoben ist seine „wundersame Heilung“ durch eine Kur in Aachen. Inwieweit die Erfahrung einer unmittelbaren Todesnähe in den *Messias* eingeflossen ist oder Händel bestärkt hat, sich dem Stoff zuzuwenden, muss Spekulation bleiben. Stefan Zweigs berühmte „historische Miniatur“ mit dem Titel *Georg Friedrich Händels Auferstehung* (1943 postum in *Sternstunden der Menschheit* erschienen) liest sich bestechend, entbehrt aber jeder historischen Grundlage. Zwischen Händels Erkrankung und der Komposition des *Messias* liegen drei Jahre. Generell wissen wir wenig über Händels Persönlichkeit – abgesehen von seinem aufbrausenden Temperament –, über seine private Existenz oder sein Verhältnis zur Religion.

Was wir wissen: Seit den späten 1730er-Jahren hatte sich Händel verstärkt dem Oratorium zugewandt und die Gattung entscheidend weiterentwickelt. Beim Londoner Publikum, das der italienischen Opera seria überdrüssig geworden war, war er mit den meist auf englischen Libretti komponierten Oratorien sehr erfolgreich. Als er 1741 vom Vizekönig von

Irland nach Dublin eingeladen wurde, griff er zu Jennens' *Messiah*-Libretto und vertonte es im August/September des Jahres innerhalb von wenig mehr als drei Wochen. Noch während der Reise nach Irland nutzte er einen Aufenthalt in Chester unweit des Fährhafens Parkgate zu einer Probe des neuen Stücks mit örtlichen Dilettanten. Charles Burney kolportiert eine Anekdote darüber: Ein Sänger, der angeblich vom Blatt singen konnte, versagte bei der im Gasthaus angesetzten Probe. Auf Händels Vorhaltungen antwortete er, er könne schon vom Blatt singen – „*aber nicht auf den ersten Blick ...!*“ Trotz solch misslicher Umstände lag Händel offenbar daran, sich bei erster Gelegenheit einen Höreindruck von seinem neuen Stück zu verschaffen.

Die Händel gewidmete Konzertsaison in Dublin wurde zum Triumph. Ihren krönenden Abschluss fand sie am 13. April 1742 mit der Uraufführung des *Messiah* im neu eröffneten Konzerthaus in der Fishamble Street. Nach Händels Rückkehr sollte sich der große Erfolg in London zunächst nicht fortsetzen. Von pietistischen Kreisen wurde dagegen polemisiert, ein Werk über ein solches Thema außerhalb einer Kirche, dargeboten von „*Schauspielern*“ in prächtiger Abendgarderobe, auf einer Theaterbühne – wenn auch nicht in szenischer Form – aufzuführen. Die Londoner Erstaufführung fand schließlich am 19. März 1743 im Covent Garden Theatre statt; der Titel war in „*A Sacred Oratorio*“ geändert worden. Erst mit einer Aufführung 1750 in der Kapelle des Foundling Hospital zugunsten des Waisenhauses entstand eine stetige Tradition mit

jährlichen Wiederaufnahmen bis zu Händels Tod 1759. Die erste Aufführung in Deutschland fand 1772 in Hamburg statt. Eine deutsche Fassung erstellten Friedrich Gottlieb Klopstock und Christoph Daniel Ebeling drei Jahre später für eine Aufführung unter der Leitung von Carl Philipp Emanuel Bach, ebenfalls in Hamburg. Mozarts Bearbeitung von 1789 fußt auf dieser Übersetzung.

Anders als in den Oratorien, in denen alttestamentarische Episoden aufgegriffen werden, hat der *Messias* keine Handlung im eigentlichen Sinn. Es wird keine Geschichte erzählt, wie es etwa die *Passionen* oder auch das *Weihnachtsoratorium* von Johann Sebastian Bach tun. Die Titelfigur – der Messias – tritt nicht auf. Er ist sozusagen im Stück gar nicht anwesend, wie auch im Artikel von Ulrich Konrad zu lesen ist [siehe S. 58–62]. Es geht nicht um überlieferte Aussprüche Jesu, wie die Evangelien sie mitteilen; vielmehr ist das Gotteswort (aus dem Munde der Propheten) das ‚Subjekt‘, das hier zu uns spricht – im Wechsel mit Äußerungen der um ihren Glauben ringenden Menschen, die von ihren Nöten, Ängsten und Hoffnungen umgetrieben werden.

Diese Menschen erschrecken immer wieder über ihre Verstrickung in Schuld und Sündhaftigkeit (Arie Nr. 4 „*Doch wer mag ertragen den Tag seiner Ankunft?*“; Chor Nr. 18 „*Wahrlich, wahrlich! Er litt unsre Qual*“). Ängste kommen zur Sprache (Rezitativ und Arie Nr. 7 „*Blick auf! Nacht bedeckt das Erdreich*“ – „*Das Volk, das im Dunkeln wandelt*“). Zuletzt wird der Messias als Erlöser gefeiert; vielleicht den monumentalsten Ausdruck findet





diese Feier in der abschließenden „Amen“-Fuge (Nr. 38). Gegenpol der Erlösungshoffnung, mal in innigem Ton (Chor Nr. 8 „*Uns ist zum Heil ein Kind geboren*“), mal übersteigert (im berühmten „Halleluja“-Chor, Nr. 32), mal geradezu selbsthypnotisch insistierend (Arie Nr. 33 „*Ich weiß, dass mein Erlöser lebet*“), ist die Angst vor dem Tod und vor dem, was danach kommt. Ins Auge springt die häufige Vergegenwärtigung von Vergänglichkeit, Verwesung und Untergang (etwa in der Arie Nr. 35 „*Sie schallt, die Posaun*“). Betont wird das Geheimnisvolle der Göttlichkeit (Rezitativ vor der Arie Nr. 35, „*Merkt auf! Ich künd' ein Geheimnis an*“). Den „Halleluja“-Chor könnte man auch als Verkörperung der Himmlischen Heerscharen und ihres Lobgesangs auf Gott auffassen. Textlich stützt er sich auf die *Johannes-Offenbarung*, in der von einer „*Stimme wie von einer großen Schar*“ (oder „*großer Wasser*“) und von „*Donner*“ die Rede ist. Analog der Chor Nr. 38 „*Würdig ist das Lamm*“, der ebenfalls auf der *Johannes-Offenbarung* basiert. Zielpunkt der Musik sind, mit Händels Worten, „*sublimest sentiments*“, also „*erhabenste Gefühle*“. Es geht um letzte Dinge: um das Erhabene – immer in der Spannung zu existentiellen Ängsten und im Bewusstsein der Erlösungsbedürftigkeit der Welt.

DIE MESSIANISCHE IDEE IM JUDENTUM

Die Rede vom Messias tritt im Judentum zunächst im Zusammenhang mit der babylonischen Gefangenschaft auf und intensiviert sich

dann im 1. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, also zur Zeit der römischen Besatzung Israels. Die messianische Literatur ist immer zugleich apokalyptisch: Es geht um den – als unmittelbar bevorstehend erwarteten – Weltuntergang. Auf eine Übergangsphase, die von unterschiedlichen Beschreibungen eines Jüngsten Gerichts und der Auferstehung der Toten (fleischlich und seelisch, das ist in der jüdischen Vorstellungswelt untrennbar) geprägt ist, folgt das Reich Gottes als neuer Äon. Dieses neue Zeitalter, das im Unterschied zu manchen, vor allem protestantischen Ausprägungen des Christentums keineswegs nur in der Innerlichkeit des gläubigen Menschen, sondern auf dem Schauplatz der Geschichte Einzug halten wird, ist für die Juden bis heute nicht angebrochen. So bleibt der Messias im Judentum nach der zweiten Zerstörung des Tempels 70 n. Chr. und der Zerstreuung des von Gott auserwählten Volkes Israel über die ganze Welt bis heute von zentraler Bedeutung. Walter Benjamin formuliert in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (entstanden 1940): „*Den Juden wurde die Zukunft [...] nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias eintreten konnte.*“

Gershom Scholem beschreibt die messianische Idee als mächtige Gegenströmung zum konservativen Bewahren-Wollen des – im Judentum stets bedrohten – Bestehenden, wie es sich im Auslegungsfuror der Gesetze ausdrückt. In ihr bricht sich die Sehnsucht nach radikaler Veränderung aller Verhältnisse Bahn. Dabei entfaltet sie eine zwiefache Kraft. Zum einen ist sie rückwärt gerichtet: auf die Rück-

gewinnung oder Wiederherstellung eines vergangenen, nunmehr als ideal empfundenen Zustandes (des untergegangenen Reiches Davids). Zum anderen ist sie als utopische Inspiration auf die Zukunft gerichtet. Dabei ist der Umschlag in die messianische Zeit durchaus als Katastrophe zu denken: „*Trost und Grauen sind ineinander verschlungen*“, schreibt Scholem. „*Erlösung*“ bedeutet „*einen Einbruch der Transzendenz in die Geschichte, in dem die Geschichte selber zugrunde geht*.“ (Über einige Grundbegriffe des Judentums, 1970) Säkular gewendet, lassen sich viele revolutionäre Strömungen der Neuzeit auf diese Denkfigur zurückführen. Spuren der jüdischen Rede vom Messias kann man nicht nur bei Walter Benjamin, sondern auch in der Geschichtsphilosophie Adornos, Horkheimers, Marcuses, Blochs und anderer Denker des 20. Jahrhunderts, die für uns nach wie vor von Bedeutung sind, verfolgen.

MESSIANISCHE THEOLOGIE IM CHRISTENTUM

Im Urchristentum stellte als erster der Apostel Paulus Jesus von Nazareth konsequent als den Messias, der durch seine Auferstehung bereits das Reich Gottes vorweggenommen hat, dar. Bis zu welchem Grad das Reich Gottes damit angebrochen ist und welche Konsequenzen das für uns Menschen hat – wer wird der Gnade teilhaftig und was muss dafür getan werden? –, ist bis heute ein weites Feld der Auseinandersetzung innerhalb der christlichen Theologie, die Paulus damit begründet hat. In Jennens' *Messiah* wird auf die Verbreitung des paulini-

schen Denkens angespielt (etwa in der Arie Nr. 27 „*Wie lieblich ist der Boten Schritt*“ und im anschließenden Chor Nr. 28 „*Ihr Schall ging aus*“). In den *Paulusbriefen* schwingt unüberhörbar die Bedrängnis mit, der die frühe Anhängerschaft Jesu sich im Römischen Reich ausgesetzt sah (Arie Nr. 29 „*Warum entbrennen die Heiden*“; diese Stelle aus den *Psalmen* wird auf die gefährdete Ausbreitung des Christentums bezogen). Die erst nach dem Tod des Apostels geschriebenen beziehungsweise redigierten Evangelien – ein ausführliches Zitat daraus findet sich bei Jennens nur an einer Stelle: in der Hirtenszene aus der lukanischen Weihnachtsgeschichte, eingeleitet von der Pifa Nr. 9 – sind unter der von Paulus stark betonten Prämisse verfasst, dass Jesus der verheißene Messias ist. Wichtigste Konsequenz dieser Prämisse: Der Bund Gottes mit dem auserwählten Volk Israel (Thema des *Alten Testaments*) ist durch Jesus erneuert worden und nunmehr auf die gesamte Menschheit ausgedehnt. Auch Heiden können diesem Bund beitreten, ohne dazu Juden werden zu müssen – das heißt, auch ohne Beschneidung, die das sichtbare Zeichen der Auserwähltheit des Volkes Israel ist.

Durch diese Akzentsetzung des Apostel Paulus erhält das *Alte Testament* eine völlig neue Deutung. Zentral sind jetzt nicht mehr die Gesetze und ihre vielfältige Auslegung, die für die Juden bis heute den Kern der Religion (und ihrer Beziehung zu Gott) bilden, sondern der Glaube an die Auferstehung Jesu Christi. Die durch den Messias Jesus vollzogene Erlösung wird auf die Vertreibung aus dem Paradies rückbezogen. Darauf verweist der mystische

Chor Nr. 34: „*Wie durch Einen der Tod, so kam durch Einen die Auferstehung von dem Tod. Denn wie durch Adam alle sterben, also wird, wer starb, durch Christum auferweckt.*“ Die Vertreibung aus dem Garten Eden, eine im Judentum keineswegs zentrale Episode aus dem *Pentateuch*, wird zum Angelpunkt der christlichen Theologie: Durch die Erbsünde ist der Tod in die Welt getreten – ein Konzept, das dem Judentum fremd ist. Alle Christen werden nun zu Söhnen und „*Töchtern Zions*“ – Zion, Jerusalem und Judah stehen synonym für Israel (Arie und Chor Nr. 6 „*O du, die Wonne verkündet in Zion*“); sie gehören also dem potentiell die gesamte Menschheit umfassenden auserwählten Volk Gottes an und kommen, wenn sie den Glauben annehmen, in den Genuss der göttlichen Gnade, die Jesus Christus durch seine Auferstehung in die Welt gebracht hat. Ihnen ist die Auferstehung verheißen. Entscheidend ist, dass Paulus den Messias Jesus als Gottessohn bekennt. Die ‚Gottessohnschaft‘ des Messias (als menschengewordener Sohn Gottes) war in der alttestamentarischen Rede vom Messias nicht enthalten; die betreffenden Stellen aus den *Königspsalmen*, die sich im Vergleich zu Inthronisationsformeln ägyptischer Pharaonen in ganz anderem Licht darstellen, werden im Christentum entsprechend umgedeutet.

Ähnlich die *Klagelieder* oder aber die rätselvolle Rede des Deutero-Jesaja vom „*Gottesknecht*“, der gerade in seiner tiefsten Erniedrigung durch Krankheit, Verspottung und Peinigung (Arie Nr. 17 „*Er ward verschmähet*“) zum Zeugen fortdauernder Zuwendung des Herrn zu seinem auserwählten Volk wird. Diese

Textstellen lesen sich vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit, der babylonischen Gefangenschaft im 6. Jahrhundert v. Chr., völlig anders, als wenn man sie umstandslos auf die Passion Jesu Christi bezieht und mit aus dem Zusammenhang gerissenen Stellen aus den *Psalmen* verquickt. Auch die Rede der Propheten Maleachi und Haggai vom Weltgericht und dem Aufgehen der Herrschaft Gottes über Israel hatte für die Juden unter dem Eindruck der ersten Tempelzerstörung eine viel konkretere Bedeutung als für Christen heute. Die berühmte Textstelle aus dem *Buch Hiob* schließlich (Arie Nr. 33 „*Ich weiß, dass mein Erlöser lebet*“) lässt sich nur durch einen Übersetzungsfehler auf Jesus Christus und seine Auferstehung beziehen; ursprünglich ist hier die Rede von einem „*Anwalt*“, der dem so schwer und – aus seiner Sicht – zu Unrecht von Gott gestraften Hiob „*über dem Staube*“ erstehen wird: „*Selbst wenn die Haut an mir zerschlagen ist, mein Fleisch dahingeschwunden ist*“ – Hiob muss man sich als von Geschwüren übersät vorstellen –, „*werde ich Gott schauen, mir zum Heil, und meine Augen werden ihn sehen, nicht als Feind.*“

DER MESSIAS AUF DEM THEATER

Mit diesen wenigen Hinweisen auf Aspekte heutiger historisch-kritischer Bibelforschung soll nicht der christliche Glaube infrage gestellt werden – wie man dazu steht, muss jeder für sich selbst entscheiden. Mit den Worten von Robert Wilson: „*Religion gehört nicht auf eine*

Mozart, *Der Messias* KV 572. Beginn des dritten Teils. Teilautograph.
Das obere und untere System, die Überschriften, die Taktzeichen und die Akkoladen-Klammer zeigen die vom Kopisten angefertigte ‚Grundpartitur‘. Die mittleren Systeme hat Mozart ausgefüllt.
Schloss Nelahozeves, Lobkowicz-Sammlungen – Musikarchiv

Theaterbühne, Spiritualität aber schon.“ Entscheidend ist, dass Händel (und mit ihm Mozart) den biblischen Text auf eine andere Ebene transportiert. Ihm geht es nicht um theologische Auseinandersetzungen. Händels gestische Musik spricht uns ganz unmittelbar an – in Mozarts Klanggewand vielleicht noch mehr als im barocken Original. Den Texten wächst dabei eine Ausdrucksebene zu, die sich nicht rein begrifflich fassen lässt. Gerade die bildkräftigen Metaphern etwa der *Johannes-Offenbarung* wiederum bieten unmittelbare Anknüpfungspunkte für Robert Wilsons häufig ins Surreale gehende Theatererfindungen, die Händels / Mozarts Meisterwerk zum Ausgangspunkt für eine spirituelle Reise nehmen. Damit lässt die szenische Aufführung Jennens religiösen Diskurs und seine polemischen Absichten endgültig hinter sich und öffnet den Horizont für unsere heutigen Ängste, Nöte und Hoffnungen.

Konrad Kuhn

DER MESSIAS KV 572 IN DER BEARBEITUNG MOZARTS

Anfang der 1740er-Jahre schien der Stern des Komponisten Georg Friedrich Händel beim Londoner Publikum zu sinken. Weder mit seinen jüngsten Opern noch mit anderen Gattungen hatte er zuletzt reüssieren können, so dass der Mitfünfziger einigermaßen mutlos in die Zukunft blickte. Charles Jennens, mit dem er 1738 beim Oratorium *Saul* zusammengearbeitet hatte und der Zeuge von Händels Nieder geschlagenheit war, schrieb im Juli 1741 an einen Bekannten: *„Händel sagt, er wolle im kommenden Winter nichts unternehmen, aber ich hoffe, ihn davon zu überzeugen, eine weitere Sammlung von Bibeltexten zu vertonen, die ich für ihn zusammengestellt habe. Ich wünsche mir, dass er seine gesamte Erfindungsgabe und alle seine Fähigkeiten darauf verwendet, damit die Komposition alle seine früheren Kompositionen übertrifft, wie es auch der Gegenstand über jeden anderen tut. Der Gegenstand ist der Messias.“*

In dieser Zeit erreichte den Komponisten eine Einladung zu Konzerten nach Dublin und eröffnete die Aussicht, andernorts über den Verdross hinwegzukommen, der ihm an seinem langjährigen Wirkungsort das Leben schwer machte. Händel ging nicht nur auf das irische Angebot ein, sondern entschloss sich darüber hinaus, die „*Scripture collection*“, von der in Jennens’ Brief die Rede war, musikalisch zu bearbeiten und eine Aufführung des neuen Werks ans Ende seiner geplanten Konzertreihe zu stellen. Mit frisch erwachter Schaffenskraft ging



er am 22. August 1741 an die Arbeit. Nach nur 24 Tagen konzentrierter Hingabe an sein Vorhaben setzte er am 14. September den Schlussstrich unter die Partitur des *Messiah*.

Im folgenden Frühjahr erfuhr das Oratorium beim vornehmen Dubliner Publikum begeisterte Aufnahme, sowohl bei der Uraufführung am 13. April 1742 als auch bei der Wiederholung am 3. Juni. Auf diese Zustimmung hoffte Händel auch bei den Londoner Aufführungen im März 1743, musste aber erleben, dass die Zuhörerschaft hier eher verhalten, sogar kritisch reagierte. Dabei hatte der Komponist, der wegen des Werktitels und des Gegenstands Vorbehalte bei der anglikanischen Geistlichkeit witterte, den *Messiah* bereits neutral lediglich als neues geistliches Oratorium („*A New Sacred Oratorio*“) angekündigt. Den strengen Purita-

nern stieß es auf, das Wirken des Erlösers außerhalb von Kirche und Gottesdienst und dazu noch in Theaterräumen behandelt zu sehen. Und der hochmögenden Aristokratie mochte es missfallen, dass Händel Dublin als Ort der Premiere gewählt hatte. Die Reaktionen erwärmten sich auch 1745 und 1749 nicht, als Händel das Werk auf Konzertprogramme setzte. Erst am 1. Mai 1750 kam es zum lang erhofften Durchbruch: Das Oratorium erklang in der Kapelle des Foundling Hospital, wobei die Einnahmen zur Unterstützung dieses Waisenhauses dienen sollten. Besonderer Ort und guter Zweck scheinen das Publikum endlich bewogen zu haben, nach sieben Jahren seine Reserve aufzugeben. Dabei sollte es bleiben: Der *Messiah* eroberte sich einen unverrückbaren Platz im englischen Konzertleben, eine Präsenz, die seit-



Georg Friedrich Händel.
 Porträt von Thomas Hudson (1701–1779).
 Berlin, akg-images

her – erstmals in der Musikgeschichte durchgehend – und weit über England hinaus bis in unsere Tage anhält.

Das Textbuch des Werks kann nicht als literarisches Libretto gelten, enthält auch keine Darstellung einer erzählerisch durchgestalteten Handlung, wie es für Oratorien üblich ist, sondern präsentiert eine theologisch konzipierte Zusammenstellung von alt- und neutestamentlichen Versen. Jennens hat, wie im Artikel von Konrad Kuhn erwähnt [siehe S. 51–58], seine Auswahl nicht nach eigenem Gutdünken getroffen, sondern in enger Anlehnung an Thomas Cranmers *Book of Common Prayer of the Church of England*, die Agende der anglikanischen Kirche in der revidierten Fassung von 1662. Hier fand er zunächst die für den ersten

Teil des Oratoriums einschlägigen Bibelstellen, die von der Herkunft, der Verkündigung, der Geburt und der Erscheinung des Erlösers handeln, also vom Weihnachtsgeschehen im weiteren Sinne. Die Passionsgeschichte einschließlich der Osterereignisse ist aus dem entsprechenden Kapitel der Vorlage kompiliert und bildet den zweiten Teil. Die Vision der endzeitlichen Erfüllung, um die es im dritten Teil geht, bringt Jennens mit einer Textfolge in Form, die den „*Order for the Burial of the Dead*“ zur Grundlage hat, das ist die Ordnung für Trauergottesdienste. Der *Messiah* wächst somit insgesamt aus der anglikanischen, tief in der Bibel verwurzelten Liturgie hervor, eine Verortung, die außerhalb Englands bereits im 18. Jahrhundert wegen der konfessionellen Verschiedenheiten nur undeutlich wahrgenommen wurde. Dass Jesu Name nicht offen genannt, auch seine Person und ihr Wirken immer nur vermittelt vorgestellt werden, hängt neben anderem vor allem mit der theologischen Absicht zusammen, die göttliche, auf den Menschen gerichtete Heilsgeschichte insgesamt in der besonderen Ausprägung ihrer existentiellen Bedeutung für den einzelnen Menschen zu thematisieren. Außerdem lautet das aus den hebräischen Bibelteilen stammende Wort „*Maschiach*“ für „*Gesalbter*“, Griechisch als „*Messias*“ transkribiert, in griechischer Übersetzung „*Christos*“, so dass Messias und Christus identisch sind, folglich von Anfang an kein Zweifel daran aufkommen kann, es handele sich bei dem Messias/Christus – aus neutestamentlicher Perspektive – um Jesus.

Dieser spezifische Hintergrund eines historisch, konfessionell und frömmigkeitsge-

schichtlich zeit- und ortsgebundenen Textes verdient es bewusst gehalten zu werden, wenn die außerenglische und hier hauptsächlich die deutsche Rezeption von Händels Oratorium in den Blick zu nehmen ist. Um es auf die knappste Formel zu bringen: Der *Messiah* ist nicht umstandslos *Der Messias*. Denn der Weg ins Musikleben deutschsprachiger Länder, der in Hamburg (1772, 1775), Weimar (1780/81), Berlin (1786) und schließlich Wien (1789) seine deutlichsten Markierungen aufweist, war bestimmt von der großen Herausforderung, den englischen Text in eine sowohl musikalisch praktikable als auch den theologischen Erfordernissen des jeweiligen Umfeldes genügende, schließlich auch poetisch ansprechende deutsche Übersetzung zu bringen. Außerdem war es im 18. Jahrhundert alles andere als üblich, Werke eines verstorbenen Komponisten noch Jahrzehnte nach dessen Tod aufzuführen, schon allein deswegen, weil alte Musik den je aktuellen Geschmack des Publikums meist weniger befriedigte als neue.

So darf es niemanden wundern, dass die Produktion eines Oratoriums, wenn es beinahe ein halbes Jahrhundert alt war, keine historisch treue Wiedergabe der Partitur, sondern eine Aufführung anstrebte, die eine aktualisierte, den Gegenwartserwartungen entsprechende Version darbot. In Wien war Händel gegen Ende der 1780er-Jahre alles andere als ein Unbekannter, boten doch die Akademie-Programme der dortigen Tonkünstlersocietät seit 1778 mit einer gewissen Regelmäßigkeit Auszüge aus seinen Werken. Eine wichtige Vermittlerrolle spielte dabei der aus Holland stammende Baron

Gottfried van Swieten, der seit 1777 als Präfekt der K. K. Hofbibliothek amtierte und auch die Studien- und Bücherzensur-Hofkommission leitete. Im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* für 1796 heißt es über ihn, er gebe „*alle Jahre einige sehr große und prächtige Musiken, wo nur Stücke von alten Meistern aufgeführt werden. Vorzüglich liebt er den Hendelschen Styl, von welchem er meistens große Chöre aufführen läßt.*“ Basis für derartige Aktivitäten bildete seine umfangreiche Musikaliensammlung. Schon während seiner diplomatischen Tätigkeit in Berlin hatte er von dort aus wiederholt über James Harris und dessen Familie Werke Händels bestellt. So orderte er im Februar 1773 unter anderem die Drucke von neun Oratorien und oratorienhaften Kompositionen Händels, darunter auch *Messiah* und *Israel in Egypt*.

Wenn im eben zitierten Jahrbuch über van Swieten gesagt wird: „*Sein Geschmack ist blos für das Große und Erhabene*“, so korrespondiert dies mit einer immer wieder bezeugten zeitgenössischen Haltung. Der Dichter Johann Heinrich Voß, der nur fünf Jahre ältere Generationsgenosse Mozarts, versuchte im Jänner 1776 das ihn „*bis zu Thränen rührend[e]*“ Erlebnis einer Aufführung des *Messias* in Worte zu fassen; bei ihm liest man etwa: „*Aber nun, als ob Blitz und Schlag zugleich käme, mit dem höchsten Ausdruck, der auf Erden möglich ist: Allmächtiger Gott! daß man zusammenfährt, und hinsinken will vor der Gegenwart des Hoherhabenen.*“ Will man dem anekdotischen Bericht von Friedrich Rochlitz aus dem Jahr 1801 glauben, so hat Mozart ganz

ähnlich gedacht, soll er doch geäußert haben: „*Händel weiss am besten unter uns allen, was grossen Effekt thut – wo er das will, schlägt er ein, wie ein Donnerwetter.*“ Das klingt nicht unglaublich, und auf jeden Fall hatte Mozart an den beiden von van Swieten organisierten Aufführungen des *Messias* am 6. März und 7. April 1789 maßgeblichen Anteil. Dafür fertigte er nämlich eine Bearbeitung an. Als Vorlage diente eine Kopie des Partiturdruks von *Messiah*, die 1767 in London herausgekommen war. In dieser Handschrift waren Notensysteme freigelassen worden, damit Mozart Zusätze, am bemerkenswertesten solche von Blasinstrumenten, allen voran von Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörnern, einfügen konnte. Diese Gruppe kommt in einigen Nummern markant zum Einsatz, etwa in der Bass-Arie Nr. 7 „*Das Volk, das im Dunkeln wandelt*“, wenn die Bläser einerseits das „*Licht*“, von dem die Rede ist, klanglich zum Vorschein bringen, andererseits die mit dem „*Dunkel*“ verbundene Chromatik intensivieren. Oder im Chor Nr. 20: „*Wie Schafe geh'n*“, das schildern die Bläser in ihren trippelnden Achtelwiederholungen. Eingreifen musste Mozart außerdem in die Stimmen der Blechbläser. Hier scheinen die spieltechnischen Anforderungen wie beispielsweise in der Bass-Arie Nr. 35 „*Sie schallt, die Posaun*“ den Wiener Musikern Probleme bereitet zu haben, so dass die Trompeten- und Hörnerparte einer Revision unterzogen wurden.

Die deutsche Übersetzung hatte van Swieten aus Hamburg besorgt; sie stammt von Friedrich Gottlieb Klopstock und Christoph Daniel Ebeling, wurde aber in Wien in vielen Details

modifiziert. Welche Aufnahme Händels Musik mit den Zusätzen Mozarts und dem angepassten Text beim Wiener Publikum fand, wissen wir nicht – die näheren Umstände der Konzerte sind nicht bekannt. Die gebotene Fassung erschien aber – mit zum Teil erheblichen Veränderungen in Musik und Text – 1803 in Leipzig im Druck und etablierte sich fest im Musikleben deutschsprachiger Länder. Erst 1961 wurde im Rahmen der *Neuen Mozart Ausgabe* die Wiener Version von 1789 nach den erhaltenen Aufführungsmaterialien kritisch ediert. Doch da war schon die Zeit gekommen, Händels Original den Vorzug einzuräumen und Mozarts klangvolle Adaption aus dem Geist der Wiener Klassik in den Hintergrund zu drängen.

Ulrich Konrad

DIRECTOR'S NOTE BY ROBERT WILSON ABOUT HIS PRODUCTION OF *MESSIAH* IN SALZBURG

It was very much a surprise for me when Rolando Villazón invited me to create the *Messiah* for the Mozart Week in a staged version. I am grateful to have the opportunity to do this beautiful work, especially to have it in Mozart's birthplace. Since my productions of *Pelléas et Mélisande* (1997) and *Dantons Tod* (1998), both produced when Gerard Mortier was the director of the Salzburg Festival, more than 20 years have elapsed. Still, it is like coming home.

Some people see the *Messiah* exclusively from a Christian point of view; already back in 1743 in London, there were objections against performing a "mundane" work on such a "holy theme" on a theatre stage. I think religion has no place in theatre. Religion should remain in the church. For me, this is not so much a religious work but a more spiritual journey. I am fascinated by the structure of the composition and the freedom it allows.

I think about it as something I see and something I hear. The structure is an architectural frame to help me hear the music as the musical structure in Handel's contrapuntal art is abstract and mathematical.

For me Handel's oratorio is especially touching in Mozart's adaptation. Mozart's music appears on the surface to be very simple, but it is not. It is very complex. Mozart's music speaks to me with a special colour of light that no other composer has. His music is uplifting, even in his darkest moments. It is the light in his music that attracts me.

Once or twice every two hundred years a genius appears. Mozart to me was a genius. Palladio, the architect, was a genius, Rembrandt ... there are only a handful.

The *Messiah* is a great work because like all great works it is about hope. That reminds me of the Negro spirituals which is the root of American music. There is not one song in *Messiah* that is about protest. It is all about hope that is uplifting.

THOUGHTS ON *THE MESSIAH*

The English landowner and music-lover Charles Jennens (1700–73) wrote the libretti for George Frideric Handel's two oratorios *Saul* (1738) and *Israel in Egypt* (1739) which were both based on texts from the *Old Testament*, and also the text for *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), based on Milton. Jennens greatly revered Handel and in 1741 sent him a compilation of quotations from the Bible under the heading *Messiah* which follows the Anglican Church's *Book of Common Prayer*. In the prevailing philosophical and theological debate of his time, Jennens clearly intended to oppose deism and other rationalising tendencies that aimed ultimately to reduce God to the act of Creation and wanted to see everything else explicitly in the light of reason. By combining passages from the *Old Testament* with quotations from the *New Testament* Jennens aimed to show that Jesus is the Messiah promised by the prophets. Jennens' *Messiah* libretto is highly abstract, yet Handel immediately recognized its quality and from it shaped a musical portrayal of the human condition that conveys very specific moods and emotions.

In 1737, after his second opera company went bankrupt in London, Handel fell seriously ill. It is not known whether or not he had a stroke, but he was severely paralysed, and he was thought to have hardly any chance of ever being able to perform again as a musician. His legendary miraculous cure came about after spending time at the spa resort in Aachen. A period of three years lapsed between his illness

and the composition of the *Messiah*. In general, apart from his outbursts of temper, not much is known about Handel's personality, his private means or his relationship to religion. What is known is that from the late 1730s Handel became increasingly preoccupied with the genre of oratorio and had a decisive influence on its further development. Audiences in London had become tired of Italian *opera seria*, but Handel enjoyed great success with his oratorios composed on English libretti. In 1741 he was invited by the viceroy of Ireland to Dublin, and Handel took on work on the *Messiah* libretto Jennens had given him. In just over three weeks in August / September of that year he created a musical setting of the texts. During the journey to Ireland, Handel stopped off in the city of Chester where he rehearsed the new piece with local amateurs. Charles Burney related an anecdote about a singer who allegedly could sight-read but failed miserably in the rehearsal held in a tavern. He retorted to Handel's reproaches, saying that he could indeed sight-read, but not "at first sight"! Despite such mishaps Handel was apparently keen to gain an impression of his new piece at the very first opportunity.

The concert season in Dublin devoted to Handel was triumphant and culminated on 13 April 1742 with the premiere of *Messiah* in the newly opened concert hall in Fishamble Street. When Handel returned to London, the great success of the work did not continue. The first performance of what was now entitled *A Sacred Oratorio* took place in London on 19 March 1743 in Covent Garden. Nevertheless,

it was not until a performance in 1750 in the chapel of the Foundling Hospital to benefit the orphanage that a permanent tradition became established with annual performances until the year of Handel's death in 1759. The first performance in Germany took place in 1772 in Hamburg. Friedrich Gottlieb Klopstock and Christoph Daniel Ebeling translated the texts into German for a performance three years later in Hamburg conducted by Carl Philipp Emanuel Bach. Mozart's arrangement of the *Messiah*, commissioned by Baron van Swieten in 1789 for a series of private performances in Vienna, is based on this translation.

Unlike the other oratorios, in which episodes from the Old Testament are treated, *Messiah* does not tell a story in the actual sense of the word, in contrast to Johann Sebastian Bach's *Passions* or the *Christmas Oratorio*. The title figure, the Messiah, does not appear. It is not a matter of handed-down sayings by Jesus as related in the gospels, but rather the word of God (from the mouth of the prophets) is the 'subject' that speaks to us here, alternating with statements by the people struggling with their belief, who are preoccupied with their hardships, fears and hopes. As Handel expressed it, the music aims to portray "the sublimest sentiments" about ultimate concerns, constantly moving between the two poles of existential fears and the awareness that the world is in need of redemption.

Mention of the Messiah first appears in Judaism in connection with Babylonian bondage and is then intensified at the time of the Roman occupation of Israel. Messianic literature is al-

ways apocalyptic and deals with the impending doomsday. A transitional phase, characterised by differing descriptions of a Last Judgement and the Resurrection of the Dead, is followed by the kingdom of God. This new age has until today still not begun for the Jews. After the second destruction of the temple in 70 A.D. and the dispersion of the chosen people of Israel throughout the world, the Messiah in Judaism remains of central importance. The Messianic idea has also been described as a powerful trend opposing the conservative intention of preserving what exists, which in Judaism is constantly under threat. Traces of the messianic idea in Judaism can be found not only in the writings of Walter Benjamin, but also in the historical philosophy of Adorno, Horkheimer, Marcuse, Bloch and other 20th-century thinkers.

In early Christianity the Apostle Paul was the first to present Jesus of Nazareth as the Messiah, who through his resurrection already anticipated the kingdom of God. In Jennens' *Messiah* the spread of Paul's philosophy is alluded to, for instance in the aria 'How beautiful are the feet' and in the following chorus 'Their sound is gone out'. A detailed quote from the gospels – edited after the death of the Apostle Paul under the strongly emphasized premise that Jesus is the promised Messiah – is found in only one section: in the shepherd scene from the Christmas story according to St. Luke with the strongly emphasized premise that Jesus is the promised Messiah. The most important consequence of this premise is that the alliance of God with the chosen people of Israel (theme of the *Old Testament*) has been

renewed by Jesus and now applies to the whole of mankind. Heathens can also join this alliance without having to be Jewish.

Through this accentuation by the Apostle Paul the Old Testament receives a completely new reading. The laws and their varied interpretation, which for Jews still today form the core of religion and their relationship to God, are no longer of central importance but the belief in the resurrection of Jesus Christ. Redemption brought about by the Messiah Jesus refers back to the banishment from Paradise, which is a central aspect of Christian theology and is exemplified in the mystic chorus 'Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive.' Through the fall of man, death entered the world, a concept that is unknown to Judaism. All Christians now become sons and 'daughters of Zion' (Jerusalem, Zion and Judah are synonyms for Israel); they thus belong to the chosen people of God who can potentially encompass the whole of humanity, and if they take on the faith, they can enjoy divine grace as brought into the world by his resurrection. They are also promised the resurrection.

Stage director Robert Wilson feels that religion does not belong on stage but that spirituality does indeed belong there. What is decisive is that Handel (and Mozart) transports the Biblical text to a different level. He is not concerned with theological conflicts. Handel's gestural music appeals to us directly – in Mozart's sound world perhaps even more so than in the Baroque original. The texts assume a level

of expression which cannot be grasped purely conceptually. The powerful pictorial metaphors, for instance of the *Revelation of St. John* – one of the Biblical sources of the libretto – offer direct links for Robert Wilson's theatre inventions which frequently move into the surreal and make Handel's and Mozart's masterpiece the starting point for a spiritual journey. The scenic version thus finally abandons the polemical intentions of Jennens and opens up the horizon for present-day fears, hardships and hopes.

Konrad Kuhn

(English summary of the German original:

Elizabeth Mortimer)

MESSIAH IN THE ARRANGEMENT BY MOZART:
DER MESSIAS, K. 572

At the beginning of the 1740s, composer George Frideric Handel seemed to be falling out of favour with audiences in London. He was unable to achieve success with his most recent operas and in other genres, and now in his mid-fifties Handel could not look forward to a bright future. It was precisely in this period that he received an invitation to give concerts in Dublin, thus opening up the prospect of overcoming the frustrations that were making life so difficult for him in London where he had been working for so many years. Handel accepted the offer from Ireland and also decided to make a musical arrangement of the *Scripture Collection* compiled by Charles Jennens. In 1738 the two men had worked together on the oratorio *Saul*, and Jennens now hoped that his collection of texts from the Bible would jolt Handel out of his lethargy and inspire him to compose a work that surpassed all his previous compositions. Handel intended to have his new work performed at the end of his planned series of concerts. On 22 August 1741 he started work with renewed inventiveness, and after only 24 days of concentrated creativity completed the score of *Messiah* on 14 September.

The following spring the oratorio was enthusiastically received by the gracious Dublin public, both at the world premiere on 13 April 1742, as well as when it was repeated on 3 June. Handel hoped to receive similar acclaim when *Messiah* was performed in London in March 1743 but the audience was rather reserved and

indeed even critical. Handel announced his composition neutrally, merely as *A New Sacred Oratorio* as he suspected there might be objections from the Anglican clergy. They were indignant because the life of the Saviour was not portrayed in the context of church services but in theatres. The wealthy aristocracy was perhaps displeased by the fact that Handel had chosen Dublin as the location for the premiere. Audience reactions were not much better in 1745 and 1749, and it was not until 1 May 1750 that *Messiah* achieved the long awaited breakthrough: the oratorio was performed in the chapel of the Foundling Hospital in London and the proceeds went to support the orphanage. The special location and beneficial purpose seem to have finally moved the public to abandon its reserve after seven years. From then onwards there was no turning back and *Messiah* established for itself a lasting place in British concert life and indeed the work still enjoys widespread popularity far beyond England's borders.

The text of the work cannot be regarded as a literary libretto, it contains no portrayal of a narrative action, as is usual for oratorios, but presents a theological compilation of verses from the *Old* and *New Testaments*. Charles Jennens made his selection by closely following Thomas Cranmer's *Book of Common Prayer of the Church of England* in the revised version from 1662. Here, for the first part of the oratorio, he found the relevant passages from the Bible which treat the annunciation, birth and appearance of the Saviour, in other words the story of Christmas in the broadest sense. The

story of the Passion, including Easter, is compiled from the relevant chapters of the Bible and forms the second part. Jennens uses a sequence of texts based on the *Order for the Burial of the Dead* for the third part. Thus *Messiah* grows from the Anglican liturgy which is rooted deeply in the Bible. That the name Jesus is not named openly, that his person and impact are presented more or less in reported form, is a fact that outside England was not clearly perceived already during the 18th century due to the differences in confession.

Towards the end of the 1780s, Handel's music was well known in Vienna where concert programmes by the 'Tonkünstlersocietät' (Society of Musicians) regularly contained excerpts of his works. Baron Gottfried van Swieten from Holland, who from 1777 was the prefect of the Imperial and Royal Court Library in Vienna played an important role as intermediary. He organized concerts in which pieces by great masters of the past were played. He was particularly fond of Handel and usually had the great choruses performed. The basis for such activities was his extensive collection of sheet music. While he was a diplomat in Berlin he often ordered works by Handel, for instance in February 1773 he ordered the printed editions of nine oratorios and similar compositions by Handel including *Messiah* and *Israel in Egypt*.

Mozart had a significant part to play in the two performances of *Der Messias* organized by van Swieten on 6 March and 7 April 1789 as he completed an arrangement. A copy of the printed score of *Messiah* served as the model; it had been published in 1767 in Lon-

don. Notation systems had been left blank in this manuscript and Mozart was able to insert parts for wind instruments, in particular flutes, oboes, clarinets and horns. This group of instruments has a distinctive role in certain numbers, for instance in the bass aria No. 7 'The people that walked in darkness'. Another example is the chorus No. 20 'All we like sheep', the way sheep walk being portrayed by the winds in pattering repetitions of quavers. Mozart also made alterations in the parts for brass. It appears that the musicians in Vienna had technical problems in playing the bass aria No. 35 'The trumpet shall sound' and so the trumpet and horn parts were revised.

Friedrich Gottlieb Klopstock and Christoph Daniel Ebeling translated the text into German in Hamburg, but in Vienna many details were modified. It is not known how Viennese audiences reacted to Handel's music with the additions by Mozart and the revised text. The version presented was published with considerable changes in music and text in 1803 in Leipzig and soon became firmly established in musical life in German-speaking countries. It was not until 1961, in the context of the *New Mozart Edition*, that a critical edition of the Viennese version from 1789 was made, based on the extant performance parts. Yet by then the time had come to give preference to Handel's original rather than Mozart's adaptation in the spirit of Viennese Classicism.

Ulrich Konrad
(English summary of the original German:
Elizabeth Mortimer)



© Lovis Ostenrik

THE WATERMILL CENTER

Founded in 1992 by avant-garde visionary and theater director Robert Wilson, The Watermill Center is an interdisciplinary laboratory for the arts and humanities situated on ten acres of Shinnecock ancestral territory on Long Island's East End. With an emphasis on creativity and collaboration, Watermill integrates performing arts practice with resources from the humanities, research from the sciences and inspiration from the visual arts. The Center is unique within the global landscape of experimental artistic practice and regularly convenes the brightest minds from across disciplines to do, in Wilson's words, "what no one else is doing." During the international summer program, Robert Wilson develops his projects in collaboration with the participants – among them the *Messiah*.

THE WATERMILL CENTER'S ARTIST RESIDENCY PROGRAM

The Watermill Center Residency Program began in 2006, when The Center officially opened as a year-round facility. Each year collectives and individual artists take up residence at The Center to live and develop works that critically investigate, challenge and extend the existing norms of artistic practice. To date, The Center has hosted over 170 residencies featuring artists from more than 65 nations.

THE BYRD HOFFMAN WATER MILL FOUNDATION THANKS

A.J. Agarwal, Shaikha Paula Al-Sabah, Giorgio Armani Corporation, Arts Council Korea, Maria Bacardi, Thierry Barbier-Mueller, Giancarla & Luciano Berti, Karolina Blaberg, Brodi & Gregory Borchardt, Sonja & Martin Brand, Countess Cristiana Brandolini & Antoine Lafont, Teresa Bulgheroni, Winston Choi-Schagrin, Bonnie Comley & Stewart F. Lane, Paula Cooper & Jack Macrae, Cowles Charitable Trust, Regula & Beat Curti, Mary Dailey & Paul Desmarais, Beth Rudin DeWoody, Dr. Lee MacCormick Edwards Charitable Foundation, Lisa & Sandy Ehrenkranz, Eileen & Richard Ekstract, Marina Eliades, The Elkins Foundation, Beatrice & Pepe Esteve, Lise Evans, Grand Rapids Community Foundation, Simone Fattal & Etel Adnan, illycaffè, Wendy & Roger Ferris, Laura & Michael Fisch, Maxine & Stuart Frankel Foundation for Art, Anke & Jurgen Friedrich, The JAF Foundation, Marian Goodman, Audrey & Martin D. Gruss, Dan Gundrum & Stephen Apking, Ronald & Amy Guttman, Stein Erik Hagen, Susan & Richard Hayden, Anne Hearst & Jay McInerney, Christoph Henkel, Lisa & Phil Herget, Yaz Hernandez, Josefin & Paul Hilal, Phil Hilal, David Hockney, Maja Hoffmann, Rose Hofmann, Anne Huntington, Carola & Bob Jain, Gregory James, Joyce & Philip Kan, Roberta Kaplan, Wendy Keys, The Calvin Klein Family Foundation, Eileen O’Kane Kornreich, Alessandro Lanaro, The Ledes Foundation, Dorothy Lichtenstein, Cornelia & Meredith Long, Jon Madorsky, Maggie Magerko, William Martini, Diane & Adam Max, Giovanna Mazzocchi, Raymond McGuire, Henry McNeil, Mme. Léone-Noëlle Meyer, Vera Michalski-Hoffmann, Alexandra Munroe & Robert Rosenkranz, National Endowment for the Arts, Victoria Newhouse, Samuel I. Newhouse Foundation, New York State Council on the Arts with the Support of Governor Andrew M. Cuomo and the New York State Legislature, Miranda & Leonid Ogarev, Inga Maren Otto, Katharina Otto-Bernstein & Nathan Bernstein, Donald A. Pels Charitable Trust, Lisa & Richard Perry, Steven & Michele Pesner, Judith Pisar, Tatiana & Champion Platt, Katharine Rayner, Alexander Reese, Alfred Richterich, Jerome Robbins Foundation, Thaddaeus Ropac, Colleen Rosenblat-Mo, May & Samuel Rudin Family Foundation, Maryam & Rolf Sachs, Louisa Stude Sarofim, Lindsay & Drew Schulte, Jonathan Segal, Shamoon Marketing Communications, Roberta Sherman, Juliet Lea Hillman Simonds Foundation, Anastasiya Siro, Barbara Slifka, Joseph & Sylvia Slifka Foundation, Alexander Soros, Annaliese Soros, K. Smith Leigh, Suffolk County Office of Cultural Affairs, Kelly Behun & Jay Sugarman, Ellen & Stephen Susman, Trust for Mutual Understanding, Van Cleef & Arpels, H.R.H. Duke Franz von Bayern, Baroness Nina von Maltzahn, Christine Wächter-Campbell & William I. Campbell, Franz Wassmer, Jane & Seth Waugh, Kenneth Weeks, Bettina & Raoul Witteveen, LLWW Foundation, Neda Young, Shirley Young, Rana Zein, Nina & Michael Zilkha, Antje & Klaus Zumwinkel, and many other esteemed donors.

FR 24.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #04

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

DIRIGENT ANDREW MANZE

FRANÇOIS LELEUX OBOE

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 Oboe und Orchester KV 314

(Komponiert: vermutlich Salzburg, Frühjahr oder Sommer 1777)

Allegro aperto
Adagio non troppo
Rondo. Allegretto

Kadenzen und Eingang von François Leleux

Pause

Symphonie C-Dur KV 551

„Jupiter-Symphonie“

(Datiert: Wien, 10. August 1788)

Allegro vivace
Andante Cantabile
Menuetto. Allegretto – Trio
Molto Allegro

Ende um ca. 13.00 Uhr

„Fort mit Dir nach Paris!“, befiehlt der Vater in einem Brief aus Salzburg seinem Sohn: „Von Paris aus geht der Rhum [sic!] und Name eines Mannes von grossem Talente durch die ganze Welt [...]“ Doch was interessiert Mozart die ganze Welt, er genießt die musikalische Welt in Mannheim mit dem fabulösen Orchester, dessen noch fabulöseren Bläuersolisten sowie der allerfabulösesten jungen Sängerin Aloisia Weber, einer Tochter einer befreundeten Familie. Mozart komponiert „Concertln“ und Arien, er musiziert und konzertiert mit Aloisia. Selbst als der Flötist Johann Baptist Wendling, der Oboist Friedrich Ramm und der Fagottist Georg Wenzel Ritter schon nach Paris reisen und ihn mitnehmen wollen, bleibt Mozart noch in Mannheim. Als er dann endlich mit seiner Mutter, die ihn auf seiner Reise begleitet, doch nach Frankreich aufbricht, erwartet ihn in Paris schon ein von Wendling eingefädelter Kompositionsauftrag für eine *Sinfonia concertante* mit Flöte, Oboe, Fagott und Horn, welche die drei Mannheimer Bläser und der Starhornist Giovanni Punto im berühmten Concert Spirituel spielen wollen.

SYMPHONIE D-DUR KV 297

Doch daraus wird nichts. Irgendwer hat gegen den jungen Salzburger intrigiert, statt seiner *Concertante* spielen die vier Bläser ein Werk Giuseppe Cambinis. Der Leiter des Concert Spirituel, Joseph Legros, hat wohl ein schlechtes Gewissen und erteilt Mozart als ‚Wiedergutmachung‘ den Auftrag zu einer Symphonie.

Mozart kann dann aus dem Vollen schöpfen: Die Besetzung des Pariser Orchesters eröffnet ihm die Gelegenheit, erstmals gegenüber seinen bisherigen Symphonien für die Salzburger Hofkapelle auch Klarinetten und insgesamt vier Holzbläserpaare zusätzlich zu Trompeten, Hörnern, Pauken und Streichern zu besetzen. Er nützt die größere Bläserbesetzung nicht nur für einen intensiveren Klang, sondern auch zum Ausbau der thematischen Gestaltung.

Mit der Tonsprache und den Effekten der *Symphonie D-Dur KV 297* stellt sich Mozart ebenfalls auf die Pariser Verhältnisse ein. So setzt er den dort vom Publikum am Beginn einer Symphonie erwarteten „*Coup d’archet*“ ein, eine in kleinen Notenwerten nach oben schnellende Tonskala. Damit nicht genug: Er wiederholt den „*Coup*“ im Verlauf des Satzes immer wieder. Wie er überhaupt alles zuspitzt: Der ganze Satz ist eine überdrehte buffoneske Szene auf einer imaginären Bühne mit keck auftrumpfenden Gestalten.

Im Finale spielt (sich) Mozart wieder mit den Hörerwartungen der Pariser. Das Publikum dort ist gewohnt, dass Finalsätze „mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen“ (Mozart im Brief von 3. Juli 1778 an den Vater). Mozart fängt aber den Satz ganz anders, „mit die 2 violin Allein piano nur 8 tact an – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, (wie ichs erwartete) bey dem Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins“. Wie die Pariser danach auf das für ein symphonisches Finale ungewöhnliche *Fugato* reagiert haben, wissen wir



Mozart. Symphonie D-Dur KV 297. Teilautograph.
Alle Systeme außer den 2. bis 4. und 13.
stammen von Mozarts Hand.

Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

nicht – jedenfalls praktiziert Mozart einen gekonnten Kontrapunkt und schafft einen Vorläufer zum Finale der *Jupiter-Symphonie*.

Nur das Andante in der Mitte der *Pariser Symphonie* findet bei der Uraufführung keine uneingeschränkte Zustimmung. Monsieur Le-gros „sagt es seye zu viell modulation darin – und zu lang“, so Mozart, der daraufhin einen neuen Mittelsatz schrieb und ihn in einer zweiten Aufführung der Symphonie in Paris zu Gehör brachte. Womit zwei Mittelsätze überliefert sind. Einer im 6/8-Takt, einer im 3/4-Takt. In der ‚Alten‘ und in der *Neuen Mozart-Ausgabe* wurde jener im 6/8-Takt gedruckt, der anfängt, als ob der Kuckuck aus dem Wald ruft. Doch

das Volkslied mit diesem melodischen Topos verbreitete sich erst im 19. Jahrhundert. In der *Neuen Mozart-Ausgabe* wurde das von Mozart nachkomponierte Andante im 3/4-Takt im Anhang abgedruckt. Im heutigen Konzert wird der 6/8-Satz gespielt, der sich als Mittelsatz der *Pariser Symphonie* eingebürgert hat.

OBOENKONZERT C-DUR KV 314

Noch einmal Mannheim. Über den Oboisten Friedrich Ramm schreibt Mozart nach Salzburg, dass er „recht gut bläst, und einen hübschen feinen ton hat“. Da trifft es sich gut, dass Mozart ein Oboenkonzert im Gepäck hat, das er vor seiner Abreise aus Salzburg für den dort neu in die fürsterzbischöfliche Musikkapelle gekommenen italienischen Oboisten Giuseppe Ferlendis komponiert hatte. Ramm heißt das muntere Konzert in Mannheim herzlich willkommen und führt es gleich fünf Mal während der Monate, in denen Mozart in Mannheim weilt, auf. So wird es auch in einer Akademie bei dem Geiger Christian Cannabich gespielt, wo der Salzburger der unumschränkte Mittelpunkt ist und ausschließlich Musik von ihm zu hören ist (neben dem Oboenkonzert die zwei Klavierkonzerte KV 175 und 238, zwei Arien aus der Oper *Lucio Silla*, gesungen von der bewundernswerten Aloisia Weber, sowie die Symphonie nach der Ouvertüre zu *Il re pastore*).

Dem in Salzburg komponierten *Oboenkonzert C-Dur KV 314* gingen neben den beiden erwähnten Klavierkonzerten auch schon die fünf Violinkonzerte voraus. Mozart hat also die



„Les hautbois“. Ölbild von Yvon Tardy (1928–2010).
Privatsammlung

Konzertform schon verinnerlicht, ja viel mehr als das, er versteht sie mit einem neuen Reichtum an musikalischer Erfindung und erhebt das Verhältnis von Solostimme und Orchester zu einer Partnerschaft mit angeregten Dialogen. So geht auch im Oboenkonzert viel Stimmung und Gefühl von der Musik des Orchesters aus, das die Oboe zwischen brillanter Virtuosität und seelenvollem Gesang durch die drei Sätze laufen, hüpfen, springen und schweben lässt.

Mozarts Genie erfasst und erfüllt die Eigenschaften und die Charakteristik, aber auch die spieltechnischen Möglichkeiten von jedem Instrument intuitiv. Auch wenn das Oboenkonzert im Orchestervorspiel wie ein Bruder des Violinkonzerts KV 216 anhebt, ist es in der Solostimme von der ersten Figur und Phrase an der Oboe ins (Doppelrohr-)Blatt geschrieben. Die

figurale Beweglichkeit des Holzblasinstruments setzt Mozart ebenso gut in Szene wie dessen Kantabilität: Der getragene Mittelsatz ist eine Arietta ohne Worte; für das Finale erfindet Mozart ein munteres Rondothema, das nachträglich zu einer Opernarie werden sollte. Denn Mozart übernimmt es vier Jahre später in die Arie der Blondin in der Singspieloper *Die Entführung aus dem Serail*: „Welche Wonne, welche Lust herrscht nunmehr in meiner Brust!“

Die Liebeswonne, die in Mozarts Brust herrscht, als er in Mannheim viele Tage mit Aloisia Weber musizierend verbringt, hat dazu geführt, dass er angesichts der von Flötist Wendling vermittelten Aufträge zu Flötenkonzerten durch einen deutschen Musikliebhaber namens Ferdinand Dejean nicht genügend Zeit (und Lust) hat, neue Werke zu komponieren. Mozart bedient sich dann bei dem aus Salzburg mitgebrachten Oboenkonzert, das er von C-Dur nach D-Dur transponiert und zu einem Flötenkonzert umarbeitet.

SYMPHONIE C-DUR KV 551, JUPITER-SYMPHONIE

Von keinem Auftrag weiß man für Mozarts drei Symphonien Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551. Aus welchem Anlass entstanden in einem Wiener Sommer drei so gewichtige Werke, die Mozarts letzte symphonische Beiträge bleiben sollten? Vielleicht haben ihn Symphonien des älteren Kollegen Joseph Haydn inspiriert, der im Jahr vor Mozarts symphonischer Trias die *Pariser Symphonien* herausbrachte. Deren erste drei haben dieselbe Tonart

wie Mozarts drei Symphonien – eine bemerkenswerte Überstimmung.

Auch Aufführungen der Symphonien zu Mozarts Lebzeiten sind – außer für KV 550 – nicht belegt. Man kann nur Vermutungen anstellen. So wurde zumindest eine der Symphonien möglicherweise in der Akademie im Rahmen der Kaiserkrönung von Leopold II. 1790 in Frankfurt gespielt. Aus dem Programmzettel geht hervor, dass die Akademie mit einer „*neuen, großen Symphonie von Herrn Mozart*“ begann. Das Wort „*neu*“ könnte man als Hinweis darauf deuten, dass es sich tatsächlich um eine der drei 1788 neukomponierten Symphonien handelte.

Die Annahme, dass die Symphonien aufgrund von drei Themen, die sich als Urmotive durch alle drei Werke ziehen, eine zusammengehörige ‚Trilogie‘ bilden, ist Gegenstand zahlreicher Theorien. In Hinblick auf Mozarts Beziehungen zu den Freimaurern in Wien wurde etwa die Vermutung angestellt, die drei Symphonien schilderten in Etappen das Leben eines Menschen und überhaupt der Menschheit im Sinne des Freimaurertums. Die *Jupiter-Symphonie* bedeute in einem solchen Zusammenhang „*in ihrer strahlenden Tonart C-Dur die Überwindung ins Licht*“, so eine Überlegung des Dirigenten Philippe Herreweghe. Dass Mozart die Schlusstakte der Symphonie faktisch identisch in den ersten Aktschluss der Oper *Die Zauberflöte* übernahm, würde den Freimaurerkreis schließen. Nikolaus Harnoncourt wiederum kam zu der Überzeugung, dass die drei Symphonien überhaupt ein einziges Werk in drei Teilen bildeten – und zwar in der Form eines Instrumental-Oratoriums.

Zu dieser Theorie könnten auch – als typische Eigenschaften barocker Oratorien – die kontrapunktische Form der Fuge und die rhetorischen Figuren im Finale der *Jupiter-Symphonie* passen. Das viertönige Hauptmotiv des vierten Satzes erklingt nicht zum ersten Mal innerhalb von Mozarts Schaffen. Bereits in seiner ersten Symphonie Es-Dur KV 16 taucht die Tonfolge auf, des Weiteren in zwei Messen und in der Symphonie B-Dur KV 319. Das Motiv entspricht übrigens der *Magnificat*-Intonation des Gregorianischen Chorals, wie sie zur Mozart-Zeit noch in der Salzburger Dommusik gesungen wurde. Diese Herkunft des Finalthemas ergibt auch eine sakralmusikalische Beziehung zu den letzten symphonischen Worten Mozarts.

Unter dem Namen *Jupiter-Symphonie* wurde das C-Dur-Werk wahrscheinlich von dem Londoner Konzertunternehmer und Haydn-Förderer Johann Peter Salomon verbreitet. Um 1820 tauchte zunächst in England und Schottland die Assoziation des Werkes mit dem göttlichen Funken auf. 1822 erschien eine kammermusikalische Bearbeitung der Symphonie für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello, auf deren Titelseite von „*Mozart's celebrated Symphony / The Jupiter / newly adapted [...] by Muzio Clementi*“ zu lesen, und der auf Wolken thronende Göttervater zu sehen ist. Mit Blitz und Donner in den Händen.

Rainer Lepuschitz

In February 1778 Mozart arrived in Paris for a seven-month stay that brought professional frustration and personal tragedy in the death of his mother. Yet the Parisian operatic élite was far too embroiled in intrigue and faction-mongering to pay much attention to the young Salzburger. Mozart had to content himself with a *Symphony, No. 31 in D major, K. 297*, for the city's most prestigious concert society, the Concert Spirituel. Though he wrote cynically of pandering to the "stupid asses" in the audience by including the obligatory loud call to attention, or *premier coup d'archet*, he evidently relished the power and virtuosity of the society's crack orchestra, with its (for the time) huge body of 40 strings and full complement of woodwind, including clarinets. In the swaggering first movement, especially, Mozart deploys the orchestra for maximum sonority, often using the woodwind as an organ-like backdrop to the brilliant violin writing.

After the symphony's premiere Mozart reported to his father that it was greeted "with much applause." The slow movement, though, was found to contain "too many modulations", and for a later performance Mozart obligingly provided a new Andante. While the evidence is not clear-cut, it seems probable that the original was the graceful, pastoral-tinged movement in 6/8 metre – the one usually played and heard in today's performance – and the replacement the shorter, simpler Andante in 3/4 time.

Mozart was especially delighted with the mercurial and witty finale, where the spirit of *opera buffa* rules. As he wrote to his father:

"Since I've heard that here all final allegros begin ... with all the instruments together ... I begin with the two violins alone, piano for just eight bars – then comes a sudden forte. So all the audience said 'Sssh' during the piano, as I expected them, then came the forte – well, hearing it and clapping were one and the same. I was so delighted I went right after the Sinfonie to the Palais Royale and bought myself an ice cream."

Mozart's status as the concerto composer *par excellence* is assured above all by the great series of Viennese piano concertos with which he promoted himself in the twin roles of composer and virtuoso. Except for the Clarinet Concerto from his final year, his assorted wind concertos are not on their exalted level. Yet whether writing for flute, oboe, horn or bassoon, Mozart seems to have had an uncanny understanding of each instrument's character and idiosyncrasies.

Friendship, too, played its part. The tonal finesse and dexterity of his Salzburg colleague Ferlendis – perhaps, too, his sense of fun – left their mark on the *Oboe Concerto in C major, K. 314*. In February 1778 Mozart wrote to his father from Mannheim, en route to Paris, "I love it when an aria fits a singer's voice precisely, like a well-tailored dress." He might well have echoed these sentiments apropos his wind concertos, each one perfectly tailored to the instrument and, from what we know, its performer. The young Bergamo-born oboist Giuseppe Ferlendis was already a famous virtuoso by the time he joined the Salzburg Court Orchestra in April 1777. Mozart quickly be-

friendened him and during the spring or summer wrote his sole Oboe Concerto for him. A few months later, pressed for time to fulfil a commission in Mannheim from the flautist Dejean, Mozart adapted the concerto for flute, upping the tempo of the finale from Allegretto to Allegro and transposing the music from C to D.

In its original oboe version, the concerto was one of Mozart's most successful. It became something of a party piece of his Mannheim friend Friedrich Ramm, whom Mozart later rewarded with the Oboe Quartet, K. 370. Scored for the usual small Salzburg orchestra of oboes, horns and strings, the concerto is deftly written, calculated to display both the oboe's impish wit and (in the Adagio) its piercing cantabile. Textures are light and luminous, with the soloist often accompanied by violins alone. In the first movement, marked *Allegro aperto* (*aperto* = 'openly', denoting the music's breezy, extrovert character), the oboe enters with a brief upward scale followed by a sustained high note above the main theme in the orchestra – a recreation of a vocal technique known as '*messa di voce*', testing a singer's 'taste' and breath control. Another piquant touch is the way the oboe later seizes on the Papageno-like cadential phrase of the orchestral introduction and adapts it to its own mischievous ends.

The Adagio non troppo is an operatic aria recreated in instrumental terms, with the oboe impersonating a soulful soprano. Among the music's delights are characteristic touches of Mozartian chromaticism – all the more telling amid so much simple diatonic harmony – and

a second theme delicately fashioned as a dialogue between oboe and violins.

The most vivid movement, though, is surely the irrepressible rondo finale, whose chuckling refrain Mozart remembered in Blonde's triumphant aria '*Welche Wonne, welche Lust*' from *Die Entführung*. Another theme, first heard towards the end of the orchestral tutti, sounds completely new, though it turns out to be a concealed variation of the refrain, rhythmically transformed (with longer note values) and worked in airy canonic imitation. With typical sly humour, Mozart later flags the connection when the oboe pretends to start up the 'new' tune before nonchalantly continuing with the refrain.

Although never close to actual poverty, as romantic imagination had it, Mozart's financial fortunes dipped markedly during the years 1788–1790. With his income from concerts and commissions temporarily down (ironically, his last year, 1791, was probably the most lucrative of his career), he began to live beyond his means, and wrote a series of self-dramatizing begging letters to his fellow Freemason Johann Michael Puchberg. In the summer of 1788 he hoped to repay Puchberg's loans by mounting a series of subscription concerts. It was almost certainly for these planned concerts that Mozart composed his last three symphonies within the space of two months during the summer.

The nineteenth century enshrined Nos. 39, 40 and 41 as Mozart's symphonic will and testament. This is sentimental nonsense – he would have composed many more symphonies had

he lived a normal life span. Yet even if he had known in advance that it would be his last symphony, Mozart could hardly have surpassed the power and grandeur of the *Symphony No. 41 in C major*, K. 551, nicknamed 'Jupiter', apparently by the impresario Johann Peter Salomon. Scored for Mozart's typical C major orchestra of flute, oboes, bassoons (no place here for sensuous clarinets), horns, trumpets, timpani and strings, the work both crowns and transcends the long line of festive, martial eighteenth-century symphonies in C. Perhaps for the first time in any symphony, the dazzling contrapuntal finale is designed as a true apotheosis.

The opening *Allegro vivace* features the expected 'military' dotted rhythms and brazen tutti, yet imbues them with a unique power and breadth. Mozart balances the twofold presentation of the majestic main theme, cast as a question and answer, with a pair of contrasted themes in the 'second subject' group, separated by a stormy C minor outburst. The first of these themes is suavely symmetrical, while the second is lifted from a comic aria composed a few weeks earlier. With a dip to a remote key, this perky little tune then launches the development, whose strenuous imitative counterpoint and wide-ranging modulations take us far from the C major pomp of the opening.

In the *Andante Cantabile* the singing style promised by the tempo marking is tinged with disquiet. The serenity of the opening theme is already threatened when it reappears in the bass against nervous violin figuration and shattered by agitated minor-keyed music that later

dominates the development (an echo here of the C minor outburst in the opening *Allegro*). Even more than in the first movement, the recapitulation does not so much restate as drastically reinterpret the material. Only at the very end does the main theme return in its original innocence.

For all its aristocratic refinement, the third movement is surely the most densely composed minuet in any eighteenth-century symphony. Virtually every bar is permeated by the drooping chromatic phrase heard at the very opening. The second half is in effect a continuous development of this motif and culminates in an exquisite passage of woodwind counterpoint before the courtly close. The laconic Trio opens with a closing cadence – an ending-as-beginning pun – and later introduces (surely not by accident) the four-note theme of the finale.

Invoking the 'sublime' (a favourite term in eighteenth-century aesthetics), the finale surpasses all the earlier movements in splendour. Although sometimes called a fugue, it is in fact an elaborate sonata-form structure that incorporates fugal textures with unparalleled virtuosity. Most of the ideas, including the opening theme (based on an ancient Credo chant), are mere tags, worked by Mozart in ever more intricate combinations. In the coda, all five themes are famously combined in contrapuntal imbroglia that is at once a technical *tour de force* and thrilling as sheer sound.

Richard Wigmore

FR 24.01 15.00 #05 **DI 28.01** 15.00 #20 **SO 02.02** 11.00 #43

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

HUGUES BORSARELLO MOZARTS „COSTA“-VIOLINE
PAUL MONTAG MOZARTS „WALTER“-FLÜGEL
FLORIAN TEICHTMEISTER REZITATION

„LIEBSTER BESTER FREUND“

Aus Briefen von
Wolfgang Amadé Mozart
an seine Freunde

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 301
(Komponiert: Mannheim, Februar 1778)

Allegro con spirito
Allegro

Sonate C-Dur für Klavier und Violine KV 303
(Komponiert: Mannheim, Februar 1778)

Adagio – Molto Allegro – Adagio – Molto Allegro
Tempo di Menuetto

Sonate e-Moll für Klavier und Violine KV 304
(Komponiert: Paris, Frühsommer 1778)

Allegro
Tempo di Menuetto

Fantasie d-Moll für Klavier KV 397

(Komponiert: angeblich Wien, 1782)

(Fragment, ergänzt wahrscheinlich von August Eberhard Müller)

Andante – Adagio – Presto – Tempo primo – Presto – Tempo primo – Allegretto

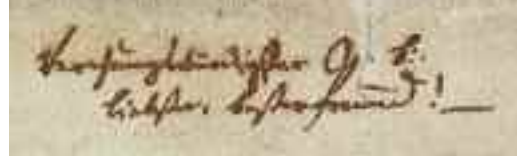
Keine Pause

Ende um ca. 16.30 Uhr/12.30 Uhr

„LIEBSTER BESTER FREUND“

Am 23. September 1777 brach Wolfgang Amadé Mozart in Salzburg auf seine letzte große Reise auf. Das Ziel hieß Paris. Dort oder auf den Reiestationen München und Mannheim sollte er nach einer neuen Anstellung Ausschau halten. Diesmal begleitete ihn die Mutter, da Vater Leopold vom Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo keinen Urlaub erhalten hatte. Die Reise dauerte 16 Monate. Mozart verbrachte vor allem in Augsburg und Mannheim, wo er sich länger als beabsichtigt aufhielt, angenehme Wochen. In der Geburtsstadt des Vaters erlebte er mit seiner Cousine Maria Anna Thekla, dem „Bäse“, sein erstes amouröses Abenteuer; in Mannheim verliebte er sich dann unsterblich in die Sängerin Aloisia Weber. Am Ende der Reise fiel das Fazit letztlich aber negativ aus: Aus einer neuen Stelle war nichts geworden. In Paris hatte Mozart im Juli 1778 seine Mutter zu Grabe tragen müssen, und auch in kompositorischer Hinsicht war diese Zeit nicht übermäßig ertragreich gewesen. Doch verdanken wir ihr unter anderem sechs wunderbare **Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306**.

Bereits in München hegte Mozart die Idee, Violinsonaten zu komponieren. Anregung dazu erhielt er offenbar durch *Sei Divertimenti* des Dresdner Hofkapellmeisters Joseph Schuster, die er selbst oft spielte und für „nicht übel“ befand. Er sandte sie gleich am 6. Oktober 1777 seiner Schwester nach Salzburg: „*wen ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, dann sie gefallen sehr hier.*“ In München, dem Mozart gern Ehre gemacht



Mozart. Autographen Brief an seinen Freund Puchberg,
Wien, 27. Juni 1788.

Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

hätte, konnte er jedoch nicht dauerhaft bleiben und so reiste er weiter nach Mannheim. Dort setzte er sein Vorhaben um und schrieb gegen Ende seines Mannheimer Aufenthaltes im Februar 1778 vier der sechs geplanten „*Duetti à Clavicembalo e Violino*“ (KV 301–303, 305). Die zu einem üblichen Zyklus von sechs Sonaten fehlenden Stücke komponierte er dann in Paris, wo er auch einen Verleger für sie fand.

Wie die Stücke von Schuster sind auch Mozarts Sonaten bis auf eine Ausnahme (KV 306) zweisätzig. Gegenüber Mozarts frühen Violinsonaten, die er noch als Wunderkind in den 1760er-Jahren veröffentlicht hatte, zeigt sich ein deutlicher Fortschritt hin zu einem gleichberechtigten Dialog zwischen Streich- und Tasteninstrument. Gleichwohl verweist ihr französischer Titel „*Six sonates Pour Clavecin Ou Forté piano Avec Accompagnement D'un Violon*“ darauf, dass Violinsonaten seit ihrer Entstehung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vom Klavier her gedacht waren. Das spiegelt sich auch in einem Brief an seinen Vater wieder, in dem Mozart versichert, er arbeite an den „*Clavier duetti mit violon*“.

Mozart war ein ausgezeichnete Geiger, ausgebildet vom besten Lehrer der Zeit und Verfasser einer modernen und in Europa weit verbreiteten *Violinschule*: seinem Vater Leopold. Auch auf dieser Reise glänzte Wolfgang in Akademien in München und Augsburg mit seinen eigenen Violinkonzerten, als wenn er „*der größte geiger in Ganz Europa wäre*“. Bei den Violinsonaten muss man sich ihn wohl aber eher am Klavier vorstellen, wo er sich als Pianist ins rechte Licht rücken konnte. Natürlich war ihm die Ausführung des Violinparts nicht gleichgültig. So erkundigte er sich von München aus bei seiner Schwester im Dezember 1780, wie der durchreisende Geigenvirtuose Karl Michael Esser seine Sonaten mit ihr gespielt hätte, „*schlecht? – gut?*“ Der Vater kommentierte es mit einem „*bassabl*“ und klagte: „*du weist es ja wohl, daß solche Leute nichts natürlich spielen können. ò wie wenige spielen, wie ichs wünsche!*“ (15. Dezember 1780) Wie es Leopold wünschte, hat er in seiner 1756 gedruckten *Violinschule* dargelegt. Natürlichkeit und Geschmack sind darin grundlegende Kategorien.

Die erste der vier in Mannheim entstandenen *Violinsonaten in G-Dur KV 301* hatte Mozart zunächst als Flötensonate konzipiert, denn er änderte im Autograph die Instrumentenbezeichnung *Flauto traverso* nachträglich in *Violino*, führte einige Korrekturen durch und fügte auch Doppelgriffe ein. Vielleicht hatte Mozart sie für den befreundeten Mannheimer Flötisten Johann Baptist Wendling oder Ferdinand Dejean gedacht; für letzteren hatte er etwa zur gleichen Zeit das Flötenkonzert G-Dur

KV 313 geschrieben. Die Sonate eröffnet den Zyklus mit einem singenden Allegro con spirito. Die Violine trägt als erste das Hauptthema vor und demonstriert somit eindrücklich, dass sie in diesem Zyklus ein gewichtiges Wort mitreden wird und nicht gewillt ist, nur eine ‚Begleitfunktion‘ – wie der traditionelle französische Titel besagt – zu übernehmen. Aus der neuen Aufgabenverteilung zwischen Violine und Klavier resultiert auch einer der längsten Sonatensätze von Mozarts Klavier(kammer)musik. Mit welcher enormen Ausdrucksvielfalt der Zyklus ausgestattet ist, lässt der zauberhafte Moll-Mittelteil des liedhaften zweiten Satzes im tänzerischen 3/8-Takt erahnen.

Mit formalen Überraschungen wartet die dritte *Sonate C-Dur KV 303* auf. Der erste Satz beginnt mit einem empfindsamen Adagio, wechselt aber nach 16 Takten unerwartet in ein Molto Allegro, in dem der Pianist mit virtuosen Triolenketten glänzen kann. Darauf folgt eine Variation des Adagios, dem abschließend erneut das Molto Allegro folgt.

Die vierte *Sonate e-Moll KV 304* ist eine der wenigen Sonaten Mozarts in einer Moll-Tonart. Sie dürfte im Frühsommer 1778 in Paris entstanden sein und steht damit zeitlich in der Nähe der Klaviersonate a-Moll KV 310, die aufgrund ihrer großen Expressivität mit dem Tod der geliebten Mutter am 3. Juli 1778 in Verbindung gebracht wurde. Auch abseits eines hypothetischen biographischen Zusammenhangs ragt die e-Moll-Violinsonate mit ihrem melancholischen Ton, dem fahlen Unisono-Thema im ersten Satz und dem fast frühromantisch anmutenden abschließenden Rondo mit

dem berücksichtigen E-Dur-Mittelteil aus dem Sonatenzyklus op. 1 heraus.

Schon in Mannheim hatte Mozart nach einem Verleger für die Sonaten gesucht. Resigniert schrieb er aber dem Vater am 28. Februar 1778: „[...] *mit suscription ist hier nichts zu machen, es ist eine bittlerey, und der kupferstecher will sie auf seine unkosten nicht stechen; er will mit mir Moitiè von verkauf seyn. da lass ich sie lieber zu Paris Stechen, da sind die stecher froh wenn sie was neues bekommen, und Zahlen braf; und mit suscription kann man auch eher etwas machen*“. Doch auch in Paris wollte zunächst niemand das von ihm verlangte Honorar zahlen. Mozart beabsichtigte mit der Publikation nicht nur dringend benötigtes Geld einzunehmen, sondern er versprach sich, „*auf diese art doch am leichtesten bekannt*“ zu werden (20. Juli 1778 an den Vater). Mit Johann Georg Sieber fand Mozart schließlich einen deutschen Landsmann als Verleger für seine Sonaten. Dieser war 1758 aus Franken nach Paris gekommen, wo er zunächst als Hornist in verschiedenen Orchestern sowie als Harfenlehrer wirkte, bis er schließlich 1771 einen Musikverlag eröffnete, der bald zu einem der bedeutendsten Verlage in Paris avancierte.

Den Sonaten-Druck widmete Mozart der Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz, der er 1777/78 in Mannheim oft begegnet war. Da sich die Drucklegung bis nach seiner Abreise von Paris hinzog, ließ er sich den Druck nach München schicken, wo die Kurfürstin mit ihrem Gemahl inzwischen lebte, da Carl Theodor Anfang 1778 Kurfürst von Bayern ge-

worden war. Am 7. Jänner 1779 konnte der Komponist ein Widmungsexemplar persönlich überreichen, verbunden mit der Hoffnung, ein entsprechendes Präsent dafür zu erhalten. So schloss sich in München der Kreis von der ersten Idee bis hin zur Überreichung an die Widmungsträgerin der sogenannten „Mannheimer“ beziehungsweise „Pariser“ Sonaten für Violine und Klavier op. 1.

Die *Klavierfantasie d-Moll KV 397* entstand vermutlich im Jahr 1782, als sich Mozart in Wien als freischaffender Komponist und Pianist zu etablieren suchte. In jener Zeit beschäftigte sich Mozart besonders intensiv mit der Form der Fantasie, wohl auch in Auseinandersetzung mit Vorbildern von Carl Philipp Emanuel Bach. Doch wie auch die Fantasie c-Moll KV 396 für Klavier und Violine blieb die d-Moll-Fantasie unvollendet. Die Komposition bricht nach 97 Takten mitten im Allegro-Teil unvermittelt ab. Die Gründe hierfür bleiben im Dunklen, das Autograph ist zudem verschollen. Die Fantasie erschien erstmals 1804 im Wiener Bureau d'Arts & d'Industrie in unvollendeter Form. Zwei Jahre später veröffentlichte der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel im Rahmen seiner *Œuvres complètes* im Heft 17 eine Version mit abschließenden zehn Takten, die wahrscheinlich vom damaligen Thomaskantor August Eberhard Müller stammen, der für den renommierten Verlag als Berater und Arrangeur tätig war.

Anja Morgenstern

MOZARTS INSTRUMENTE

Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2020

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 Instrumentmacher*“ Anton Gabriel Walter (1752–1826) in Wien zugeschrieben werden. Der Flügel gehört zu den ältesten erhaltenen Instrumenten Walters und dürfte um 1782 entstanden sein. Das Instrument zeichnet sich durch einen oberton-

reichen, 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 F₁–F³). 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 Thomas nach Mailand geschickt wurde. Anlässlich des 100. Geburtstages seines Vaters machte Carl Thomas Mozart das Instrument im Jahr 1856 dem damaligen Dommusikverein und Mozarteum, dem unmittelbaren Vorläufer der Stiftung Mozarteum Salzburg, zum Geschenk.

Mozarts „Costa“-Violine

Im Herbst 2013 hat die Stiftung Mozarteum Salzburg von Frau Nicola Leibinger-Kammüller (Stuttgart) überraschend eine Violine von Pietro Antonio Dalla Costa aus dem Jahr 1764, die Mozart offenbar in seiner Wiener Zeit gespielt hat, als Geschenk erhalten. Die Frage, warum Mozart außer seiner Salzburger 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, 30 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 Schnecken. Die Decke besteht wie üblich aus Fichten-, der Boden aus auffällig schön gemasertem Ahornholz. Die Länge des Halses (240 mm mit Schnecke) zeigt, dass das In-

strument – 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 Jahr 1909 an die Geigenbaurfirma William E. Hill in London und galt seit der Auflösung der Firma Anfang der 1980er-Jahre als verschollen.

Ulrich Leisinger

“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 Leopold from Munich, en route to Paris, in October 1777. “Not bad” was praise indeed from Mozart, who rarely went overboard about fellow-composers. Yet as a born competitor, he was surely spurred to best Joseph Schuster’s duet sonatas, with their (for the time) adventurous violin parts. The upshot was a series of seven works, K. 296 and K. 301–306, composed in Mannheim and Paris. Mozart judiciously dedicated the last six to the Bavarian Electress Elisabeth Auguste, presenting a copy to her in person when he passed through Munich on his return trip to Salzburg.

Stimulated by Schuster’s lightweight works, these are the first classical sonatas of substance in which violin and keyboard are absolute equals. Although they were advertised as “for the harpsichord or fortepiano”, the new fortepiano, with its capacity for nuance and dynamic shading, was by this time Mozart’s instrument of choice.

Like all but one of the 1778 sonatas, the *G major Sonata, K. 301*, is in two movements only. Mozart the musical democrat is immediately to the fore at the opening. Violin and piano in turn present a broad singing melody, separated by a rising scale motif in bare octaves that recurs at strategic points. This initiates an expansive movement full of impish, quasi-operatic repartee between the instruments. *Opera buffa* also colours the finale, a countrified waltz whose high spirits are tempered by



Maria Elisabeth Auguste, Kurfürstin von der Pfalz (1721–1794), Widmungsträgerin der Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306.
Ölbild von Heinrich Carl Brandt (1724–1787).
Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museum – Berlin, akg-images

a plaintive violin-dominated episode in the rhythm of a *siciliano*.

The *C major Sonata, K. 303*, opens, unusually, with a movement that alternates slow and fast tempos, 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 irresistibly evokes the world of Mozart's piano concertos. The second movement is a leisurely *Tempo di Menuetto*, a popular style for finales in the 1770s. Mozart immediately has fun contrasting the piano's demure opening and the violin's gruff syncopated answer; and the witty instrumental interplay continues right through to the understated ending. As so often in Mozart's chamber music, this is opera by other means.

The greatest, certainly the most intense, sonata of the 1778 set is the *E minor Sonata*, K. 304, composed in Paris that summer, weeks, even days, after the death of Mozart's mother. As always with Mozart, though, the music transcends emotional autobiography. Dominated by its initial theme, the opening *Allegro* veers between starkness (the bare unison opening), elegy (as in the theme's softly harmonised re-statement) and turbulence. The G major second theme brings a hint of playfulness. Then the development turns the screws with a tense contrapuntal imbroglio, before the main theme returns in the violin against hammering piano discords to create a thrilling dramatic climax. Combining the functions of slow movement and finale, the second movement is a minuet of exquisite, refined melancholy, with an Elysian major-keyed episode, somewhere between a dance and a hymn. As so often in Schubert too, the major key here only seems to intensify the sadness.

Mozart's assorted shorter solo keyboard works – variations, rondos, fantasias and dance movements – include some of his most personal

and inward-looking. Probably dating from 1782, the incomplete *Fantasy in D minor*, K. 397, is a Mozartian response to the fantasias of Carl Philipp Emanuel Bach, and a forerunner of the famous *Fantasy in C minor*, K. 475. Like that work it probably began life as an improvisation. After a preamble of brooding arpeggios come three statements of a D minor theme replete with sighing appoggiaturas, like a mournful soprano aria. Each statement veers off in a different direction before dissolving into cadenza-like figuration. Finally D minor resolves into D major by courtesy of an innocent, song-like *Allegretto* melody. Mozart then broke off in mid-flow, prompting the publisher Breitkopf to add ten concluding bars.

Richard Wigmore

MOZART'S INSTRUMENTS

The Salzburg Mozarteum Foundation's Collection of Historic Musical Instruments used in the Concerts at the Mozart Week 2020

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



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

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 Salzburg Mozarteum Foundation.



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

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 Leisinger-Kammüller (Stuttgart). It is not known when exactly Pietro Antonio Dalla Costa lived but he worked from 1733 to 1768 in Treviso, 30 kilometres north of Venice, and he orientated himself primarily towards the instru-

ments 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.

Ulrich Leisinger

(English translation: Elizabeth Mortimer)

FR 24.01 19.30 PREMIERE #06 **SO 26.01** 15.00 #13

Felsenreitschule

LE NOZZE DI FIGARO KV 492

OPER KONZERTANT

CAPPELLA ANDREA BARCA
ARNOLD SCHOENBERG CHOR

KÜNSTLERISCHER LEITER **ERWIN ORTNER**

DIRIGENT **SIR ANDRÁS SCHIFF** CONTINUO (HAMMERFLÜGEL „ROSENBERGER“)

ROLANDO VILLAZÓN SZENISCHE EINRICHTUNG

DAVY CUNNINGHAM LICHT

FLORIAN BOESCH CONTE DI ALMAVIVA (BARITON)
CHRISTIANE KARG CONTESSA DI ALMAVIVA (SOPRAN)
REGULA MÜHLEMANN SUSANNA (SOPRAN)
JULIEN VAN MELLAERTS FIGARO (BARITON)
ANGELA BROWER CHERUBINO (MEZZOSOPRAN)
MARIE McLAUGHLIN MARCELLINA (SOPRAN)
ANGELO POLLAK DON BASILIO, DON CURZIO (TENOR)
MAURIZIO MURARO DON BARTOLO, ANTONIO (BASS)
JULIA LEZHNEVA BARBARINA (SOPRAN)

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Le nozze di Figaro“ KV 492

Opera buffa in vier Akten

Libretto von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

(Datiert: Wien, 29. April 1786)

Pause nach dem 2. Akt

Übertitel in deutscher und englischer Sprache

Übertitelspielen Anna Katharina Böhme

Aufführungsmaterial

Bärenreiter Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha

Die konzertanten Aufführungen von „Le nozze di Figaro“ KV 492 werden gefördert von
Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

Ende um ca. 23.00 Uhr/18.30 Uhr

LE NOZZE DI FIGARO KV 492

„Die Hochzeit des Figaro. Ein Singspiel in 4 Aufzügen. Die Musik von Mozart. Das Stück ist zu bekannt um das Interesse davon weitläufig auseinander zu setzen; auch hat es als Operette sehr wenig vom Original verloren. Mozart gehört zu den außerordentlichen Menschen, deren Ruhm Jahrhunderte dauern wird. Sein großes Genie umfaßt gleichsam den ganzen Umfang der Tonkunst; es ist reich an Ideen; seine Arbeiten sind ein reißender Strom, der alle Flüsse, die sich ihm nahen, mit sich fort nimmt. Keiner hat, vor ihm, ihn übertroffen, und tiefe Ehrfurcht und Bewunderung wird die Nachwelt diesem großen Manne nie versagen. Man muß noch mehr als Kenner seyn um ihn beurtheilen zu können. Welch ein Meisterstück, die heutige Musik! Für den Kenner wie interessant? wie gross, wie hinreissend, wie bezaubernd die Harmonie! Auch für den großen Haufen? Das ist eine andere Frage.“

Mit diesen Worten stimmte ein Zeitungs-schreiber das Berliner Publikum ein, als der *Figaro* dort 1790, vier Jahre nach seiner Entstehung, erstmals gegeben wurde. Die Zurückhaltung, mit der die Zeitgenossen die Werke jenes Komponisten beurteilten, der uns heute als Inbegriff musikalischer Anmut und unerschöpflichen Erfindungsgeistes gilt, muss zunächst verwundern. Nicht minder kritisch dachte aber auch der kunstsinnige Kaiser Joseph II., der sich – wenn wir einem Bericht von Lorenzo Da Ponte, Mozarts Textdichter, Glauben schenken dürfen – persönlich dafür eingesetzt

hatte, dass *Le nozze di Figaro* im Wiener Hof-theater mancher Intrige zum Trotz aufgeführt werden konnte. Als Carl Ditters von Dittersdorf im Sommer 1786, wenige Wochen nach der Uraufführung des *Figaro*, nach Wien gekommen war und bei Seiner Majestät vorstellig wurde, um Konzerte im Augarten veranstalten zu dürfen, kam man auch auf die Oper zu sprechen. Auf die Frage des Kaisers, was er von Mozarts Komposition halte, antwortete Dittersdorf: *„Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn, kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann.“*

Ergänzend bemerkte der Kaiser, Mozart habe in seinen Theaterstücken den einzigen Fehler, dass er die Sänger mit seinem vollen Akkompagnement übertäube, worüber sie sich wiederholt beklagt hätten; ein Argument, das Dittersdorf allerdings nur eingeschränkt gelten ließ. Dass diese Kritikpunkte keineswegs aus der Luft gegriffen waren, zeigt die Rezension der zweiten Berliner Aufführung: *„Die Hochzeit des Figaro, Oper, zum 1sten Mal wiederholt. Das Haus war nicht so voll als am Tage der ersten Vorstellung, ein Beweis, daß diese große himmlische Musik ganz außer den Gränzen*



des Empfindungs-Vermögens des hiesigen Publikums liegt; denn es kann darin nicht nachsingen, wie im Baum der Diana und Lilla [von Vicente Martín y Soler].“

So erscheint es fast als eine logische Konsequenz, wenn Graf Zinzendorf, dessen Tagebücher eine der reichhaltigsten und wichtigsten Quellen zur Wiener Operngeschichte der josephinischen Ära sind, über die Uraufführung der Oper am 1. Mai 1786 nüchtern festhielt, dass ihn die Oper gelangweilt habe. Freilich wiegt dieses Urteil nicht allzu schwer, wenn man

weiß, dass dem Grafen bei seinen Opernbesuchen gewöhnlich die Zeit zu lang wurde, falls er nicht zufällig besonders charmante Gäste in seiner Loge hatte; außerdem hat er den *Figaro* im Laufe der Zeit trotzdem nicht weniger als viermal besucht.

Dennoch lohnt es sich, den unterschwelligen Vorwürfen, die damals gegen Mozarts Musik erhoben wurden, einmal nachzuspüren. Das Argument, Mozarts Opern überstiegen das Fassungsvermögen, können wir allerdings schon deswegen nur noch schwer nachvollziehen, da uns der *Figaro* durch wiederholte Aufführungen und uneingeschränkten Zugriff auf Aufnahmen vertrauter ist, als er es den meisten seiner Zeitgenossen sein konnte. Der Wunsch nach Fasslichkeit ist aus Sicht eines Publikums, das eine Oper einmal, vielleicht auch zweimal in seinem Leben zu sehen bekam, grundsätzlich berechtigt. Vicente Martín y Soler, Spanier und damit ebenso wie Mozart ‚Ausländer‘ an der von italienischen Komponisten beherrschten Wiener Hofoper, unterwarf sich diesem Diktat kompromisslos. Aufschlussreich ist daher ein Vergleich mit seiner Oper *Una cosa rara*, in Deutschland oft auch unter dem Titel *Lilla* gespielt, die wenige Monate nach dem *Figaro* gleichfalls in Wien ihre Uraufführung erlebte. Die Libretti beider Opern stammen von Lorenzo Da Ponte und wurden seiner eigenen Aussage zufolge genau nach den Wünschen der Komponisten eingerichtet. Schon ein oberflächlicher Vergleich zeigt die unterschiedliche Grundhaltung der beiden Kontrahenten im Kampf um die Gunst des Publikums. Im *Figaro* dominieren Ensembleszenen: Zu vier großen

Auftritten mit sechs und mehr Personen kommen zwei Terzette und nicht weniger als sechs Duette. *Una cosa rara* weist zwar genauso viele große Ensembleszenen und Terzette auf, begnügt sich aber mit zwei Duetten. Dort finden sich hingegen auffällig viele kurze Solostücke, sogenannte Cavatinen, von denen Mozart für den *Figaro* gerade einmal drei vorgesehen hat: Figaros „Se vuol ballare“, den ersten Auftritt der Gräfin „Porgi amor“, und schließlich den erst unmittelbar vor der Premiere eingeschobenen Auftritt der Barbarina „L'ho perduta ... me meschina ...“ im vierten Akt. Während die Cavatinen in *Una cosa rara*, die mit ihrer betont liedhaften Gestaltung geradezu zum Nachsingen einluden, gleichmäßig über die Oper verteilt sind, sind sie bei Mozart auf den Beginn der Akte beschränkt und geraten damit durch die nachfolgenden Szenen, insbesondere die tumultuösen Finali des zweiten und vierten Akts, fast in Vergessenheit.

Doch letztlich waren nicht nur die Cavatinen und Arien auf Publikumswirksamkeit angelegt. Leopold Mozart konnte seiner Tochter Maria Anna von einem Brief Wolfgangs berichten, dem zufolge bei der zweiten Aufführung fünf Nummern wiederholt werden mussten, bei der dritten sieben Stücke, das heißt fast ein Viertel aller Nummern; ein kleines Duett habe sogar dreimal gesungen werden müssen – sicherlich das Briefduett, von dem sogar Graf Zinzendorf bei einem seiner Opernbesuche festhielt, dass es immer wieder gefalle. Als Reaktion hierauf setzte Joseph II. per Dekret fest, dass an den Wiener Opernhäusern in Zukunft kein aus mehr als einer Singstimme be-



stehendes Stück wiederholt werden dürfe, um die Dauer der Opernabende nicht ins Endlose auszudehnen. Viele Nummern aus *Le nozze di Figaro* sind in frühen Abschriften in Partitur und im Klavierauszug erhalten geblieben. Die Musikalienhändler wetteiferten geradezu miteinander, möglichst rasch Bearbeitungen der Oper anzubieten. Auch damit ist die weit verbreitete Meinung, der *Figaro* sei anfangs auf große Zurückhaltung gestoßen und daher rasch von eingängigeren Werken wieder verdrängt worden, unhaltbar.

Ein besonderes Kennzeichen, das Mozart von seinen Zeitgenossen abhebt, ist die völlig einzigartige Bläserbehandlung, deren Wirkung er zunächst in seinen Klavierkonzerten erprobt hatte. Mozarts besondere Liebe galt der Klarinette, die er in Arien wie „Voi che sapete“ oder „Porgi amor qualche ristoro“ wirkungsvoll bedachte. Dass Mozart hier eine Vorreiterrolle spielte, belegt wiederum Martín y Solers *Cosa rara*: Auch hier gibt es eine Arie mit solistisch geführten Klarinetten („Più bianca di giglio“), die sicherlich nicht zufällig den Beginn von „Voi che sapete“ fast getreu aufgreift. Aber auch die anderen Blasinstrumente werden bei Mozart immer wieder herangezogen, ohne dass er dabei jemals in Stereotypen verfallen würde. Besonders reizvolle Beispiele sind die ungewöhnliche Colla-parte-Führung der Fagotte mit den Violinen im Duett „Se a caso madama“, die Bläserpartien in Cherubinos „Non so più cosa son, cosa faccio“, die aparten Flötenklänge im Fandango oder die Hörner, die am Ende der Arie „Aprite un po' quegl'occhi“ keck damit herausplatzen, was Figaro in seinem Zorn doch galant verschweigen wollte („Il resto nol dico, già ognuno lo sa.“ – „Das Weitere verschweige ich, das weiß doch eh schon jeder.“).

Die anspruchsvollen Bläserpartien müssen bei den ersten Wiener Aufführungen zu einiger Konfusion geführt haben. Ganz anders in Prag, wo die Spielkultur besonders hoch entwickelt war und wo jeder Adlige, der etwas auf sich hielt und sich jedoch kein großes Orchester leisten konnte, wenigstens eine Gruppe Bläser für Harmoniemusiken besoldete. Hier konnte der *Figaro* seine volle Wirkung entfalten und



erreichte auf Anhieb die Anerkennung, die er sich in Wien erst nach mehreren Aufführungen erworben hatte. Mozart selbst konnte sich bei einem Besuch im Jänner 1787, der ihm zugleich den Auftrag für *Don Giovanni* einbrachte, hiervon überzeugen. Sein Aufenthalt wurde in der *Prager Oberpostamtszeitung* im Dezember 1786 im Rahmen einer Besprechung angekündigt: „*Kein Stück (so gehet hier die allgemeine Sage) hat je so viel Aufsehen gemacht als die italienische Oper: Die Hochzeit des Figaro, welche von der hiesigen Bondini-*

schen Gesellschaft der Opernvirtuosen schon einigemal mit dem vollsten Beyfalle gegeben wurde. [...] Die Musik ist von unserm berühmten Herrn Mozart. Kenner, die diese Oper in Wien gesehen haben, wollen behaupten, daß sie hier weit besser ausfalle; und sehr wahrscheinlich, weil die blasenden Instrumenten, worinn die Böhmen bekanntlich entschiedene Meister sind, in dem ganzen Stücke viel zu thun haben; [...].“

Wieviel verhaltener war ein halbes Jahr zuvor das Lob der Wiener Realzeitung ausgefallen: „Die Musik des Herrn Mozart wurde schon bey der ersten Vorstellung von Kennern allgemein bewundert, nur nehme ich diejenigen aus deren Eigenliebe und Stolz es nicht zuläßt, etwas gut zu finden, was sie nicht selbst verfaßt haben. [...] Itzt [...] nach wiederholten Vorstellungen würde man sich offenbar entweder zur Kabale oder Geschmacklosigkeit bekennen, wenn man eine andere Meinung behaupten wollte, als daß die Musik des Hrn. Mozart ein Meisterstück der Kunst sey. Sie enthält so viele Schönheiten, und einen solchen Reichthum von Gedanken, die nur aus der Quelle eines angebohrnen Genie's geschöpft werden können.“

Einmal mehr klingt hier leise der Vorwurf an, dass Mozarts Opern durch ihren überquellenden Reichtum an Gedanken an unmittelbarer Wirkung verlören. Dem Kritiker blieb aber beim ein- oder zweimaligen Anhören der Oper verborgen, wie subtil die Beziehungen sind, die Mozart zwischen verschiedenen Sätzen des Werkes zieht und wodurch er trotz aller zwischenzeitlicher Verwirrung die Einheit des

Ganzen sichert. Wenn etwa Basilio im Terzett mit Susanna und dem Grafen bei seinem gespielten Rückzugsversuch die Melodie von „Non so più cosa son, cosa faccio“ anklingen lässt, erfährt der aufmerksame Zuhörer, dass Basilio keineswegs zufällig in Susannas Zimmer gekommen ist; vielmehr hat er ihre Unterredung mit Cherubino offenbar belauscht und versucht nun, den Pagen beim Grafen gezielt anzuschwärzen. Ebenso dient das Finale des vierten Aktes nicht allein dazu, die Knoten der vielschichtigen Handlung aufzulösen; Mozart nimmt vielmehr auch manchen musikalischen Faden wieder auf: Die Szene, in der Figaro die angebliche Gräfin bittet, ihm die Hand zu reichen, greift nicht nur auf den Gestus des Terzetts zwischen Susanna, der Gräfin und dem Grafen zurück, sondern entlehnt zusätzlich auch die dramatische Steigerung mit den sich höherschraubenden Einsätzen vom Ende des Finales des zweiten Aktes. Ganz am Ende der Oper offenbart sich, dass auch die Ouvertüre keineswegs bloß eine Einstimmung ohne inneren Zusammenhang mit dem Rest des Werkes war. Ganz behutsam leitet Mozart nach der Erkennungs- und Versöhnungsszene wieder zu Material aus der Ouvertüre zurück. Zunächst werden Takt, Tonart und das hohe Tempo wiederhergestellt, allmählich wird in den Bläsern die durchgehende Bewegung wiedereingeführt, ehe – 35 Takte vor Schluss – die Streicher, wie eingangs verstärkt durch die Fagotte, diese aufnehmen und damit zum glorreichen Abschluss dieses „tollen Tages“ führen.

Ulrich Leisinger

LE NOZZE DI FIGARO, K. 492

Following the remarkable success of the Sing-spiel *Die Entführung aus dem Serail* at Vienna's Burgtheater in 1782, Mozart actively sought another operatic project. While *L'oca del Cairo* (1783) and *Lo sposo deluso* (1784–85) were left incomplete, he eventually turned to the play by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro*, which was premiered in Paris in 1784 and banned in Vienna in early 1785. The idea of setting *Figaro* – Mozart's own, according to its librettist Lorenzo Da Ponte – was probably influenced by the recent success in Vienna of Beaumarchais' *Le Barbier de Séville* as *Il barbiere di Siviglia* by Italian opera composer Giovanni Paisiello. Mozart's father, Leopold, identified his son hard at work on the opera by late October 1785, explaining to daughter Maria Anna: "He asks for forgiveness [for writing so late], because he is up to his neck making ready the opera *Le nozze di Figaro*. ... God grant the action turns out well; of the music, I have no doubt. But it will take him a lot of running around and disputing before he gets the libretto so arranged as to suit his purpose – and he will have put it off, and let time slip by, in accordance with his lovely habit." According to the autograph score, *Figaro* was written in two main periods, the first up to the end of November 1785 and comprising most of Acts 1 and 2, and the second from March 1786 until the premiere at the Burgtheater on 1 May 1786.

The Italian opera company in Vienna for which *Figaro* was written, featured several of

Europe's leading singers, including Francesco Benucci (*Figaro*) and Nancy Storace (*Susanna*). For the *Berlinische musikalische Zeitung* (1793): "Benucci, one of the premier buffos in *opera buffa* [Italian comic opera], combines unaffected, excellent acting with an exceptionally round, beautiful and full bass voice. He is as much a complete singer as a choice actor." Storace, probably less vocally talented than Benucci, was an operatic superstar, praised for her captivating characterization, acting and musicianship in comic roles. Michael Kelly, the first Don Curzio and Don Basilio, identified Stefano Mandini (Count Almaviva) and Benucci as "the two best comic singers in Europe." Stefano's wife, Maria Mandini, created the role of Marcellina and was described a few years later as "a fascinating singer – her voice nothing, but her grace, expression, soul, all strung to exquisite sensibility." Luisa Laschi (Countess Almaviva), in her performance in Martín y Soler's *L'arbore di Diana*, was "grace and wit personified ... what painter has ever depicted a mischievous smile more perfectly, what sculptor has portrayed more graceful gestures, what other singer is capable of producing such melting, marvellously smooth singing with such simplicity and genuine emotion?" The other roles at the premiere were taken by Anna Gottlieb (*Barbarina*), aged just 12 years and 2 days on 1 May 1786, and the husband and wife Francesco Bussani (*Bartolo/Antonio*) and Dorothea Bussani (*Cherubino*), as well as Kelly, a popular *buffo* tenor admired by the Emperor.

Six of the principals for *Figaro* were involved in the premiere of Martín y Soler's popu-



Die erste Besetzung der „Nozze di Figaro“.

Vignette von Heinrich Lefler (1863–1919) nach zeitgenössischen Silhouetten: Dorothea Bussani (Cherubino), Stefano Mandini (Graf Almaviva), Francesco Benucci (Figaro), Maria Mandini (Marcellina).

Berlin, akg-images

lar *opera buffa* *Una cosa rara* a few months later. Da Ponte explained the singers' strong initial reactions to *Una cosa rara*, which were in keeping with the power exerted by late eighteenth-century performers: "The moment the parts were distributed, pandemonium broke loose. This one had too much recitative, the other not enough; for one the aria was too low pitched, for the other too high; these did not get into any ensembles, others had too many. ... A general conflagration!" Mozart in the autograph score of *Figaro* exchanged the music assigned to Susanna and the Countess in the Act 2 trio and Act 2 finale, giving the higher lines initially to the Countess and later to Susanna; Storace's vanity and desire for vocal

pre-eminence may have motivated the changes. But comic-opera singers just as often had productive exchanges with composers. Kelly, for example, recalls discussing Don Curzio's stuttering in the Act 3 sextet (*Riconosci in questo amplesso*) with Mozart: Kelly insisted on it, in spite of Mozart's fears about disruption to the music, and was rewarded with enthusiastic applause as well as the composer's warm appreciation. Kelly also explained his delight at being spontaneously invited by Mozart to sing through the Act 3 duet between the Count and Susanna soon after Mozart had finished it. For *Figaro* as a whole, according to Kelly: "It was allowed that never was an opera stronger cast ... All the original performers had the advantage

of the instruction of the composer, who trans- fused into their minds its inspired meaning.”

The premiere and first run of *Figaro* (nine performances in total between 1 May and 18 December 1786) was not an unqualified success. “Astonishingly powerful cabals” against Mozart were reported by Leopold on 28 April 1786 and confirmed in a Viennese newspaper three months later. And *Figaro* suffered in direct competition with Dittersdorf’s German opera *Der Apotheker und der Doktor*. The long duration and complexity of the opera initially may have been an obstacle for some, the *Wiener Realzeitung* acknowledging it as “a masterpiece of art” but also explaining that “the first performance did not go at its best, because the composition is very difficult.” The performing score, and original orchestral parts discovered by American scholar Dexter Edge in 1993, strongly suggest cuts made at some stage during (or shortly before) the 1786 run, including Bartolo’s aria ‘*La vendetta*’ from Act 1, the fifth section of the Act 2 finale (‘*Cognoscete signor Figaro*’), and Marcellina’s Act 4 aria ‘*Il capro, e la capretta*’.

Whatever its teething trouble, *Figaro* was soon a triumph, travelling quickly to Prague (1786); Donaueschingen and Monza (1787); Florence, Graz and Frankfurt (1788); Hannover, Baden, Brunswick and Mainz (1789); and Stuttgart, Berlin, Potsdam and Mannheim (1790). Mozart witnessed its extraordinary success in Prague himself, writing in a letter (15 January 1787): “Here nothing is spoken of but *Figaro*. Nothing played, blown, sung or whistled but *Figaro*. Certainly a great honour for me.” The early Mozart biographer Franz

Xaver Niemetschek, present at *Figaro* performances in Prague, endorsed Mozart’s remarks: “The enthusiasm it excited among the public was unprecedented ... [In] short, *Figaro*’s tunes were repeated in the streets and the parks; even the harpist on the alehouse bench had to play ‘*Non più andrai*’ [Figaro’s aria at the end of Act 1] if he wanted to be heard.” And this popularity led, in turn, to the Prague commission for *Don Giovanni* (October 1787). *Figaro* also enjoyed notable success at its revival in Vienna between August 1789 and February 1791, racking up 29 performances. As the *Pressburger Zeitung* reported on 2 September 1789: “The public were very happy with [*Figaro*] ... Madame Ferrarese played the prima donna [Susanna], and sang with her famous skill and art.” The foundations for *Figaro* veneration, continuing through to the present day, had been laid.

Simon P. Keefe

FR 24.01 #07 DI 28.01 #22 FR 31.01 #35

19.30 OVAL – Die Bühne im EUROPARK

LES SOURDS-DOUÉS

FRANÇOIS PASCAL BASS-KLARINETTE, **NICOLAS JOSA** HORN
PIERRE PICHAUD TROMPETE, **ADRIEN BESSE** KLARINETTE

VIER KRAWATTEN FÜR MOZART

Musik von **MOZART** und anderen

Eine Kooperation der Stiftung Mozarteum Salzburg mit
OVAL – Die Bühne im EUROPARK

Ende um ca. 20.45 Uhr

Das Quartett Les Sourds-Doués („Gehörlose Hochbegabte“), ein Bläserensemble aus Klarinette, Trompete, Horn und Bass-Klarinette, erforscht mit Humor seine bevorzugten Musikwelten, kombiniert sie mit bekannten Mozart-Melodien und lädt Groß wie Klein ein, die Ohren zu öffnen und die Lachmuskeln zu aktivieren. Die vier Musikakrobaten konfrontieren Mozart mit Jazz, Tango mit Klezmer, Filmmusik mit Volksmusik ...

Les Sourds-Doués, a wind ensemble consisting of clarinet, trumpet, horn and bass clarinet, appear as an atypical music quartet in an inventive, sensitive and virtuoso staging, and with humour and delight explore their preferred music universe with well-known melodies by Mozart. They invite young and old to open their ears and activate their laughter muscles. Mozart is then confronted with jazz, the tango with klezmer, film music with folk music ...

SA 25.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #08

SOLISTEN DES CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

MALIN BROMAN UND MARIA BADER-KUBIZEK VIOLINE, PASCAL SIFFERT VIOLA,
ENNO SENFT KONTRABASS, SÉBASTIEN GIOT UND RACHEL FROST OBOE, JASPER DE WAAL UND
BETH RANDELL HORN, MATTHEW WILKIE UND CHRISTOPHER GUNIA FAGOTT

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimento B-Dur für zwei Oboen,
zwei Hörner und zwei Fagotte KV 270
(Datiert: [Salzburg,] Jänner 1777)

Allegro molto
Andantino
Menuetto. Moderato – Trio
Presto

Divertimento D-Dur für zwei Violinen, Viola,
Bass, Oboe und zwei Hörner KV 251
„Nannerl-Septett“
(Datiert: [Salzburg,] Juli 1776)

Molto allegro
Menuetto – Trio
Andantino – Adagio – Allegretto
Menuetto. Tema con Variazioni
Rondeau. Allegro assai
Marcia alla francese

Pause

**Divertimento Es-Dur für zwei Oboen,
zwei Hörner und zwei Fagotte KV 252**

(Komponiert: wahrscheinlich Salzburg, zwischen Jänner und August 1776)

Andante
Menuetto – Trio
Polonaise. Andante
Presto assai

**Divertimento D-Dur für Violine, Viola, Bass,
Fagott und zwei Hörner KV 290/205**

(Bestehend aus Marsch KV 290, entstanden: Salzburg, vermutlich Sommer 1772)
und Divertimento KV 205, entstanden Salzburg, vermutlich Juli 1773)

Marcia
Divertimento. Largo – Allegro
Menuetto – Trio
Adagio
Menuetto – Trio
Finale. Presto

Partitur und Stimmen des Marsches D-Dur KV 290 wurden im Rahmen
der *Digital-interaktiven Mozart-Edition (DIME)* erstellt.



Konzert im Zunftthaus in Zürich. Anonymes Gemälde, um 1740/50.
Berlin, akg-images

TAFELMUSIK? – MOZARTS BLÄSER-DIVERTIMENTI ZWISCHEN ANLASS UND EIGENSINN

Der Dienstvertrag des Oboisten der Salzburger Hofkapelle und Mozart-Freundes Joseph Fiala aus dem Jahr 1778 drückte sich eindeutig aus: „Auf Unser Verlangen bey der Tafel“, habe Fiala, so das Dokument, „eine Musique mit blasenden Instrumenten erfolgen zu lassen“. Dass bei Hofe zu ansprechender Musik gespeist wurde, hatte zu diesem Zeitpunkt schon lange Tradition. Bereits im 16. und 17. Jahrhundert hatte sich unter Begriffen wie „Tafelmusik“, „Mensa sonora“ oder „Musikalisches Tafelkonfekt“ ein eigenes Genre der speziell zur Essensuntermalung komponierten, ‚leichten‘ Musik für kleinere Ensembles entwickelt. Bei

Komponisten wie Michael Praetorius oder Johann Hermann Schein erfreute sich die Gattung großer Beliebtheit, ließen sich mit ihr doch nicht nur lukrative Aufträge gewinnen, sondern vor allem gleichsam *en miniature* ein breites Spektrum kompositorischen Könnens demonstrieren. Vor allem die stilistische Vielfalt der traditionell die Tafelmusiken auszeichnenden Tänze, jener Gígues, Passepieds und Allemandes, erlaubte es ihren Komponisten, auf kleinem Raum für große Abwechslung zu sorgen, indem sie diese über einen Bogen von drei, fünf oder mehr Sätzen zu einem stimmungsvollen Ganzen zu verbinden wussten. Einzige Grenze war im Wortsinn der gute Geschmack: Stören oder auch nur allzu sehr vom Festmahl ablenken sollte diese Musik niemanden.



Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg,
von ihrer Familie „Nannerl“ genannt.
Anonymes Ölbild, um 1785.

Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

Wie so häufig in der Musikgeschichte war es auch bei den Tafelmusiken ausgerechnet ein künstlerischer Höhepunkt, der dem Genre paradoxerweise den Garaus machen sollte: Georg Philipp Telemanns *Tafelmusik* von 1733 kann als Summe der Gattung und deren Ende zugleich betrachtet werden. Das lag auch daran, dass Telemann zwar dem Prinzip angenehmer Unterhaltungsmusik treu blieb, in Proportion und Anspruch aber weit über seine Vorgänger hinausging. Er komponierte üppige Ouvertüren für große Orchesterbesetzungen und ausgewachsene Solo-Konzerte und -Sonaten für ein Werk, das nur noch im Titel die ursprünglich reine Anlassbezogenheit seines Genres verriet. Georg Philip Telemanns *Tafelmusik* war für die meisten Gelage schlicht zu groß, zu anspruchs-

voll und zu ‚unüberhörbar‘. Konsequenterweise verselbständigte sich die Gattung in den folgenden Jahrzehnten weg von ihrem gebrauchsmusikalischen Charakter – eine Entwicklung, die auch ein neuer Name unterstreichen sollte. Nicht mehr von ‚Tafelmusik‘ sprach man nun, sondern von ‚Divertimenti‘. Heitere, mehrsätzigte Musik für kleine Ensembles, die zwar nach wie vor zu bestimmten sozialen Anlässen oder auch im Freien erklingen konnte, gleichzeitig aber auch Eigenständigkeit behauptete. Von der Tafeluntermalung rückte sie so nicht bloß im übertragenen Sinne in die ‚Nachtisch-Abteilung‘: Man lauschte ihrer Darbietung zunehmend nach Beendigung des Essens und somit in einer annähernd konzertanten Atmosphäre, die nicht durch pausenloses Besteckklappern bestimmt war.

DIE SALZBURGER DIVERTIMENTI UND DAS „NANNERL-SEPTETT“ KV 251

So ist es kaum verwunderlich, dass sich auch die Entstehungs- und Anlassgründe der vier zwischen 1773 und 1777 entstandenen Divertimenti Mozarts, die in diesem Konzert zu hören sind, im Ungefähren verlieren. Zwar legt der Wortlaut des eingangs erwähnten ‚Anstellungsdokrets‘ des Oboisten Joseph Fiala nahe, dass am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg zur Entstehungszeit der Divertimenti tatsächlich Tafelmusiken erwünscht waren. Dokumentiert ist aber weder, wer dort musiziert haben soll, noch welche Kompositionen gegebenenfalls zur Aufführung kamen. Es bleibt also einmal

mehr nur die Musik selbst – und die zählt fraglos zum Elegantesten, was selbst Mozart überhaupt geschrieben hat.

Den Auftakt macht das *Divertimento B-Dur* für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 270, das als letztes einer Werkgruppe von fünf in Salzburg entstandenen Divertimenti vom Jänner 1777 datiert. Es gilt als das raffinierteste und fortschrittlichste dieser Reihe, zu der auch das ebenfalls in diesem Konzert zu hörende, identisch besetzte *Es-Dur-Divertimento* KV 252 gehört. Das B-Dur-Divertimento steht, wie die ganze Salzburger Divertimenti-Reihe, gleichsam auf der Brücke zwischen zwei Phasen in Mozarts Kompositionen für Bläser – vermittelnd zwischen den Divertimenti für zehn Bläser (KV 186 und 166) der frühen 1770er-Jahre und den großen Bläser-Serenaden vom Beginn der 1780er-Jahre, unter denen die *Gran Partita* KV 361 die berühmteste sein dürfte. Denn schon das B-Dur-Divertimento entwickelt durch die makellose Sonatenform im Allegro molto bei aller Heiterkeit bereits eine beinahe altmeisterliche Fokussierung. Markant sind die zunächst durchlaufenden Achtelrepetitionen in den Fagotten, die nicht nur die Grundierung für die fanfarenartigen Einwüfe der Oboen und Hörner bilden, sondern mitunter direkt auf die Fuge aus der *Zauberflöte*-Ouvertüre vorauszuweisen scheinen. Hier hat Mozart die Einzelstimmen bereits zu einer enormen melodischen Selbstständigkeit geführt. Im anschließenden Andantino dominiert zunächst der liedhafte Gesang der Oboe, bevor sich insbesondere durch die rhythmischen Gewichtungen in den Nebenstimmen allmäh-

lich ein sachte tänzersicher Rondo-Charakter entwickelt. Im Menuetto treten erstmals die Fagotte vorsichtig in den Vordergrund, deren chromatische Läufe sowohl diesem Satz als auch dem abschließenden, beinahe flüchtig kurzen Presto seine Färbung verleihen.

Das zweite Werk der ersten Konzerthälfte zählt wohl zu den bekanntesten Bläserkompositionen Mozarts. Als *Nannerl-Septett* ist das *Divertimento D-Dur* für zwei Violinen, Viola, Bass, Oboe und zwei Hörner KV 251 bekannt geworden, weil es vermutlich zum 25. Namens- tag von Mozarts Schwester Maria Anna (genannt *Nannerl*) im Juli 1776 entstand. Die Hinzunahme der Streicher ergibt hier unmittelbar beinahe orchestrale Dimensionen. Auffällig sind nicht nur der ausgesprochen solistische Charakter der Oboenstimme, der vermutlich der Mitwirkung des Salzburger Hofkapellen-Oboisten an der Uraufführung Reverenz erwies, sondern auch die marschartige Ausarbeitung des Kopf- und Finalsatzes. Hierbei dürfte es sich tatsächlich um die Ein- und Auszugsmusiken im Kontext gesellschaftlicher Anlässe gehandelt haben. Aber auch darüber hinaus steckt dieses Divertimento voller Querverweise, Ironisierungen und musikalischer Scherze. So verwandelt sich etwa das Hauptthema des Molto allegro in seiner Modulation nach Moll sogleich auch in dessen Seitenthema und im ersten der beiden Menuette reibt sich ein fast bäuerlich polternder Bass an einer deliziösen Trio-Episode, die in ihrer beinahe übertriebenen Noblesse die Janusköpfigkeit höfischen Treibens zu karikieren scheint. Und auch in den Finaltakten des Rondeau rufen

die Hörner mit Nachdruck die eher volkstümliche Klangkulisse der nahen Alpen herbei. Die Welthaltigkeit dieses Werkes dürfte bei den Gästen – egal welchen Anlasses – also durchaus für Gesprächsstoff gesorgt haben.

EXPERIMENT UND SPHÄRENKLANG

Mit dem ersten Stück des zweiten Konzertteils, dem *Divertimento Es-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 252*, kehren wir erneut zurück zur Gruppe der fünf Salzburger Divertimenti. Hier gibt sich Mozart auf nur gut zehn Minuten Aufführungsdauer ganz dem Experiment hin. Schon der Beginn gerät unvermutet: Ein eigenwillig zersplittert wirkendes Andante steht am Anfang der vier Sätze, in dem die Oboe wiederum die Führung übernimmt. Dynamisch wird hier zwischen äußerster Delikatesse und eher unvermittelten Aufschwüngen eine beachtliche Amplitude hergestellt. Im anschließenden Menuetto scheinen zu prallen Hornklängen Walzertänzer ihre Runden zu drehen, die an dritter Stelle platzierte Polonaise erfreut sich am Wechselspiel von Oboen und Fagotten und das finale Presto assai integriert gar das Volkslied „*Die Katze lässt das mausen nicht*“ und lässt die Hörner lustvoll in stratosphärische Lagen schießen. Mozart zeigt sich hier bei bester Laune.

Den Abschluss, man darf in diesem Kontext wohl sagen: Kehraus, macht schließlich das feierliche *Divertimento D-Dur für Violine, Viola, Bass, Fagott und zwei Hörner KV 205*. Es stammt vermutlich aus dem Jahr 1773 und

wäre damit die früheste unter Mozarts „*Gelegenheitsmusiken*“, die den Streichern gleich zwei Hörner an die Seite setzt. Direkt im vorangestellten *Marcia*, der als KV 290 womöglich bereits im Jahr zuvor separat komponiert wurde und sich durch nicht weniger als sieben eigenständige Themen auszeichnet, dürfen sie entsprechend ihren Stellenwert unter Beweis stellen: Keck stemmen die Hörner ihre Einwürfe zwischen die Streicher-Dominanz. Ihre ganze Variabilität allerdings, die sie in den Jahrzehnten darauf zum Klangkitt jedes romantischen Orchesterapparats machen sollten, zeigen sie im eigentlichen Eröffnungssatz des Divertimentos, dem Largo – Allegro, dessen bestürzend schöne Einleitung fast schon die taktstrichlosen Endloslinien aus Beethovens langsamen Streichquartettsätzen vorwegzunehmen scheint. Auch das von zwei epigrammatisch reduzierten Menuetten gerahmte Adagio, das Herzstück der ganzen Komposition, scheint weit über jede Gebrauchsmusik-Charakteristik hinauszudeuten. In tiefer Ruhe zieht es weite Bögen stiller Sehnsucht, deren feierliche Innerlichkeit ebenfalls schon vorromantische Züge trägt. Da braucht es das zweite Menuetto fast als Erdung, bevor uns das Finale. Presto mit seinen irrwitzigen Wettläufen zwischen Streichern und Hörnern vollends in diesseitige Gefilde zurückholt. Und wenn schließlich noch eine melancholisch gewendete Reprise des Einzugsmarsches erklingt, dann scheint Mozart uns endgültig sagen zu wollen: Das Fest ist vorbei.

Janis El-Bira

From July 1775 to January 1777, Mozart, by then a young adult, composed a series of five *Tafelmusik* works for wind sextet, to be performed at the court of the Prince-Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo. The divertimento was indeed a particularly prized genre in the courts of southern Germany and Austria. The title ‘divertimento’ was in fact not chosen for these pieces by Mozart but by his father Leopold, as the handwriting on the autograph manuscript shows. A complete set would most likely have included six divertimenti. The first three works, (K. 213, 240 and 252) use the keys of F major, B flat major, and E flat major respectively. Similarly, K. 253 and 270 use the keys of F major and B flat major. For amateur players, dealing with the key of F major (one flat in the key signature) would be easier than the key of B flat major (two flats), and the key of E flat major (3 flats) would be the hardest. Thus, this choice of keys implies a gradation suitable for amateurs and music students, for whom the publication would have been intended. It appears that Wolfgang never completed the sixth work, which would have been in E flat major.

DIVERTIMENTO IN B FLAT MAJOR, K. 270

By the time these pieces were composed, the term *Tafelmusik*, meaning dinner music, seems to have become somewhat antiquated, replaced by the divertimento. Yet, their functions overlap: the divertimento, like the serenade, was often dinner music: music to be played during

or after a feast, a reception, or a banquet. The wind instrument divertimenti in particular (*Harmoniemusik*) would be performed at these. The dinner setting suggests an audience that does not listen particularly carefully and, thus, music that serves a primarily decorative function, arguably not unlike that of the recorded music commonly played in restaurants nowadays, designed to provide a sonic wallpaper of sorts. One could expect an 18th-century divertimento to be confined to lighter moods and to have a generally unobtrusive effect (i.e. few contrasts, a fairly repetitive form, and less intrinsic interest). As is his custom, however, Mozart transcends this limited role, particularly with the last of his set of five, the *Divertimento in B flat major*, K. 270.

Since it was composed in January, it seems unlikely this work was intended for an outdoor performance. The first movement, in sonata form, starts with a lively march over driving repeated notes. The second movement is a gavotte – note in the opening the imitation of the oboes by the bassoon. The Minuet suggests pastoral associations, with the chicken-like leap of the oboe in the main theme, followed by a *Ländler* as the trio. The presto is a brief *gigue* – a fast dance in triple metre.

DIVERTIMENTO IN D MAJOR, K. 251

Nicknamed the ‘Nannerl’ Septet, the *Divertimento in D major*, K. 251, was composed in Salzburg in July 1776, probably in honour of Mozart’s sister (her name day or her 25th birth-

day being both at the end of July). The first movement starts with a monophonic gesture. The music very quickly modulates to a statement of the theme in the minor by the oboe, which ultimately playfully brings the major back. The development alternates *Sturm und Drang* (with tremolo strings) passages with a meek idea using short notes. The trio of the second movement, a stately minuet, uses only the strings. The next movement, Andantino, is a rondo. The last statement of the theme is taken at the faster Allegretto tempo. The next movement consists of a minuet theme and three variations. Charles Cudworth describes the rondo as “one of the brightest and most entertaining which Mozart ever wrote.” This wonderfully varied movement contains a very appealing oboe solo as well as some assertive, monophonic, and disjunctive string music, the overall effect conveying a ‘Turkish’ flavour.

DIVERTIMENTO IN E FLAT, K. 252

The *Divertimento* in E flat, K. 252, is the third in Mozart’s *Tafelmusik* series. The first movement is a Sicilian dance. The Minuet exposes the horns in awkward accompanying arpeggios that, given Mozart’s keen knowledge of the instrument, would no doubt have been intentionally humorous. The third movement is one of Mozart’s rare Polonaises – this dance being characterized by its distinctive rhythm: a stately tempo, triple metre, a gesture that starts on the downbeat. Mozart gives it added syncopation with *sforzandi* accents on the second beat.

The theme of the spirited Finale uses the Austrian folk tune *Die Katze lässt das Mäusen nicht* (“You can’t stop a cat from chasing mice”) – the meaning of the expression being the same as the English saying “the leopard cannot change its spots.”

DIVERTIMENTO IN D MAJOR, K. 205

The *March*, K. 290, and the *Divertimento* in D major, K. 205, were probably composed in 1772 and 1773 respectively. The first movement starts with a brief Largo introduction, where the violin states the theme in the lower register before stating it up an octave before the main tempo, Allegro, is established, with an active and light texture in the strings. A brief development explores the minor with striking harmonic minor scales. The second movement is the expected Minuet, with lighter instrumentation (horns left out) for the trio. The horns are also absent from the Andante, the violins explore a very wide-ranging gesture that descends two octaves from a high A to the violin’s lowest note, G. The viola then takes on the main theme for a phrase, before the violin comes back to the fore. In the trio of the next movement (Minuet) the horns this time are featured in the movement. This is alternated with a gesture in triplets from the violins and violas. The energetic Finale recapitulates ideas visited earlier such as the descending arpeggio and a viola accompaniment in triplets.

Francis Kayali

SA 25.01 15.00 #09 **FR 31.01** 19.30 #34

SO 02.02 15.00 #46

Salzburger Marionettentheater

PÜNKITITI!

DOUG FITCH REGIE, BÜHNE, KOSTÜME
FLORIAN WILLEITNER MUSIKALISCHE LEITUNG, ARRANGEMENTS
UND KOMPOSITIONEN NACH MOZART
GEOFF SOBELLE SCHAUSPIEL/MIME (ENRICO)
JAMES SMITH CO-REGIE
STEPHEN GRECO STORYBOARD

POOL OF INVENTION ENSEMBLE

FLORIAN WILLEITNER VIOLINE, SOULFIDDLE & MANDOLINE, **DALINA UGARTE** VIOLINE,
JOSCHI ÖTTL TROMPETE, **MARKO FERLAN** GITARRE & BASS, **GERNOT HASLAUER** BASS & POSAUNE,
PHILIPP LAMPRECHT PERKUSSION & STABSPIELE

ENSEMBLE DES SALZBURGER MARIONETTENTHEATERS

PUPPENSPIELER **PHILIPPE BRUNNER**, **ANNE-LISE DROIN**, **VLADIMIR FEDIAKOV**, **EDOUARD FUNCK**,
MARION MAYER, **MAX KIENER**, **EMANUEL PAULUS**, **EVA WIENER**, **URSULA WINZER**

VLADIMIR FEDIAKOV, **VEIT KOWALD** BILDHAUER
VLADIMIR FEDIAKOV, **EMANUEL PAULUS** PUPPENBAU
ALEXANDER PROSCHEK, **GÜNTHER SCHÖLLBAUER** LICHT, TON, TECHNIK
PIERRE DROIN BÜHNENMEISTER
ANNE-LISE DROIN, **EDOUARD FUNCK**, **ELFRIEDE GRILL**, **HEIDE HÖLZL**, **MARION MAYER**,
URSULA WINZER, **EVA WIENER** KOSTÜME
VALERIE EICHER, **DOUG FITCH**, **MAX KIENER**, **VEIT KOWALD** REQUISITE
GÜNTHER SCHÖLLBAUER, **HARALD ALKER** BÜHNENBAU

Musikarrangement von **Florian Willeitner**
unter Verwendung der Musik von

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**Musik zu einer Faschingspantomime „Pantolon et Colombine“
für zwei Violinen, Viola und Bass KV 446 (Fragment)**
(Entstanden: Wien, Februar 1783)

Aus Ballettmusik zur Pantomime „Les petits riens“ KV 299b
(Entstanden: Paris, vor dem 11. Juni 1778)

Ohne Pause

Neuproduktion der Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem
SALZBURGER MARIONETTENTHEATER

Diese Produktion wird gefördert von
Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

Wir danken der
Galerie Thaddaeus Ropac
für die Zurverfügungstellung der Salzburg Halle für die Bauprobe

Ende um ca. 16.30 Uhr/21 Uhr

PÜNKITITITI!

Ein gut gekleideter Mann mittleren Alters – Enrico – betritt ein seelenloses, modernes Hotelzimmer, stellt sein Gepäck ab, setzt sich auf einen Stuhl und fällt in eine existenzielle Krise. Von seinem Balkon im 36. Stock beobachtet er vorbeifliegende Flugzeuge, während er sein zukünftiges Leben in Frage stellt. Wohin soll er gehen? Was soll er tun? Die Wolken verraten ihm nicht, weshalb sein Vertrag an der Oper gekündigt wurde oder weshalb ihn seine Frau verlassen hat und warum viele Dinge so sind wie sie sind. Soll er Selbstmord begehen? Plötzlich fängt der Hutständer im Raum an, über seine eigenen Identitätsprobleme zu erzählen und erklärt, dass er immer eine Lampe sein wollte. Halluziniert Enrico etwa, als der gesamte Inhalt aus der Minibar lebendig wird und ihn zum Tanzen bringt? Schließlich erwacht das gesamte Zimmer im Sturm zu Leben und bestärkt Enrico darin, dass das begonnene Ringen den Kampf wert ist.

Als humorvoll stummfilmartige Meditation darüber, was die Existenz lebenswert macht, ungeachtet unserer eigenen Dämonen, ist *Pünkitititi!* eine musikalische Collage aus bekannten, unbekannten, fertigen und fragmentarisch erhaltenen Kompositionen Mozarts. Die Fragen, um die die Geschichte kreist, sind einfach; doch scheinen sie mit Mozarts Musik nur übertragbar, wenn er selbst ähnliche Erfahrungen an Selbstzweifel und deren Überwindung durchgemacht hat. Es geht um das Glück, nicht um das Verhindern von Leid, und wie man es in unserem Leben integrieren kann.



Aus einem Brief Mozarts an Gottfried von Jacquin,
Prag, 15. Jänner 1787. Autograph.

Privatbesitz

Pünkitititi! ist eine allegorische Personifizierung jener quälenden Zweifel, die uns alle irgendwann einmal verfolgen und uns dazu bringen, uns selbst zu fragen: weshalb lohnt es sich überhaupt, morgen wieder aufzuwachen?

Doug Fitch

In seinem Brief aus Prag an seinen Freund Gottfried von Jacquin berichtet Mozart, dass er und seine Begleiter sich Scherznamen nach bestimmten Eigentümlichkeiten der betreffenden Personen gegeben haben. So wurde Mozart Pünkitititi genannt, vielleicht auf Anspielung auf seine „punkerte“ Silhouette, das heißt im Dialekt kleine, runde Gestalt.

Die Arbeit an der musikalischen Umsetzung dieses Projektes war für mich wohl eine der bisher spannendsten und ganzheitlichsten Art und Weisen, mich innerhalb eines mehrteiligen und vielschichtigen Prozesses mit der Musik Mozarts zu beschäftigen.

Am Anfang stand eine musikalische ‚Schatzsuche‘: Die Sichtung von vielen tausenden Takten Musik von Mozart. Zentrale Rolle spielte hier die nur in Fragmenten erhaltene Faschingspantomime *Pantolon et Colombine* KV 446, entstanden im Februar 1783 in Wien. Ein unglaublich feingliedriges und lebendiges Werk, in dem Mozarts einzigartige Qualität als Opernkomponist konzentriert zur Geltung kommt, da auf engstem Raum die verschiedensten Charaktere musikalisch oftmals sehr pointiert dargestellt werden. Im Original erhalten sind uns jedoch lediglich einstimmige melodische Abschnitte und einige Wortfetzen zur Handlung, die im Ganzen wenig Sinn ergeben. Vollständige Partitur und Libretto fehlen, was für mich als Komponist beziehungsweise Arrangeur eine spannende Herausforderung und große Chance zugleich darstellte, die zum einen viel Platz für Imagination und Kreation bot, zum anderen den Anspruch in sich trug, Mozarts originaler Idee und Intention im Ganzen gerecht zu werden.

Es galt also, aus sehr wenig Ausgangsmaterial ein 70-minütiges Werk zu schaffen. Auf der Ebene der völlig fehlenden Handlung erwies sich Doug Fitch in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Stephen Greco als überschäumend kreativer und höchst unkonventioneller Ideengeber, indem er eine gänzlich neue Ge-

schichte konzipierte, die in ihrer Zauberhaftigkeit und Detailfülle den Melodien aus KV 446 viele neue Deutungsmöglichkeiten bot und gleichzeitig eine radikale Neuordnung des musikalischen Materials verlangte. Da KV 446 insgesamt lediglich ca. 20 Minuten musikalische Substanz lieferte, begann ich, meine ‚Schatzsuche‘ auf andere Werke Mozarts auszudehnen, um charakterlich ergänzendes, originales Material anzuhäufen. Stationen auf diesem Weg waren die Ballettmusik zu *Les petits riens* KV 299b, eine große Anzahl an sehr charaktervollen Tänzen sowie einige Ausflüge in die Opern Mozarts. Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter der Stiftung Mozarteum, erwies sich hier als unerschöpfliche Quelle bei der Suche nach geeignetem Material. Aus dem so entstandenen „Mozart-Musik-Pool“ schöpfte ich die musikalische Substanz für *Pünkititi!*

Doug Fitchs Ideen für das Bühnenbild und die grundsätzliche Anlage des Stückes könnten im originalen Sinn einer Pantomime am ehesten als eine Art ‚silent opera‘ für Puppen und Performer beschrieben werden. Viele Handlungsdetails finden im Unterbewusstsein des Hauptcharakters, Enrico, statt, und haben daher oftmals eine sehr magische Komponente. Dies und einige weitere Besonderheiten galt es in der musikalischen Detailarbeit umzusetzen:

Zum einen ist die Orchestrierung im Ensemble oft an den Charakter von ‚silent-movie‘ Musik angelehnt, vielfarbig und verspielt, unter anderem durch sehr variabel eingesetztes Schlagwerk aller Art, was allein der Musik schon etwas Puppenhaftes verleiht. Des Weiteren war es mein Ziel, die Handlung mög-

lichst durchgängig zu vertonen und die einzelnen Handlungsabschnitte nahtlos miteinander zu verbinden, weshalb ich auf Grundlage des thematischen Materials an einigen Stellen Übergänge komponierte. Ein besonderer Spaß war die Ergänzung einiger Abschnitte durch kleine, verspielte Kontrapunkte oder andere motivische Einfälle, die immer Bezug auf Handlungsdetails nehmen.

An anderen Stellen waren die einzelnen Handlungsstränge des neuen Librettos so detailreich, dass ich den originalen Fluss der Melodien Mozarts unterbrach und anders weiterführte oder ergänzte. Ebenso kam es vor, dass die Handlung in andere Kulturkreise und Länder führte, sodass ich die originalen Tänze Mozarts mit originalen Tänzen der jeweiligen Länder in Kontext setzte.

Im Ganzen sehe ich das gesamte Projekt als Hommage an den unendlichen Erfindergeist Mozarts, der Witz, Spannung, Oper, Fantastisches und wahres, alltägliches Leben miteinander vereint. Dieser beispiellosen kreativen Kraft ist *Pünkititi!* gewidmet.

Die Herausforderung bei der Zusammenstellung des POI Ensembles für dieses Projekt war, durch möglichst wenige Musiker möglichst viele Fähigkeiten und Klangfarben zu verbinden. Ersteres ist bedingt durch die relative Enge des Salzburger Marionettentheaters, letzteres durch die Beschaffenheit des Projekts selbst: Eine ‚silent opera‘ für Marionetten und Live-Performer, basierend auf einer in Fragmenten erhaltenen Mozart-Pantomime und einem Libretto von Doug Fitch / Stephen Greco, welches eine zauberhafte Welt aus Realität, Imagination und Zauberhaftem erstehen lässt.

Die DNA dieser Musik ist zu 100% Mozart, ergänzt durch neu komponierte Zwischenspiele, die am Libretto entlang komponiert wurden, und durch blitzartige Ausflüge in von der Handlung suggerierte andere Kulturkreise.

Das Zusammenspiel der Musik mit der unvergleichlichen Meisterschaft der Puppenspieler des Salzburger Marionettentheaters verspricht unter der Direktion von Doug Fitch einen Abend mit Bühnenmusik Mozarts, wie sie noch nie erlebt wurde.

Florian Willeitner

PÙNKITITITI!

A well-dressed, middle-aged man – Enrico – enters a soulless, modern hotel room, puts down his luggage, settles in a chair, then slips into an existential crisis. From his balcony on the 36th floor he watches airplanes pass by, considering his options in life. Where should he go? What should he do? The clouds do not reveal to him why his opera contract was terminated, or why his wife left him, or why so many things are the way they are. Should he commit suicide? Suddenly the hat-stand in the room starts going on about its own identity problems. It explains that it always wanted to be a lamp. Is he hallucinating then, when all the contents of the minibar come alive and persuade him to dance? Eventually the whole room wildly comes to life, reassuring him that the struggle underway is worth the battle.

A humorous, silent-movie-like meditation on what makes life worth living in the face of our own demons, *Pùnkìtìtìtì!* is a musical collage, compiled from Mozart's well-known and unknown completed compositions and from fragments. The questions at the heart of the story are simple ones, yet they appear to be compatible with Mozart's music only because he himself went through and overcame similar experiences of self-doubt. It's about happiness and how it can be integrated into the fabric of our lives, not about preventing suffering. *Pùnkìtìtìtì!* is an allegorical personification of those torturous doubts that haunt us all and cause us to ask: is there indeed any point in waking up again tomorrow?

Doug Fitch

In his letter from Prague to his friend Gottfried von Jacquin (January 15, 1787, see picture on page 113), Mozart reports that he and his companions gave each other nicknames based on certain peculiarities of the persons concerned. Mozart was called *Pùnkìtìtìtì*, perhaps referring to his plump figure. In dialect the word *punkert* means small, round figure.

Working on the musical implementation of this project was indeed for me one of the most exciting ways to be involved in a process consisting of very many aspects and being preoccupied with Mozart's music. To begin with we went on a musical treasure hunt and looked through thousands of bars of music by Mozart. The play *Pantolon et Colombine*, K. 446, in the style of *commedia dell'arte*, written for the carnival season 1783 in February in Vienna and extant only as a fragment, played a central role. This is an incredibly filigree and vivacious work, in which Mozart's unique quality as an opera composer is revealed in concentrated form as all kinds of characters are often portrayed with musical accentuations in a very constricted space. However, the original contains merely one-part melodic sections and a few garbled words about the story, but as a whole they hardly make sense. The full score and libretto are lacking, which for me as composer or rather arranger meant an exciting challenge and major chance, offering on the one hand much space for imagination and creativity, on the other inherently aspiring to do justice to Mozart's original idea and intention as a whole.

What we had to do was to create a work lasting 70 minutes from very sparse source material. Bearing in mind the complete lack of any kind of story, Doug Fitch, together with librettist Stephen Greco, proved to be bursting with creative and highly unconventional ideas; he elaborated a completely new story which in its magical charm and abundance of details offered many new possibilities of interpreting the melodies from K. 446, while at the same time de-

manding a radical new arrangement of the musical material. As K. 446 provided in total only about 20 minutes of musical substance, I began to search for further treasures among other works by Mozart in order to build up supplementary and original material which would be appropriate in character. Stops along this path were the ballet music to *Les petits riens*, K. 299b, several dances full of individual features as well as some excursions to Mozart's operas. Ulrich Leisinger, director of research of the Mozarteum Foundation, proved to be an inexhaustible source in searching for suitable material. From the resulting "Mozart Music Pool" I created the musical substance for *Pùnkittiti!*

Doug Fitch's ideas for the stage set and the basic arrangement of the piece could best be described in the original meaning of a pantomime as a kind of silent opera for marionettes and performers. Many of the details about the plot occur in the subconscious of the principal character, Enrico, and thus often have a very magical component. What we then had to do was to implement this and some other special features in the finely detailed musical work: on the one hand the orchestration in the ensemble is frequently based on the character of music for a silent movie, very playful and with plenty of colour, using all kinds of different percussion instruments. This alone evokes something rather puppet-like in the music. Moreover, I aimed to set the plot to music more or less as a through-composed work and to link the separate sections of the story as seamlessly as possible which is why in some parts I com-

posed transitions on the basis of the thematic material. It was especially fun to supplement some sections by short playful counterpoints or other motivic ideas which always refer to details in the plot.

In other parts the separate story lines in the new libretto were so full of detail that I interrupted the original flow of Mozart's melodies and continued them further in a different way or supplemented them. It also happened that the plot led to other cultural spheres and countries so that I put Mozart's original dances into the context of original dances of the relevant countries.

On the whole I see the entire project as a homage to Mozart's inventive mind, and how he was able to combine wit, tension, opera, fantasy and true, day-to-day life with one another. This exemplary creative strength is dedicated to *Pùnkìtìtìtì!*

The challenge in bringing together the Pool of Invention Ensemble for this project was to combine as few musicians as possible with as many skills and sound colours as possible. The former is necessary because of the relatively constricted space of the Salzburg Marionette Theatre, the latter by the conditions of the project itself: a silent opera for marionettes and live performers, based on a *commedia dell'arte*-like show by Mozart extant in fragments and a libretto by Doug Fitch / Stephen Greco which conjures up a magical world of reality, imagination and enchantment. The DNA of this music is 100% Mozart, supplemented by newly composed interludes, which were composed along the lines of the

libretto, and through lightning excursions to other cultural spheres suggested by the plot.

In the staging by Doug Fitch the interaction of the music with the incomparable mastery of the puppeteers of the Salzburg Marionette Theatre promises an evening with Mozart's stage music such as has never been experienced before.

Florian Willeitner

(English translation: Elizabeth Mortimer)

SA 25.01

19.30 Großes Festspielhaus #10

WIENER PHILHARMONIKER

DIRIGENT **DANIEL BARENBOIM** KLAVIER
RADEK BABORÁK HORN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie B-Dur KV 319

(Datiert: Salzburg, 9. Juli 1779)

Allegro assai
Andante moderato
Menuetto – Trio
Allegro assai

Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 447

(Komponiert: Wien, vermutlich 1787)

[Allegro]
Romance. Larghetto
Allegro

Kadenz im ersten Satz von Radek Baborák

Pause

Konzert d-Moll für Klavier und Orchester KV 466

(Datiert: Wien, 10. Februar 1785)

Allegro
Romance
[Allegro assai]

Kadenzen im ersten Satz von Ludwig van Beethoven; im dritten Satz von Daniel Barenboim

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt der

COMPAGNIE PLASTIC OMNIUM

die dieses Konzert mit einer FORTE Konzert-Patenschaft unterstützt

ORF-Sendung: Sonntag, 1. Februar 2020, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.30 Uhr

SYMPHONIE B-DUR KV 319

Wie die Datierung auf der autographen Partitur zeigt, schrieb Mozart die **Symphonie B-Dur KV 319** im Sommer 1779, nach seiner Heimkehr von der nicht nach Wunsch verlaufenen Reise nach Mannheim und Paris. Zu dieser Zeit war die Salzburger Hofkapelle in großen Schwierigkeiten: Hofkapellmeister Giuseppe Lolli war 1777 gestorben, Domenico Fischietti, der diesem zur Seite gestellt worden war, hatte Salzburg 1774 bereits verlassen und Giacomo Rust, der im Juni 1777 das Amt des Hofkapellmeisters übernommen hatte, war bereits im Februar 1778 wieder abgereist, weil er im rauen Salzburger Klima Probleme mit seiner Gesundheit bekommen hatte ... Obendrein waren mehrere Musikerstellen unbesetzt. Wenn auch Leopold Mozart als Vize-Kapellmeister fest die Zügel in der Hand hielt, war doch zu dieser Zeit die Salzburger Hofkapelle mit der Mannheimer unter Christian Cannabich, die Mozart auf seiner Reise kennengelernt hatte, nicht zu vergleichen.

„ja wenn die Musique so bestellt wäre wie zu Mannheim! – die subordination die in diesem orchestre herscht! – die auctorität die der Cannabich hat – da wird alles Ernsthaft verichtet; Cannabich, welcher der beste Director ist den ich je gesehen, hat die liebe und forcht von seinen untergebenen. – er ist auch in der ganzen stadt angesehen, und seine Soldaten auch – sie führen sich aber auch anderst auf – haben lebens=art, sind gut gekleidet, gehen nicht in die wirts=häuser und sauffen“, schreibt er am 9. Juli 1778 seinem Vater und seiner Schwester, nachdem er

ihnen im selben Brief vom Tod der Mutter berichtet hat.

Von diesen Mannheimer und wohl auch den Pariser Eindrücken zehrt die Symphonie KV 319. Ihre Besetzung ist eher klein – neben den Streichern mit zwei obligaten Violon, zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern – und war daher auch für kleinere Fürstenhöfe brauchbar. Vermutlich deshalb bot Mozart sie gemeinsam mit drei anderen Werken (KV 338, KV 385 und KV 425) am 8. August 1786 dem Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen an: *„Da S:[eine] D:[urchlaucht] ein Orchestre besitzen, so könnten Hochdieselben eigenst nur für ihren Hof allein von mir gesetzte Stücke besitzen, welches nach meiner geringen Einsicht sehr angenehm seyn würde“*. Gemeinsam mit der *Haffner-Symphonie* KV 385 war diese Symphonie bereits 1785 beim Wiener Verleger Artaria im Druck erschienen und war damit eines der wenigen Werke dieser Gattung, die noch zu Lebzeiten Mozarts als Stimmendrucke publiziert wurden. Ursprünglich hatte das Werk nur drei Sätze, das Menuett wurde erst zwischen 1782 und 1785 für eine Aufführung in Wien, wo das Publikum an viersätzigen Symphonien gewohnt war, hinzugefügt.

Die Symphonie beginnt mit einem rasant-spielerischen, einteiligen ersten Satz im 3/4 Metrum mit einem raffinierten 24-taktigen Hauptthema, das eleganter nicht sein könnte. In der Durchführung verwendet Mozart jene Viertonfolge, die zum Urbestand der kontrapunktischen Arbeit gehört und die er später im vierten Satz der *Jupiter-Symphonie* KV 550



als Themenkopf des ersten Themas wieder-
verwenden wird. Der zweite Satz, Andante
moderato, beginnt mit einem behäbigen Strei-
chersatz, das später hinzugefügte Menuetto
mit seinem ländlerhaften Trio gemahnt an glän-
zende Bälle in der Hofburg, für die Mozart als
Hofkomponist ab 1787 ja die Musik zu liefern
hatte. Der vierte Satz greift eine Triolenfigur
aus dem ersten Satz wieder auf und gibt so
der Symphonie ein zyklisches Gepräge.

HORNKONZERT ES-DUR KV 447

Joseph Leutgeb (Leitgeb, 1732–1811), jener
Hornist, für den das *Konzert für Horn und Or-
chester KV 447* geschrieben wurde, war so-
wohl mit Leopold als auch mit Wolfgang Amadé
Mozart eng befreundet. Nachdem er zunächst
der Kapelle des Fürsten Esterházy angehört
hatte, ging er 1763 nach Salzburg und wurde
dort Mitglied der Hofkapelle, bis er 1773 nach

Wien zurückkehrte. Einem Briefzitat Leopold Mozarts ist der weitverbreitete Irrtum geschuldet, Leutgeb habe neben seinen Engagements als Hornist auch noch einen Käsehandel betrieben. Leopold schrieb am 1. Dezember 1777 an seinen Sohn in Mannheim: „*H: Leutgeb, der itzt in einer vorstatt in Wienn ein kleines schneckenhäusl mit einer kästerey gerechtigkeit auf Credit gekauft hat, schrieb an dich und an mich, kurz nachdem du abgereiset, und versprach mich zu bezahlen mit gewöhnlicher voraussetzung der Gedult bis er beym käs=Handl reicher wird und von dir verlangte er ein Concert*“. Es war allerdings Leutgeb's Schwiegervater Biago Placeriano, der in Altlirchenfeld ein Wurst- und Käsegeschäft betrieben hatte, das nach seinem Tod 1763 noch kurze Zeit von dessen Witwe Katharina weitergeführt worden war. Als sich Leutgeb 1777 in Wien ansiedelte, war der Käsehandel schon lange Geschichte [siehe dazu den Artikel von Michael Lorenz, *Musicological Trifles and Bibliographical Paralipomena* in: <http://michaelorenz.blogspot.com/2013/04/a-little-leitgeb-research.html>]. Ab 1783 ist Joseph Leutgeb als Hornist im Orchester von Antal Grassalkovich II. nachweisbar. Konzertreisen führten den Hornisten nach Frankfurt und Paris; früher war er den Mozarts bereits in Mailand und Wien begegnet.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatten technische Neuerungen am Horn, die mit dem Namen des Dresdner Instrumentenmachers Joseph Anton Horner verbunden sind, die Möglichkeiten des Instruments vergrößert: einerseits wurde durch die Verlegung der Stimm-

bögen in die Mitte der Rohrwindungen ein schnellerer Wechsel zwischen den Tonarten möglich (‚Inventionshorn‘), andererseits war es nun auch möglich, manche Töne durch ‚Stopfen‘ um einen Halbton nach oben oder unten zu verändern, weil fortan der Abstand zwischen dem Mundstück und dem Trichter gleich blieb. Das war besonders in den tieferen Lagen wichtig, weil die Naturtöne dort in großen Abständen zur Verfügung standen. Da sich allerdings die Klangqualität der ‚gestopften‘ Töne von der der Naturtöne stark unterschied, standen Hornisten und Komponisten vor neuen Herausforderungen.

Bereits 1777 hatte sich Leutgeb von Mozart ein Konzert für Horn gewünscht, wie im oben zitierten Brief Leopolds an seinen Sohn erwähnt ist. Erfüllt hat Mozart diesen Wunsch zum ersten Mal 1783 mit den Konzert KV 417. Seine erste Reverenz an Leutgeb, dem der *Mercur de France* 1770 bescheinigte, dass niemand das Horn mit reinerer und weicherer vokaler Stimmgebung zu spielen wisse als er, ist allerdings das Hornquintett KV 407, das er wahrscheinlich 1782 in Wien geschrieben hatte. Das Hornkonzert in Es-Dur KV 447 entstand 1787, dazwischen lag die Komposition zweier weiterer Konzerte in Es für Leutgeb, nämlich KV 417 und 495. Das Fragment KV 412, das fröhlich-provokante Kommentare für den Freund zielt [siehe Abbildung S. 264] entstand, neuerer Forschungen zufolge, erst 1791 [siehe Einführung zu #32].

KV 447 beginnt mit einem Thema in den Violinen, das dann vom Horn übernommen wird und deutlich auf das vorher entstandene,

ebenfalls in Es stehende Hornkonzert KV 495 verweist. Das zweite Thema scheint extra erfunden worden zu sein, um Leutgeb's Fähigkeiten in der Stopftechnik vorzuführen. Die Romance mit ihrem lyrischen Thema und der dritte Satz, eine fröhliche Jagdmusik in Rondoform, runden das Werk ab.

KLAVIERKONZERT D-MOLL KV 466

„Das Concert war unvergleichlich“ berichtet Leopold Mozart, der am selben Tag, dem 11. Februar 1785, erst in Wien eingetroffen war, seiner Tochter, *„das Orchester vortrefflich, außer den Symfonien sang eine Sängerin vom welschen Theater 2 Arien. dann war ein neues vortreffliches Clavier Concert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen noch daran abschrieb, und dein Bruder das Rondeau noch nicht einmal durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen musste“* (Leopold Mozart am 16. Februar 1785 an seine Tochter).

Das „neue vortreffliche Clavier Concert“ war jenes **Klavierkonzert d-Moll KV 466**, das sich im 19. Jahrhundert zum beliebtesten Mozartschen Werk dieser Gattung entwickeln sollte. Mozart selbst spielte es einige Tage nach der Uraufführung gleich noch einmal. Leopold Mozart wiederum brachte es bereits am 22. März 1786 in Salzburg mit seinem Schüler Heinrich Marchand als Solisten zur Aufführung, wobei *„Haydn ihm die blätter um[wendete]“* und dabei *„das Vergnügen“* hatte, *„die künstliche Composition u Verwebung, auch die Schwürigkeit des Concerts einzusehen“* (Leopold

Mozart an seine Tochter, 23. März 1786). Sigismund von Neukomm, Ludwig van Beethoven, Johann Baptist Cramer, Clara Schumann, Johannes Brahms und viele andere berühmte Pianistinnen und Pianisten hatten dieses Konzert im Repertoire und schrieben Kadenzen dafür.

Der erste Satz beginnt nicht, wie damals in der Konzertform üblich, mit einem Hauptthema im Orchester, das dann vom Klavier aufgenommen wird, sondern mit flächigen Synkopen, die von Schleifern durchsetzt sind, wie sie eigentlich für Ouvertüren typisch sind, und die hier in einer neuen Umgebung auftreten. Auch das Seitenthema ist auf mehrere Instrumente verteilt, die Interaktion zwischen Solo-Klavier und Orchester wird in diesem Konzert völlig neu interpretiert. Dass es das erste Konzert ist, in dem Mozart eine Moll-Tonart verwendet – d-Moll nämlich, die Tonart des *Requiem's* KV 626 sowie der Ouvertüre und des Auftritts des Komturs in *Don Giovanni* – mag eine Erklärung dafür sein, dass dieses oft als „dramatisch“ rezipierte Konzert zu den beliebtesten Klavierkonzerten überhaupt zählt.

Eva Neumayr

SYMPHONY IN B FLAT MAJOR, K. 319

In January 1779 Mozart returned to Salzburg from his fateful fifteen-month journey to Mannheim and Paris with nothing to show for his efforts. 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 No. 33 in B flat, K. 319*, dated 9 July 1779, and the much grander C major, No. 34, K. 338, composed a year later. Lightly scored for oboes, bassoons, horns (which ring brightly in the key of B flat) and strings, K. 319 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 expectations.

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 relaxed *Ländler* trio, which was probably added around 1785 for a performance in Vienna, 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.

HORN CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 447

Mozart wrote his four horn concertos for Joseph Leutgeb, an old friend from the Salzburg Court Orchestra who decamped to Vienna. Leutgeb, or 'Leitgeb', as Mozart insisted on calling him, combined mastery of his instrument (he was praised for his mellow, singing tone and exceptional accuracy) with an easy-going personality that made him the butt of Mozart's

most boisterous humour. The first Horn Concerto to be composed, K. 417 (published as No. 2), is inscribed: “W. A. Mozart takes pity on that ass, ox and fool, Leutgeb”, while the six surviving autograph leaves of its successor, K. 495 (known as No. 4), are written in a riot of different-coloured inks – though Mozart’s levity here may conceal suggestions about accentuation and dynamics.

While we can’t be sure exactly when Mozart composed the *Horn Concerto No. 3 in E flat*, K. 447, fragmentary evidence suggests that it dates from 1787, the year of *Don Giovanni* (the Köchel numbering is misleading). Uniquely in the horn concertos, Mozart replaces the orchestral oboes and horns with the softer-toned clarinets and bassoons, often used as an organ-like backdrop to the strings. The compact first movement contrasts smooth lyrical melody – a Leutgeb speciality – with pungently chromatic tutti. The central development opens with a beautiful new cantabile theme in the deep, ‘veiled’ key of D flat, and culminates in a mysterious modulating passage that sets sustained horn notes against skipping violins.

In the autograph the Larghetto second movement, in A flat major, is headed “Romance. Di Wolfgang Amadeo Mozart”. Mozart’s title implies songlike simplicity, and this gently touching movement, fashioned to display the vocal eloquence of Leutgeb’s tone, lives up to expectations with its mingled solemnity and grace.

As in all the horn concertos the finale is a buoyant jig in hunting style. There is an easy spirit of give-and-take, with horn and strings

constantly egging each other on. In the second episode Mozart springs a surprise by quoting a jaunty version of the melody of the Larghetto: a delightful moment that seems to poke fun at the theme’s original solemnity.

PIANO CONCERTO IN D MINOR, K. 466

When Mozart abruptly departed the service of Archbishop Colloredo of Salzburg in May 1781, helped by history’s most famous kick up the backside, he was confident that fame and fortune in Vienna were his for the taking. Confounding his father’s dire warnings, for the next few years he was triumphantly vindicated in what he described as “*Clavierland*” – “the land of the clavier”. He quickly secured a substantial income from concerts, publishers’ fees and giving keyboard lessons to the daughters of the Viennese elite. Although he spent almost as fast as he earned, he was for a time, at least, a shrewd business operator; and he promoted himself in the dual role of composer and virtuoso pianist in the magnificent series of concertos written primarily for his own concerts in the city.

In the six great piano concertos of 1784 Mozart consolidated his concerto ideal, creating a unique amalgam of virtuoso display, symphonic organisation, operatic characterisation and – above all in the miraculous woodwind writing – the refinement of chamber music. With the famous *Piano Concerto No. 20 in D minor*, K. 466, premiered by Mozart on 11 February 1785, he confronted his listeners head-

on. In the Classical period the minor mode was almost always associated with the expression of turbulence or pathos, and the first and last movements of K. 466, reinforced by trumpets and drums, have a sombre passion that foreshadows the D minor numbers associated with the distraught Donna Anna and the avenging Commendatore in *Don Giovanni*. Not surprisingly, the concerto was a favourite of Beethoven (who composed cadenzas for the first and last movements), and of the Romantics, at a time when most of Mozart's music was either patronised for its supposed Dresden-china prettiness or idealised as the emblem of a lost Eden.

The *Don Giovanni* parallel suggests itself at the very opening: ominous bass rumblings beneath unquiet syncopations in the upper strings hint at a latent tumult that breaks out at the first *forte*. On its initial entry, the piano confronts the mass of the orchestra with a quiet, poignant theme, like heightened speech, that remains the soloist's personal property throughout. In the central development this solo theme alternates with a fragment of the ominous opening idea before the keyboard erupts in sequences of fevered brilliance, underpinned by the 'rumbling' motif in the strings.

Even the B flat *Romance*, with its limpid, almost childlike melody, is disrupted by a flamboyantly virtuosic central episode in G minor that revives the agitated tone of the first movement. Agitation returns with a vengeance in the sonata-rondo finale, launched by a rocketing arpeggio and continuing with one of Mozart's most violent stretches of orchestral writing.

Temporary relief comes with a bantering major-keyed theme, shared between woodwind and keyboard. In the recapitulation Mozart darkens this tune with harmonies that hover ambiguously between major and minor. Then, after the cadenza and a final statement of the rocketing main theme, comes a complete *volte-face*: an oboe, abetted by a comically strutting bassoon, chirps the bantering theme in an unsullied D major, launching a riotous coda that irresistibly evokes the spirit of comic opera.

This coda has sometimes been condemned as a trivial let-down after what has gone before. But as David Cairns nicely put it in his book *Mozart and his Operas*, "Only those who insist on judging music in moral terms can possibly be offended that a work which began with *Don Giovanni* should end with *Figaro*."

Richard Wigmore

SA 25.01 #11 FR 31.01 #37

22.00 ARGEkultur

MOZART-BINGO & MUSIKALISCHER SPASS
LOTERÍA MOZARTIANA

ROLANDO VILLAZÓN MODERATION
MITGLIEDER DER CAMERATA SALZBURG

**GIOVANNI GUZZO UND YUKIKO TEZUKA VIOLINE, ÁGNES RÉPÁSZKY VIOLA,
JOSEF RADAUER KONTRABASS, JOHANNES HINTERHÖLZER UND MARKUS HAUSER HORN**

PHILIPP PONTZEN ILLUSTRATION

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**„Ein musikalischer Spaß“ für zwei Violinen,
Viola, Bass und zwei Hörner KV 522**
(Datiert: Wien, 14. Juni 1787)

1. Allegro

Lotería Mozartiana, 1. Runde

2. Menuetto. Maestoso – Trio

Lotería Mozartiana, 2. Runde

3. Adagio cantabile

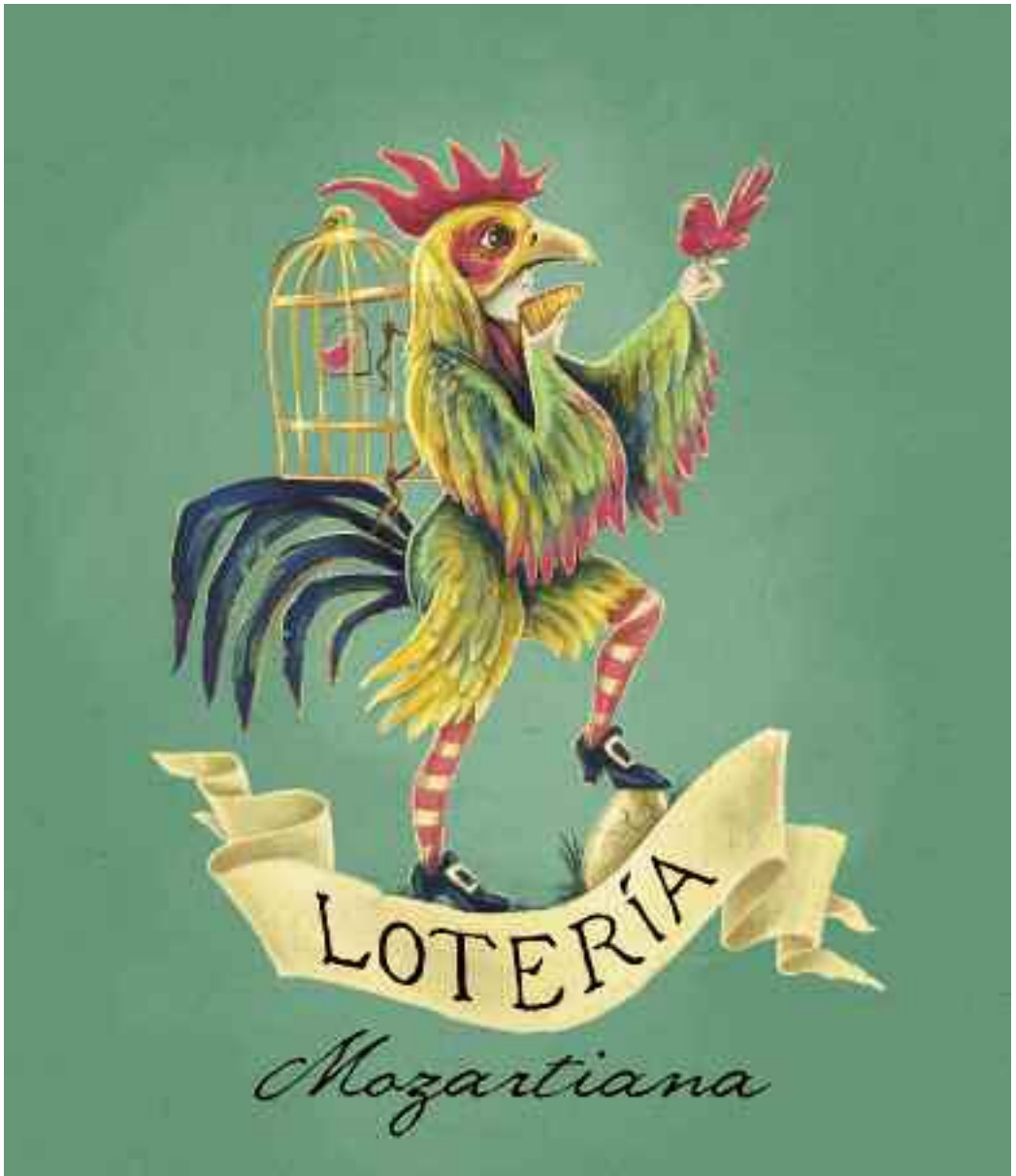
Kadenz von Mozart

Lotería Mozartiana, 3. Runde

4. Presto

Keine Pause

Ende um ca. 23.15 Uhr



Karte Nr. 1 von Philipp Pontzen kreiert für „Lotería Mozartiana“
© Philipp Pontzen, www.pontzen.com

EIN EXPERIMENTELLER SPASS

Wenn Wolfgang Amadé Mozart sich einen *Musikalischen Spaß* leistet, dann geschieht dies natürlich mit Witz, Temperament und Kunstfertigkeit. Für welchen Anlass das köstliche Stück KV 522 anno 1787 in Wien entstanden ist, wissen wir nicht. Später wurde es auch als *Dorfmusikantensextekt* betitelt, was ein wenig in die Irre führt. Zweifellos nimmt Mozart in diesem köstlich verquerten Stück in humorvoller Weise Musiker aufs Korn, die ihre Instrumente nicht ganz beherrschen oder schlampig sind. Allerdings handelt es sich dabei nicht um Amateure, sondern um die arroganten Streicher und dem Alkohol allzu zugeneigte Hornisten, die Mozart als honorable Mitglieder der professionellen Orchester seiner Zeit bestens kannte. In den Hofakten der Mozart-Zeit finden sich genug Ermahnungen an blasende Kapellmitglieder, sich beim Genuss von Bier, Wein und Schnaps mehr zurückzuhalten.

Noch wesentlicher ist aber die Parodie auf mittelmäßige Komponisten und deren Fehler. Letztere heute zu erkennen, ist gar nicht so einfach, denn viele harmonische Kühnheiten, die zu Mozarts Zeit noch unerhört waren und als Fehler galten, werden nach über 200 Jahren musikalischen Fortschritts widerspruchsflos gehört. Mozart spielt mit unvollendeten Teilen, heftigen Dissonanzen, Übertreibungen und Klischees. Am Ende geraten die Musiker noch dazu katastrophal auseinander. Eine Frage ist freilich, wie weit Mozart nicht selbst mehr als nur Spaß an diesen Dingen hatte – hatte er doch kurz davor für das *Dissonanzenquartett* KV 465

eine Einleitung komponiert, in der die Tonarten chromatisch verschwimmen. Die Lust am Experiment war ihm eigen.

Auch die Kopisten nahm er aufs Korn. Das Ausschreiben der Stimmen aus der Partitur war für ihn tödlich langweilig, also vergab er diese Tätigkeit an willige Helfer, meist arme Musikanten, die davon recht und schlecht lebten. Und ärgerte sich nachher über deren Abschreibfehler. Im Falle des „Späßes“ schrieb er alle Stimmen selber, denn hier bestand eher die Gefahr des Ausbesserns jener ‚Fehler‘, die den Witz der Sache ausmachen, durch einen Gehilfen.

Formal folgt das Stück für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner der symphonischen Form. Das eröffnende Allegro ist ein Meisterstück an gewollter Ideenlosigkeit. Das bewusst dürftige Material reicht nur für eine sehr kurze Durchführung, Reprise und Exposition sind kunstvoll unbeholfen angelegt. Allerdings ist es erstaunlich, welch originelle Klänge selbst ein ‚einfallsloser‘ Mozart erfinden kann. Im Trio des robusten Menuetts geraten die Hornisten gehörig ins Schleudern, was auch nüchternen Interpreten mit Naturhörnern schnell passieren kann. Das folgende Adagio cantabile ist eine hübsche Aneinanderreihung banaler Versatzstücke, die in eine kuriose Kadenz der ersten Geige münden – der Konzertmeister hat offenbar zu dicke Finger und bringt nur mehr Ganztöne zustande. Im finalen Presto scheitert der Komponist glorios an einer vierstimmigen Fuge. Drei Akkorde in verschiedenen Tonarten beenden das sich entfaltende Chaos.

Gottfried Franz Kasperek

AN EXPERIMENTAL JOKE

When Wolfgang Amadé Mozart makes a *Musical Joke*, this occurs of course with wit, brilliance and skill. It is not known for what occasion the delightful piece, K. 522, was written in 1787 in Vienna. Later on it was also known as the *Sextet for Village Musicians*, which is somewhat misleading. In this charming, eccentric piece Mozart humorously takes a sarcastic view of musicians who do not have full command of their instruments or are rather careless. However, amateurs are not meant here but the arrogant string players and horn players who were too fond of alcohol, whom Mozart knew well as honourable members of the professional orchestras of his time. In court acts from Mozart's time enough admonitions can be found to wind players in the orchestra to be reserved in their enjoyment of beer, wine and schnapps.

Nevertheless, the parody of mediocre composers and their errors is of even greater significance. Nowadays it is not so easy to recognize these because many bold harmonies which in Mozart's time were still unheard of and considered to be errors, are now, after over 200 years of musical progress, heard without contradiction. Mozart plays with fragments, hefty dissonances, exaggerations and clichés. In the end the musicians fall apart catastrophically. One question of course is to what extent Mozart himself had more than just a bit of fun in these things – not long beforehand he had composed an introduction for the 'Dissonance' Quartet, K. 465, in which the keys merge

chromatically. He had his very own way of enjoying an experiment. What he derided was rather more their bumbling manner of playing.

Mozart also made fun of the copyists. Writing out parts from the score was something he found dreadfully boring and so he gave this task to willing helpers, mostly impoverished musicians who were thus able to earn a bit of money. And then he was annoyed about the mistakes they made in copying things out. As regards this "Joke" he wrote down all the parts himself because in this case there was the danger that one of the copyists might correct the mistakes that were intended to introduce wit into the matter.

The piece for two violins, viola, bass and two horns follows the symphonic form. The opening allegro is a masterpiece in intentional dullness. The deliberately feeble material suffices only for a very brief development; the exposition and recapitulation have an artistically clumsy structure. In the trio of the robust minuet the horn players start to skid on slippery roads, something that even sober performers playing on natural horns might experience. The following Adagio cantabile is a pretty sequence of banal little segments leading to a strange cadence by the first violin. The concert master's fingers are obviously too thick and he can only play whole notes. In the final Presto the composer fails miserably in a four-part fugue. Three chords in different keys bring the evolving chaos to a close.

Gottfried Franz Kasparek
(English translation: Elizabeth Mortimer)

SO 26.01

9.00 Franziskanerkirche *Messe*

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa c-Moll für Soli, gemischten Chor und Orchester KV 139
„Waisenhaus-Messe“
(Komponiert zwischen Herbst 1768 und Mitte 1769)

**Kirchensonate C-Dur für zwei Violinen,
Orgel, Violoncello und Bass KV 336**
(Komponiert: Salzburg, März 1780)

SO 26.01

10.00 Dom *Messe*

**SALZBURGER DOMCHOR
JUGENDKANTOREI AM DOM
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA
SIMONE VIERLINGER SOPRAN
ASTRID HOFER ALT
VIRGIL HARTINGER TENOR
THANAPAT TRIPUVANANTAKUL BASS
HERIBERT METZGER ORGEL**

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**Missa C-Dur KV 258
„Piccolomini-Messe“
(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)**

SO 26.01 #12

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

CAMERATA SALZBURG
LEITUNG FRANÇOIS LELEUX OBOE
EMMANUEL PAHUD FLÖTE
PAUL MEYER KLARINETTE
RADOVAN VLATKOVIC HORN
GILBERT AUDIN FAGOTT

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**Sinfonia concertante Es-Dur für Oboe, Klarinette,
Horn und Fagott und Orchester KV 297b (Anh. C 14.01)**
(Mozart zugeschrieben)

Allegro

Adagio

Andantino con Variazioni – Adagio – Allegro

Konzert D-Dur für Flöte und Orchester KV 314
(Eingerichtet nach dem Konzert C-Dur für Oboe und Orchester,
Mannheim, Jänner oder Februar 1778)

Allegro aperto

Adagio ma non troppo

Rondeau. Allegro

Kadenzen von Emmanuel Pahud

Pause

Konzert G-Dur für Flöte und Orchester KV 313
(Komponiert wahrscheinlich im Jänner oder Februar 1778 in Mannheim)

Allegro maestoso
Adagio ma non troppo
Rondo. Tempo di Menuetto

Kadenzen und Eingang von Emmanuel Pahud

Symphonie C-Dur KV 425
„Linzer Symphonie“
(Komponiert: Linz, Ende Oktober/Anfang November 1783)

Adagio – Allegro spiritoso
Andante
Menuetto – Trio
Presto

SINFONIA CONCERTANTE ES-DUR FÜR OBOE,
KLARINETTE, HORN, FAGOTT UND ORCHESTER
KV 297b (ANH. C 14.01)

Das bürgerliche Pariser Konzertpublikum ergötzte sich ab den 1770er-Jahren zur Abwechslung auch mit besonderem Vergnügen an den virtuoson Solisten im Orchester – zunächst an Streichern, dann aber auch an den selbständig gewordenen Bläsern. Daraus entwickelte sich die Sonderform der ‚Konzertanten Symphonie‘. Meist waren es zwei bis vier Instrumente, Streicher, Bläser oder auch gemischte Gruppen, die an vorderster Front in diesem als leicht verstandenen, besonders gefällig-unterhaltsamen Genre brillieren durften – in normalerweise zwei raschen Sätzen ohne langatmiges Adagio dazwischen: heiter beschwingt sollte es sein. Komponisten mit klingenden, aber längst vergessenen Namen wie Joseph Bologne Chevalier de Saint-Georges, Jean-Baptiste Davaux oder Jean-Baptiste Sébastien Bréval belieferten den französischen Markt mit maßgeschneiderten Werken; und auch in den anderen europäischen Musikmetropolen wurde das Genre Mode: in London durch Johann Christian Bach, in Mannheim durch Carl Stamitz, in Österreich durch Carl Ditters von Dittersdorf – und jeweils viele andere. Im Schaffen von Mozart, Haydn und Beethoven freilich hat die konzertante Symphonie zahlenmäßig geringe Spuren hinterlassen, dann aber jeweils außergewöhnliche. Als Mozart 1777/78 auf der Suche nach einer Anstellung über München und Augsburg nach Mannheim und weiter nach Paris reiste, hatte er bereits ein *Concertone* (also „großes

Konzert“) für zwei Violinen und Orchester KV 190 im Gepäck, für das sich allerdings keine Aufführungen ergeben haben dürften. Unvollendet ließ er außerdem ein für Paris gedachtes Konzert für Klavier, Violine und Orchester KV 315f. Von der auch biographisch bedeutsamen, durch Liebeskummer und den Tod der Mutter sogar einschneidenden Reise, die ihn in zwei Hochburgen der Gattung geführt hat, bleibt somit an einschlägigen Werken nur das Konzert für Flöte, Harfe und Orchester KV 299 übrig. Denn bei der heute erklingenden, als KV 297b beliebten *Sinfonia concertante* mit den Bläsolisten Oboe, Klarinette, Horn und Fagott ist Mozarts Autorschaft zweifelhaft – zumindest in dieser einzigen, von fremder Hand überlieferten Fassung: Robert Levin zum Beispiel vermutet, dass ein heute verlorenes, authentisches Konvolut der Soloparts (möglicherweise die von Mozart am 5. April 1777 brieflich angekündigte Besetzung einer „*sinfonia concertante ... für flauto wendling, oboe Ramm, Punto waldhorn, und Ritter Fagott*“) die Basis für eine Umarbeitung war, und dass diese Umarbeitung dann um die fehlenden Orchesterstimmen ergänzt wurde. Wie dem auch sei, es handelt sich gewiss um das schönste, beglückendste unter allen zweifelhaften Werken Mozarts – mögen auch alle drei Sätze, bei ihm sonst undenkbar, in ein und derselben Tonart Es-Dur verharren.

Die Anmut, mit der die Solostimmen im Wechsel mit dem Orchester sowie solistisch, in wechselnden Paarungen oder als Quartett in einer gemeinsamen Kadenz ineinander verwoben sind und aufeinander reagieren, erfüllt

schon den festlichen Stirnsatz, nach dem das Farbenspiel in einem Adagio seine Fortsetzung findet, wo sich sogar vorübergehend eine dunkle Wolke vor die Sonne schiebt. Im Finale präsentieren die Bläser dann über Streicher-pizzicati ein denkbar volkstümliches Thema, das zehn entzückende, meist durch Figuration gewonnene Abwandlungen erfährt. Nach einigen bedeutungsvollen Adagio-Takten verwandelt sich das Thema dann vom neckisch-gemächlichen Zweivierteltakt in ein tänzerisches Allegro im Sechsstücktakt mit wirbelndem Abschluss.

FLÖTENKONZERT D-DUR KV 314

„*hören sie nur folgendes*“, schrieb Mozart am 10. Dezember 1777 aus Mannheim an seinen Vater. *„den andern tag kamm ich wie sonst zum wendling zum speisen; da sagte er mir. unser Indianer (das ist ein holländer, der von seinen eigenen mitteln lebt, ein liebhaber von allen wissensschaften, und ein grosser freund und vrlurlr [= Verehrer, in der Codeschrift der Familie Mozart, Anm.] von mir) ist halt doch ein rarer Mann. er giebt ihnen 200 fl, wenn sie ihm 3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte machen“* [siehe Abbildung auf S. 214]. Bei dem Musikliebhaber, Flötisten und Mäzen, den Mozart im Hause seines Mannheimer Freundes und damals berühmten Flötisten und Komponistenkollegen Johann Baptist Wendling kennenlernte, handelte es sich, wie wir heute wissen, um den deutschen Mediziner Ferdinand Dejean, der als Arzt im Dienste der Vereinigte Oostin-

dische Compagnie (deshalb die Bezeichnung „*Indianer*“ und „*Holländer*“!) zu Reichtum gekommen war. Den vollen Auftrag erfüllte Mozart freilich nicht: Ein komplettes „*quattro auf die flötte*“ ist es geworden (KV 285), zwei weitere mit jeweils nur zwei Sätzen schlagen wohl als unfertig zu Buche (KV 285a und b); daneben legte der Komponist seinem Gönner ein einziges neues Flötenkonzert G-Dur KV 313 sowie die Umarbeitung des Oboenkonzerts KV 314 vor – worauf er auch nur einen Teil des Honorars erhielt. Lange Zeit galt jedoch das Oboenkonzert als Zweitfassung dieses Flötenkonzerts – bis Bernhard Paumgartner 1920 in der Bibliothek der Stiftung Mozarteum einen alten Stimmensatz mit Oboensolo entdecken und nachweisen konnte, dass die Oboenversion die ältere war. Die Enttäuschung des Flötisten Dejean, keine zwei neuen Konzerte von Mozart erhalten zu haben, wurde wohl dadurch verschärft, dass das Konzert im Schlepptau von Mozarts Reise auch für Oboe in Umlauf war. Am 14. Februar 1778 schreibt Mozart, der Oboist Friedrich Ramm habe (*zur abwechslung*) *fürs 5:^{te} mahl mein oboe Concert für den ferlendis gespielt, welches hier einen grossen lärm macht. es ist auch izt des H:ⁿ Ramm sein Cheval de Bataille.*“

Das angesprochen „*Schlachtross*“ zieht allerdings mit der heitersten Laune zu Felde: *„Welche Wonne, welche Lust herrscht nunmehr in meiner Brust“* lässt sich nämlich beinahe notengetreu mit Blondchen zu dessen Finalthema singen. Mozart hat sich fünf Jahre später bei der Komposition dieser Arie aus seiner *Entführung aus dem Serail* eng an das Rondothema des Oboenkonzerts angelehnt, weil er



„Le flûtiste“. Ölbild von Yvon Tardy (1928–2010).
Privatsammlung

offenbar genau jene überschwängliche musikalische Stimmung wieder aufleben lassen wollte – für Peter Gülke die „Bestätigung eines gelungenen Treffers“. Und auch der zweite Satz, ein Adagio ma non troppo, ähnelt einer innigen Gesangsszene. Mit gutem Grunde zählt das Werk also zu Mozarts beliebtesten Bläserkonzerten, vereint es doch Geist, Galanterie und kecke Kapriolenlust, die schon im ersten Satz eine anmutige Verbindung eingehen.

FLÖTENKONZERT G-DUR KV 313

Der „Indianer“ zahle gut, wenn ihm Mozart „3 kleine, leichte, und kurze Concertln“ mache? Nein, auch das original für Flöte entstandene Konzert G-Dur KV 313 hat er dem Auftraggeber keineswegs auf den Leib komponiert, sondern vielmehr recht unbekümmert ausführlich und technisch anspruchsvoll geschrieben. Der Kopfsatz vereint den Charakter eines festlichen Marsches mit Grazie und natürlich galanter Virtuosität in der Gestaltung des Soloparts, die im Finalrondo in Gestalt eines Menuetts ihr verwandeltes, mit reizvollen Effekten angereichertes Echo finden. Inmitten aber steht ein langsamer Satz in D-Dur, der mit expressiven Kantilenen und schmeichelnder Sanftheit, aber auch dunkleren Wendungen sowie einigen ernsten Akzenten in diesem auf höchstem Niveau unterhaltenden Rahmen ungewöhnlich vielschichtig klingt.

SYMPHONIE C-DUR KV 425 „LINZER SYMPHONIE“

„Dienstag als den 4:^{ten} Novembr werde ich hier im theater academie geben. – und weil ich keine einzige Simphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen, welche bis dahin fertig seyn muß. – Nun muß ich schlüssen, weil ich nothwendigerweise arbeiten muß.“ So lakonisch formuliert es Mozart in jenem Brief, den er am 31. Oktober 1783 aus Linz an seinen Vater gerichtet hat. Nicht bloß gemessen an der lächerlich kurzen Zeit für Komposition und Einstudie-

rung, sondern auch absolut stellt die „*Linzer Symphonie*“ eine von Mozarts großartigsten Schöpfungen dar. Nichts an ihr deutet auf die Windeseile der Entstehung oder auch nur Routine hin, ganz im Gegenteil: Erstmals stellt hier Mozart einer Symphonie nach Haydnschem Vorbild auch eine langsame Einleitung voran, und die folgenden Sätze rechtfertigen an Umfang und Gehalt dieses feudale Eingangsportal. Damit schlägt er ein neues Kapitel in seiner Beschäftigung mit der Gattung auf – jenes Kapitel, das zugleich das letzte bleiben sollte.

Die Besetzung verzichtet zwar auf Flöten und Klarinetten, doch verleihen Pauken und Trompeten ihr speziell festliches Gepräge. Das zeigt schon die erwähnte Einleitung mit ihren punktierten Forte-Akkorden nach französischem Ouvertüregusto und nachfolgendem, empfindsamem Vortasten. Es ist die konsekutive Gegenüberstellung oder die Gleichzeitigkeit raffiniert ausgewogener Kontraste, die dann im Allegro spiritoso sowohl den Themenbau als auch dessen Verarbeitung bestimmen: Fanfarenklänge und geschmeidige Melodik, neckische Soli und ernste Tuttieinschübe, alles wirkt aufs Natürlichste zusammen. Im folgenden Andante überrascht Mozart mit der erstmaligen Eingemeindung von Pauken und Trompeten in einen langsamen Satz, deren prononcierte Akzente, zusammen mit Mollwendungen, dem melodiösen Wiegen dieses Siciliano besonderes Relief verleihen. Vershobene Echoeffekte und Fanfarenklänge bestimmen das Menuett mit Bläseranmut im Trio, bevor das Finale über einen bloß heiteren Kehraus hinauswächst: Wie schon im Stirnsatz sind etliche Themen zweischichtig

gebildet, mit einer Oberstimme in längeren Notenwerten und einer treibenden Unterstimme – doch war dort die Durchführung knapp, will Mozart nun gar nicht ablassen von der Dreiklangszerlegung des ersten großen Tutti. Eine knappe, aber jubelnde Coda beschließt dieses brillante Presto.

Walter Weidringer

Although Mozart was a pianist and violinist, wind instruments brought a special response from him. Whether in solo concertos, in serenades for wind ensemble or just within the orchestral textures of his symphonies and piano concertos, his natural grace and lyrical warmth repeatedly showed themselves in his writing for the principal wind instruments of the day – flute, oboe, clarinet, bassoon and horn.

SINFONIA CONCERTANTE IN E FLAT MAJOR FOR OBOE, CLARINET, HORN AND BASSOON, K. 297b (ANH. C 14.01)

Today Mozart's wind-writing continues to keep many a player happy – there are concertos respectively for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn – but it is easy to imagine how eyes must have lit up in 1869 when the discovery was announced of a hitherto 'lost' *Sinfonia concertante* in E flat major for oboe, clarinet, horn and bassoon. That it was based on a single manuscript copy, not in Mozart's handwriting and saying nothing specific about who wrote it, offered small hindrance to its acceptance as genuine. After all, Mozart was known to have composed a disappeared, never-performed *Sinfonia concertante* for flute, oboe, horn and bassoon in Paris in 1778, and thus the rediscovered manuscript was quickly accepted as being an arrangement of it. Opinion has since shifted – if the piece is by Mozart it does not always show him at his best, despite some elegant writing for the soloists – but there is still enough of a whiff of the composer about it to

suggest the possibility that he had at least some hand in it; one theory holds that the wind parts were adaptations from the originals, while the orchestral accompaniments and interludes were written by someone else.

Paris in the 1770s enjoyed a teeming concert life and music publishing industry, offering composers and performers the opportunity to enjoy a professional standing not always available in the service of the church or aristocracy, and in such an environment the *Sinfonia concertante* – essentially a concerto for more than one soloist – was an ideal genre for instrumentalists to demonstrate their musicianship. Mozart's lost work was composed for the flautist Johann Wendling, oboist Friedrich Ramm and bassoonist Georg Ritter – visiting virtuosos whom the composer had already met during his five-month sojourn the previous winter in Mannheim, where they were members of the famous court orchestra – together with the horn player Johann Stich (known as Giovanni Punto). It was intended for performance at the Concert Spirituel, Paris's most prestigious concert series, but Mozart later reported in a letter to his father that although he had seen the score lying in the director's office waiting to be copied, it had subsequently mysteriously disappeared.

It is difficult, of course, to identify a composer's style in a genre he attempted only once. The cleverly organised constructions Mozart adopted in his solo concertos are not always appropriate for a work with four soloists, for which a more relaxed and collaborative approach is required. If there is a sense of the

master's hand in the neatly disposed solos of K. 297b, it reaches its height in the rich lyricism of the Adagio, a movement whose luminosity surely presents the strongest case for associating Mozart with the work. The finale is a set of variations on a jaunty theme, and while the little refrain that follows each variation is not particularly characteristic, the movement is both entertaining and imaginative.

FLUTE CONCERTO IN D MAJOR, K. 314

Mozart's visit to Mannheim in 1777 was perhaps his earliest encounter with wind-players of real quality, but it was an amateur player who was responsible for the existence of Mozart's two flute concertos, both composed around this time to a commission from a wealthy German surgeon and occasional flautist named Ferdinand Dejean. The commission had actually been for three flute concertos and some quartets for flute and strings, but in the event Mozart completed only two of the concertos, and his attitude to the quartets (of which he also composed two) was similarly half-hearted; in answer to enquiries from his father about the commission's progress he made the rather lame excuse that "my mind gets dulled, as you know, when I'm supposed to write for an instrument I cannot stand." In truth, that sounds like the kind of careless remark an impatient 21-year-old would make, and if Mozart did dislike the flute it does not show in his music, in which it is often used to conjure a sound world both glowing and loving.

In a sense, Mozart really composed only one flute concerto, because the *Flute Concerto in D major, K. 314*, the second of the two we must suppose he finally presented to Dejean, is a fairly straightforward adaptation and transposition of the Oboe Concerto he had written for a colleague in the Salzburg orchestra the previous year. Even so, it is a fine example of Mozart's early concerto style: easy, elegant and lyrical, and with soloist and orchestra engaged in modest dialogue rather than the more symphonic discourses of the later piano concertos. Both the first two movements have the flavour of arias, the first amiably assertive and the second warm and romantic, with an extra surge of yearning provided by the main melody's wide upward leap. The finale is a perky and buoyant rondo whose returning theme would later resurface in modified form in the opera *Die Entführung aus dem Serail*.

FLUTE CONCERTO IN G MAJOR, K. 313

The *Flute Concerto in G major, K. 313*, is genuinely a flute concerto, however, and Mozart's writing for the instrument is as sensitive as his handling of concerto form is assured. The first movement has an imposing nature and scale (*Allegro maestoso* is a relatively uncommon tempo marking for Mozart at this time) that is far from suggesting the impatient fulfilment of a commission, while the slow movement, lovingly coloured by muting the upper strings and replacing the orchestral oboes with flutes, could not be more characteristic of the



Ansicht der Stadt Linz. Anonymer kolorierter Stahlstich, 1850.
Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte – Berlin, akg-images

composer. The finale is spirited and (for the soloist) athletic, though without ever losing its poise.

SYMPHONY IN C MAJOR, K. 425, 'LINZ'

Mozart's move from Salzburg to Vienna in 1781 brought many changes in his personal and professional life, including marriage and a new career as a freelance composer, performer and teacher. In July 1783, however, he and his wife Constanze made their first visit to the composer's father and sister in Salzburg since their marriage the previous August, and on their return to Vienna in October went by way of Linz, where for just over a month they were guests of the music-loving Count Thun. On 4 November Mozart performed a new work there: the *Symphony in C major, K. 425*, composed expressly for the purpose in just five days.

The 'Linz' has been described as Mozart's most Haydnesque symphony, but while features such as the slow introduction point to the older composer's influence, it is the work's breadth and confident compositional grip that make it the first to put Mozart in Haydn's league as a symphonist. The introduction is an elaborate gateway to the main part of the first movement, which after a measured opening has an overall feeling of headlong energy kept in check by frequent surprise turns, like contrasting shafts of light. Haydnesque resourcefulness can be seen in the way Mozart uses the snaking violin line which closes the first section as the main substance of the central development.

The second movement is a lyrical and lilting Andante, but one which acquires a sombre edge through one quiet Mozartian innovation – the stealthy inclusion of parts for trumpets and drums, in those days normally silent in a slow movement – and one conspicuous Mozartian inspiration in the form of a sinister episode led off by a padding solo bassoon.

After this the Menuetto is straightforward in style, though not without its subtleties, among them a delicious passage in the central Trio in which oboe and bassoon briefly play in canon. The finale is bubblingly unstoppable, notwithstanding some superbly managed moments of repose.

Lindsay Kemp

SO 26.01 #14

18.00 DomQuartier Salzburg, Rittersaal der Residenz

MOZART & SEINE FREUNDE

EIN GESPRÄCH VON **ROLANDO VILLAZÓN** MIT **FLORIAN WILLEITNER** KOMPONIST UND ARRANGEUR

JESSIKA ARÉVALO UND GRACIELA MORALES SOPRAN, JORGE ESPINO BARITON
DANIEL BERMUDEZ UND JAQUELINE MARTINEZ KLARINETTE, MILENA KESER BASSETTHORN

Musik von

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791
UND GOTTFRIED VON JACQUIN 1767–1792

Sechs Notturmi (Kanzonetten) für zwei Soprane,
Bass, zwei Klarinetten, Bassetthorn
(Komponiert [1–5]: Wien, vermutlich 1783)

„Due pupille amabili“ KV 439
(Text vermutlich von Pietro Metastasio)

„Se lontan, ben mio, tu sei“ KV 438
(Text von Pietro Metastasio)

„Ecco quel fiero istante“ KV 436
(Text von Pietro Metastasio)

„Mi lagnerà tacendo“ KV 437
(Text von Pietro Metastasio)

„Luci care, luci belle“ KV 346
(Text vermutlich von Pietro Metastasio)

„Più non si trovano“ KV 549
(Datiert: Wien, 16. Juli 1788)
(Text von Pietro Metastasio)

Ende um ca. 19.15 Uhr

MITTWOCH ABEND IM SALON DER JACQUINS

Nikolaus Joseph Freiherr von Jacquin (1727–1817), berühmter Chemiker und Botaniker, geboren im niederländischen Leiden, aber französischer Abstammung, lebte seit 1752 in Wien und wurde Professor an der Universität, Direktor der Kaiserlichen Gärten in Schönbrunn und des ebenfalls bis heute bestehenden Botanischen Gartens. Unweit davon im dritten Wiener Bezirk erinnert bis heute eine Gasse an den bedeutenden, musisch interessierten Gelehrten und gastfreien Mann. Wolfgang Amadé Mozart verkehrte, wie viele Künstler und Wissenschaftler, in seinem Haus. Etwa ab 1785 war er nicht nur mit ihm, sondern auch mit seinen Nachkommen in freundschaftlichem Kontakt. Einer der Söhne Jacquins, Joseph Franz (1766–1839), wurde später Nachfolger des Vaters. Der früh verstorbene Gottfried von Jacquin (1767–1792) war ein begabter Musiker, versuchte sich als Komponist und hatte eine schöne Bass-Stimme. Die Tochter Franziska (1769–1850), Schülerin Mozarts, war eine hervorragende Pianistin und trat auch als Sängerin in Erscheinung.

Die Wiener Schriftstellerin und Salonière Karoline Pichler (1769–1843) erinnerte sich in ihren Memoiren (*Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, postum 1844 erschienen) an Gottfried als „gebildeten Geist“ mit „ausgezeichnetem Talent für Musik“ und an Franziska als „eine der besten Schülerinnen Mozart’s, der für sie das Trio mit Klarinette geschrieben hat“. Die Mittwochabende im Hause Jacquin waren für „die Pichler“, wie sie in Wien genannt

WEDNESDAY EVENING IN THE SALON JACQUIN

Nikolaus Joseph Freiherr von Jacquin (1727–1817), renowned chemist and botanist, born in Leiden in the Netherlands of French descent, lived from 1752 in Vienna. He was appointed professor at the university, director of the Imperial Gardens in Schönbrunn and of the Botanical Gardens which both still exist. Not far from these, in the 3rd district, a street is named after the significant scholar with a leaning for the arts who was also a generous host. Like many artists and scientists, Wolfgang Amadé Mozart was a frequent guest in his house. From about 1785 Mozart was befriended with him and also with members of his family. One of Jacquin’s sons Joseph Franz (1766–1839) later succeeded his father. Gottfried von Jacquin (1767–1792), who died very young, was a talented musician, also tried his hand at composing and had a wonderful bass voice. Daughter Franziska (1769–1850), a pupil of Mozart, was an excellent pianist and performed as a singer too.

The Viennese writer Karoline Pichler (1769–1843), who hosted a salon, recalled in her memoirs (*Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, published posthumously in 1844) that Gottfried had an “educated mind with an excellent talent for music” and remembered Franziska as “one of Mozart’s best students; he wrote the trio with clarinet for her.” Wednesday evenings in the Jacquin residence were unforgettable for Karoline Pichler, “We young people chatted, had fun, made music, played little games and enjoyed ourselves tremendously.”

wurde, unvergesslich: „... wir jungen Leute plauderten, scherzten, machten Musik, spielten kleine Spiele und unterhielten uns trefflich.“

An einem solchen Abend sind sicher auch die *Sechs Notturmi* erstmals erklingen. Gesungen wurden sie wohl von Franziska und Gottfried von Jacquin sowie von Constanze Mozart. Die Autorschaft kann nicht exakt bestimmt werden. Zwar trug Mozart das sechste Stück, „Più non si trovano“ KV 549, und nur dieses, am 16. Juli 1788 als „Eine kleine Canzonetta à 2 Soprani e Basso“ in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein. Constanze behauptete in einem Brief an einen Verleger im Jahr 1800, Mozart habe nur die Bläserbegleitungen komponiert und die Gesangsstimmen seien von Gottfried von Jacquin. Im Musikarchiv zu Kremsmünster befindet sich allerdings eine Entwurfspartitur zu den Singstimmen von KV 438 und KV 436 in Mozarts Handschrift, was jedoch nicht unbedingt etwas über die Autorschaft aussagt. Die jungen Leute im Salon haben nach Herzenslust improvisiert und Wolfgang Amadé hat möglicher Weise festgehalten, was Freund Gottfried vorgesungen hat. Die Autographen der Bläserstimmen befinden sich in Privatbesitz. Licht in dieses Dunkel wird sich keines mehr bringen lassen. Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um unbeschwerte Gemeinschaftskompositionen, die uns einen heiter-besinnlichen Blick in den Freundeskreis um Mozart gewähren.

Die von Mozart so geliebte Klarinettenfamilie tritt nicht in allen Notturmi nur in der sonoren Variante der Bassethörner auf, sondern in KV 438 in der Mischung 2 B-Klarinetten

The *Sechs Notturmi* (Six Nocturnes) were certainly played for the first time on such an evening. They were probably sung by Franziska and Gottfried von Jacquin as well as by Constanze Mozart. It cannot be determined exactly who was the author. Mozart did indeed enter the sixth piece ‘Più non si trovano’, K. 549, and only this one into his own Thematic Catalogue on 16 July 1788 as ‘Eine kleine Canzonetta à 2 Soprani e Basso’. In a letter written to a publisher in 1800 Constanze maintained that Mozart composed only the wind accompaniments and that the vocal parts were by Gottfried von Jacquin. However, in the music archives of Kremsmünster in Upper Austria there is a draft for the score of the vocal parts of K. 438 and K. 436 in Mozart’s handwriting which nevertheless does not necessarily indicate that he was the author. The young people in the salon improvised according to their heart’s desire and Wolfgang Amadé possibly wrote down what his friend Gottfried had sung. The autograph manuscripts of the wind parts are nowadays in a private collection. It is unlikely that any further light will be shed on this mystery. In all probability it is a matter of carefree compositions created as a joint effort which offer us a cheerful and reflective insight into Mozart’s circle of friends.

The clarinet family so loved by Mozart does not appear in all the *Notturmi* only in the sonorous variation of the basset horns, but in K. 438 in the combination of 2 clarinets in B and basset horn in F as well as in K. 437 as a trio of two clarinets in A and basset horn in G. The texts of the songs ‘*Se lontan, ben mio, tu*

und Bassetthorn in F sowie in KV 437 als Terzett von 2 Klarinetten in A und Bassetthorn in G. Die Texte zu den Gesängen „Se lontan, ben mio, tu sei“ KV 438, „Ecco quel fiero istante“ KV 436, „Mi lagnerò tacendo“ KV 437 und „Più non si trovano“ KV 549 sind vom großen Librettisten und Wiener Hofdichter Pietro Metastasio (1698–1782), seine Autorschaft für „Due pupille amabili“ KV 439 und „Luci care, luci belle“ KV 346 konnte nicht eindeutig identifiziert werden. Eine sinnngemäße Übersetzung des letzten Nottornos erzählt davon, dass *Così fan tutte* wenig später ein ‚Zeitstück‘ war: „Unter tausend Liebhabern gibt es nur zwei standhafte Seelen, und alle reden von Treue. Der schlechte Brauch ist so verbreitet, dass die Treue eines wahrhaft Liebenden für einfältig gehalten wird.“ Die Musik erzählt in all diesen Nachtgesängen in im besten Sinne volkstümlicher Poesie von den Irrungen und Wirrungen, den Freuden und Leiden der Jugend und der Liebe.

Gottfried Franz Kasperek

sei’, K. 438, ‘*Ecco quell fiero istante*’, K. 436, ‘*Mi lagnerò tacendo*’, K. 437, and ‘*Più non si trovano*’, K. 549, are by the great librettist and poet to the court of Vienna Pietro Metastasio (1698–1782); he could not be clearly identified as the author of ‘*Due pupille amabili*’, K. 439, and ‘*Luci care, luci belle*’, K. 346. A translation of the last *Notturmo* relates that somewhat later *Così fan tutte* was a play in keeping with the times: “Among a thousand lovers there are only two constant souls and all speak about fidelity. The bad custom is so widespread that the fidelity of a true lover is considered to be ridiculous.” In all these night songs in folkloric poetry in the best sense of the word the music tells the story of the trials and tribulations, the joy and suffering of young people in love.

Gottfried Franz Kasperek

(English translation: Elizabeth Mortimer)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

SECHS NOTTURNI (KANZONETTEN) FÜR ZWEI SOPRANE, BASS, ZWEI KLARINETTEN, BASSETTHORN

„DUE PUPILLE AMABILI“ KV 439

Text vermutlich von Pietro Metastasio (1698–1782)

Due pupille amabili || m'han piegato il core ||
e se pietà non chiedo || a quelle luci belle ||
per quelle, sì per quelle || io morirò d'amore.

*Zwei liebliche Augen || haben mein Herz
erobert, || und wenn ich diese schönen
Augen || nicht um Mitleid bitte, || so werde
ich für sie, ja für sie || aus Liebe sterben.*

„SE LONTAN, BEN MIO, TU SEI“ KV 438

Text von Pietro Metastasio

Se lontan, ben mio, tu sei, || son eterni i dì
per me: || Son momenti i giorni miei || idol
mio, vicino a te.

*Wenn du, Geliebte, fern von mir weilst, ||
dann sind endlos für mich die Tage. ||
Zu Augenblicken werden sie, || wenn,
Angebetete, du bei mir bist.*

„ECCO QUEL FIERO ISTANTE“ KV 436

Text von Pietro Metastasio

Ecco quel fiero istante: || Nice, mia Nice,
addio! || Come vivrò, ben mio, || così lontan
da te?

*Hier ist der furchtbare Augenblick: || Nice,
meine Nice, lebe wohl! || Wie soll ich, meine
Liebe, || fern von dir leben.*

Sempre in pene || io non avrò più bene ||
e tu, chi sa se mai || tu sovverai di me!

*Stets in Schmerzen, || gibt es nichts mehr
für mich, || und du, wer weiß, || ob du
meiner gedenkst!*

„MI LAGNERÒ TACENDO“ KV 437

Text von Pietro Metastasio

Mi lagnerò tacendo || della mia sorte avara: ||
Ma ch'io non t'ami, o cara, || non lo sperar
di me.

Crudele! in che t'offendo || se resta a questo
petto || il misero diletto || di sospirar per te?

*Schweigend beklage ich || mein grausames
Schicksal; || aber hoffe nicht, meine Teure, ||
dass ich dich nicht liebe.*

*Grausame! Wie kann ich dich verletzen, ||
wenn in dieser Brust verbleibt || die
traurige Freude, || wegen dir zu seufzen?*

„LUCI CARE, LUCI BELLE“ KV 346

Text vermutlich von Pietro Metastasio

Luci care, luci belle || cari lumi, amate stelle, ||
date calma a questo core!

Se per voi sospiro e moro, || idol mio, mio
bel tesoro, || forza è sol del dio d'amore.

*Teure Augen, schöne Augen, || teure Lichter,
geliebte Sterne, || gebt Ruhe diesem Herzen.*

*Wenn ich für euch seufze und sterbe, ||
meine Angebetete, mein Schatz, || Kraft
kommt nur vom Gott der Liebe.*

„PIÙ NON SI TROVANO“ KV 549

Text von Pietro Metastasio

Più non si trovano fra mille amanti || sol
due bell'anime che sian costanti, || e tutti
parlano di fedeltà.

E il reo costume tanto s'avanza || che la
costanza di chi ben ama || ormai si chiama
semplicità.

*Unter tausend Liebhabern || gibt es nur
zwei standhafte Seelen, || und alle reden
von Treue.*

*Der schlechte Brauch ist so verbreitet, ||
dass die Treue eines wahrhaft Liebenden ||
für einfältig gehalten wird.*

(Deutsche Übersetzung: Lothar Fischer)

MO 27.01

10.00 Vorplatz Mozarts Geburtshaus (Hagenauerplatz)

14.00 Vorplatz Mozart-Wohnhaus (Makartplatz)

19.00 Vorplatz SZENE Salzburg (Anton-Neumayr-Platz)

SERENATA MEXICANA

ROLANDO VILLAZÓN

MIT LOS MARIACHIS NEGROS

ELIAS KIM UND ELKE TRAXLER VIOLINE, FRANZ NEUBAUER UND
STEFAN DWORZAK TROMPETE, LUIS-CARLOS MUNOS SEGOVIA GITARRE
MIGUEL PREUSCHL KONTRABASS, BRUNO DWORZAK GESANG

**Mexikanische Serenatas
zu Mozarts Geburtstag**

Eintritt frei

Dauer: jeweils 15 Minuten



„Le bassoniste“. Ölbild von Yvon Tardy (1928–2010).
Privatsammlung

MO 27.01 #16

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

LES VENTS FRANÇAIS

FRANÇOIS LELEUX OBOE, PAUL MEYER KLARINETTE
GILBERT AUDIN FAGOTT, RADOVAN VLATKOVIC HORN

KODÁLY STRING QUARTET

ATTILA FALVAY VIOLINE, FERENC BANGÓ VIOLINE
ZOLTÁN TUSKA VIOLA, GYÖRGY ÉDER VIOLONCELLO

ÉRIC LE SAGE KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Trio Es-Dur für Klavier, Klarinette und Viola KV 498, „Kegelstatt-Trio“
(Datiert: Wien, 5. August 1786)

Andante
Menuetto – Trio
Rondeaux. Allegretto

Sonate B-Dur für Fagott und Violoncello KV 292
(Komponiert: angeblich München, Anfang 1775)

Allegro
Andante
Rondo. Allegro

Quartett F-Dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello KV 370
(Komponiert: München, Anfang 1781)

Allegro
Adagio
Rondeau. Allegro

Pause

Quintett Es-Dur für Horn, Violine, zwei Violon und Violoncello KV 407

(Komponiert: Wien, Ende 1782)

Allegro
Andante
Rondo. Allegro

Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452

(Datiert: Wien, 30. März 1784)

Largo – Allegro moderato
Larghetto
Allegretto

TRIO ES-DUR FÜR KLAVIER, KLARINETTE UND VIOLA KV 498

Wolfgang Amadé Mozart war in Wien ein gern-gesehener Gast im Haus des Universitätsprofessors und bedeutenden Botanikers Nikolaus von Jacquin. Mit dessen Sohn Gottfried verband den Komponisten eine herzliche Freundschaft, der Tochter Franziska erteilte er Unterricht im Klavierspiel: Ihren Fleiß und ihren Eifer konnte Mozart gar nicht genug rühmen. Für eine musikalische Soiree bei den Jacquins soll er das am 5. August 1786 vollendete *Trio Es-Dur für Klavier, Klarinette und Viola KV 498* komponiert haben. Die ausgefallene Besetzung des Werkes legt jedenfalls die Vorstellung einer privaten Uraufführung in geselligem Kreis nahe: mit Franziska von Jacquin an den Tasten, dem Klarinettisten Anton Stadler (für den Mozart später das Quintett KV 581 und das Konzert KV 622 schuf) und Mozart selbst als Bratschist.

Obleich es sich zeitlich in die Serie der 1786/88 entstandenen Wiener Klaviertrios einreihen ließe, fällt das *Kegelstatt-Trio* nicht nur durch die unorthodoxe Wahl der Instrumente – Klarinette und Viola statt Violine und Cello – aus dem Rahmen. Auch die Satzfolge mit einem einleitenden Andante und einem Menuett in der Mitte sticht von den anderen Klaviertrios ab, deren Sätze ausnahmslos in den Temporelationen schnell – langsam – schnell angeordnet sind. Aber vor allem ragt das Es-Dur-Trio KV 498 deshalb unter seinen Schwesterwerken heraus, weil Mozart bei dieser Komposition die Idee der gleichberechtigten und -gewichtigen Mitwirkung der musika-

schen Partner am radikalsten verfolgt hat. Alle drei dürfen ihre Virtuosität, ihre Ausdrucksfähigkeit und Klangschönheit unter Beweis stellen. Und im Trio des Menuetts behandelt Mozart die Instrumente so individuell und charakteristisch, dass sie wie Figuren in einer imaginären Szene erscheinen. Klarinette und Bratsche stehen sich mit Melodiebögen und rastlosen Triolen wesensfremd gegenüber, nur für wenige Takte gemeinsamer Artikulation sind sie vereint, abgesehen von jenem Moment, da die Bratsche das Klarinettenmotiv maliziös imitiert. Wer spricht hier mit wem?

Will man einer anekdotischen Überlieferung trauen, so hat Mozart an diesem Trio beim Kegeln gearbeitet. Denkbar wäre es, denn immerhin hatte er die wenige Tage zuvor abgeschlossenen Hornduos KV 487 mit dem Vermerk „*Wienn den 27^{ten} Jullius 1786 untern Kegelscheiben*“ versehen. Und sein Biograph Georg Nikolaus Nissen erzählt, Mozart habe auch Teile des *Don Giovanni* an der Kegelhahn geschrieben: „*Wenn die Reihe des Spiels ihn traf, stand er auf; allein kaum war diess vorüber, so arbeitete er sogleich wieder fort, ohne durch Sprechen und Lachen derer, die ihn umgaben, gestört zu werden.*“

SONATE B-DUR FÜR FAGOTT UND VIOLONCELLO KV 292

Was ist eigentlich aus den drei Fagottkonzerten geworden, die Mozart Anfang 1775 in München für den Freiherrn Thaddäus von Dürnitz komponiert haben soll, denselben Musikenthusiasten,

für den er die Klaviersonate D-Dur KV 284, die *Dürnitz-Sonate*, schuf? Wenn er diese Werke tatsächlich geschrieben haben sollte, dann hätten einmal, zusammen mit dem glücklicherweise erhaltenen B-Dur-Konzert KV 191, vier Fagottkonzerte von Mozart existiert! Die Vertreter dieses Instruments können sich damit trösten, dass wenigstens eine andere, angeblich ebenfalls 1775 in München für den Freiherrn entstandene Komposition überliefert worden ist: die *Sonate B-Dur für Fagott und Violoncello KV 292*. Genauer betrachtet spendet aber auch dieses Stück nur halben Trost, denn die seit dem frühesten bekannten Druck (erschieden vor 1800 bei Johann Julius Hummel in Berlin) etablierte Besetzung mit einem Cello als zweiter Stimme widerspricht möglicherweise dem Mozartschen Original, das wahrscheinlich für zwei Fagotte konzipiert war. Das Autograph der Sonate aber ist – vermutlich zum Nachteil der Fagottisten – verlorengegangen.

QUARTETT F-DUR FÜR OBOE, VIOLINE, VIOLA UND VIOLONCELLO KV 370

Während der ebenso ausgedehnten wie erfolglosen Reise, die Mozart im September 1777 antrat, um – nach den Worten seines Vaters – „einen Dienst zu bekommen oder Geld zu erwerben“, und die ihn schließlich nach Paris führte, schloss er im Winter 1777/78 in Mannheim Freundschaft mit einigen ausgezeichneten Musikern der Hofkapelle des Pfälzischen Kurfürsten Carl Theodor. Dieses legendäre Orchester vereinte in seinen Reihen eine beein-

druckende Zahl hochbedeutender Virtuosen, und zu ihnen gehörte der Oboist Friedrich Ramm, der obendrein, wie Mozart fand, „ein recht braver lustiger ehrlicher Man“ war. Friedrich Ramm begeisterte sich rasch für das Oboenkonzert KV 314 des Salzburger Gastes. Am 14. Februar 1778 berichtete Mozart seinem Vater: „*dan hat der H: Ramm, (zur abwechselung) fürs 5:^{te} mahl mein oboe Concert [...] gespielt, welches hier einen grossen lärm macht. es ist auch izt des H:ⁿ Ramm sein Cheval de Bataille*“. Als Mozart im November 1780 nach München zur Einstudierung seiner Oper *Idomeneo* reiste, gab es dort ein Wiedersehen mit Friedrich Ramm, denn Carl Theodor war in der Zwischenzeit – als Nachfolger des verstorbenen bayerischen Kurfürsten – mit seinem Hof an die Isar umgezogen. In jener Zeit, zu Beginn des Jahres 1781, komponierte Mozart für Ramm das *Quartett F-Dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello KV 370*.

Liest man zeitgenössische Quellen, in denen der runde und schöne Ton des Oboisten Friedrich Ramm gerühmt, sein leichtes und gewandtes Spiel, sein sicheres Gespür für den Effekt, aber auch seine Ausdruckskraft gelobt werden, so muss man zu dem Ergebnis gelangen, dass Mozart das F-Dur-Quartett dem Freund und Virtuosen geradezu auf den Leib geschrieben hat. Die Bläserpartie des Quartetts dokumentiert überdies, dass Ramm mit einer exzellenten Höhe zu brillieren wusste und offenbar über eine phänomenale Intonations-sicherheit verfügte, die sich bei gewaltigen Intervallsprüngen bewähren konnte. Das F-Dur-Quartett KV 370 ist, was man ein ‚dankbares‘



Werk nennt. Es erlaubt dem Oboisten, sich glanzvoll in Szene zu setzen, und zählt nicht von ungefähr zu den erstrangigen Lieblingsstücken dieser Holzbläser (und des Publikums).

QUINTETT ES-DUR FÜR HORN, VIOLINE, ZWEI VIOLEN UND VIOLONCELLO KV 407

Auch die höchste Kunst zu Lebzeiten hätte dem Hornisten Joseph Leutgeb nach seinem Tod – er starb hochbetagt 1811 in Wien – nicht vor dem Vergessen bewahrt oder ihm allenfalls eine Notiz in den Lokal- und Spezialgeschichten eingetragen. Die Freundschaft mit den Mozarts sicherte ihm den verdienten Nachruhm, seine lebenslange kollegiale Verbundenheit mit Leopold und enger noch mit Wolfgang Amadé: Schon das Wunderkind kannte

den „*Leitgeb*“ (wie er auf gut salzburgisch gesprochen und geschrieben wurde), und noch in seinem letzten Brief erwähnt Mozart den anhänglichen Freund. Drei Hornkonzerte schrieb er für ihn im Laufe ihrer gemeinsamen Wiener Jahre; ein viertes, das er 1791 begann, blieb unvollendet. Das fragmentarische Finale aber würzte er mit allerlei spöttischen Bemerkungen und ironischen Anspielungen auf die Mühen und Nöte des alternden Hornisten: „*Ahi! – – ohimè! – bravo poveretto! – oh Dio che velocità! – respira un poco!*“ Bereits vor den Konzerten, Ende 1782, komponierte Mozart für Leutgeb das *Quintett in Es-Dur KV 407*, dessen Hornpartie nicht mit konzertanten Herausforderungen geizt und gleichwohl in das durchbrochene Linienwerk und dialogische Wechselspiel wahrer Kammermusik eingebunden ist. Mozart besetzte das keineswegs

„Le basson“. Ölbild von Yvon Tardy (1928–2010).
Privatsammlung

nur begleitende Streichquartett ganz unüblich mit zwei Violoncellos in der Mitte, und eine der beiden Bratschenpartien musizierte er höchstwahrscheinlich selbst, als das Es-Dur-Quintett im Freundeskreis zuerst erprobt wurde.

QUINTETT ES-DUR FÜR KLAVIER, OBOE, KLARINETTE, HORN UND FAGOTT KV 452

In Zeiten gedrängtester Aktivität, im März 1784, komponierte Mozart das *Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452*. Drei Klavierkonzerte waren in den vorangegangenen Wochen entstanden, und nur wenig später folgte dem Quintett ein weiteres Konzert und eine Sonate für Klavier und Violine. Beinahe täglich trat Mozart als Pianist auf („*der ganze vormittag ist den scolaren gewidmet. – und abends hab ich fast alle tage zu spielen*“), dreimal veranstaltete er überdies eigene Konzerte, zuletzt am 31. März, unmittelbar nach dem Kompositionsschluss des Quintetts. Und bereits wieder am 1. April kündigte das *Wienerblättchen* für denselben Tag eine große musikalische Akademie im Burgtheater an, in deren Rahmen Mozart außer Symphonien und einem der neuen Klavierkonzerte auch erstmals das Quintett für Klavier und Bläser zur Aufführung brachte.

Obgleich es entstehungsgeschichtlich von Klavierkonzerten umgeben ist, erweist sich das Quintett mitnichten als ein verkapptes Konzert für Klavier mit Begleitung der Bläser. Es verwirklicht vielmehr eine kammermusikalische Balance, in der zwar das Klavier domi-



nieren kann, aber ebenso gut ein umgekehrtes Verhältnis möglich ist: Soli der Bläser, vom Klavier zurückhaltend grundiert, etwa in der Largo-Einleitung oder im Larghetto, dem mittleren Satz. Die Gleichwertigkeit der fünf Partien, die Mozart genial in ihrer klanglichen Eigenart erfasst, erlaubt nicht nur eine Verschränkung der Stimmen, ein bruchloses Weiterreichen der Motive von einem Instrument zum anderen, sie eröffnet auch einen unerschöpflichen Reichtum farblicher Mischungen und Kombinationen. Daher erscheint es auch konsequent, dass Mozart die „*Cadenza in tempo*“ des Schluss-Satzes nicht nur vom Klavier, sondern von allen fünf Instrumentalisten ausführen lässt. Am 10. April 1784 teilte er seinem Vater mit, das Es-Dur-Quintett habe „*ausserordentlichen beyfall erhalten*“. Und er setzte den Brief mit dem erstaunlichen Bekenntnis fort: „*ich selbst halte es für das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe*“.

Wolfgang Stähr

CHAMBER MUSIC WITH WIND INSTRUMENTS

In 1802 a writer at the influential *Allgemeine musikalische Zeitung* (General Music Journal) explained: “What extraordinary effects Mozart could achieve through the most precise knowledge of all the customary instruments and their most advantageous employment; that especially in this respect Mozart has been equalled by nobody: this everyone knows.” For Mozart’s early biographer, Franz Niemetschek (1798): “Never is an instrument wasted or misused and thus superfluous. But only he understood the economy of conjuring up his greatest effect with the least effort, often through the single note of an instrument, through a chord, a trumpet blast, a drum roll.” Mozart’s command of wind writing in particular has been praised from his own lifetime through to the present day and is abundantly evident in chamber works.

Mozart’s *Sonata in B flat*, K. 292, for bassoon and cello and the *Oboe Quartet in F*, K. 370, were both written in Munich before his move to Vienna in spring 1781. K. 292 probably dates from early 1775, during Mozart’s stay in the city for the premiere of his *opera buffa* *La finta giardiniera*, although certainty is impossible in the absence of an extant autograph. Its recipient was apparently the Munich bassoonist Baron Thaddeus von Dürnitz, who also commissioned from Mozart the *Piano Sonata in D*, K. 284. It may have been intended at first for two bassoons; the subsequent bassoon-cello scoring appeared in the first published edition. While the cello often plays a secondary role to the bassoon, the two instruments are

also placed from time to time on an equal footing, including in a canonic episode in the rondo finale. The *Oboe Quartet* dates from a later trip to Munich for the rehearsals and first performance of *Idomeneo* (1780–81). Written for Friedrich Ramm, a distinguished player with a “delightfully pure tone” according to Mozart, it tests both the expressive and technical virtuosity of the oboist, not least in the elegant *Adagio* and in a memorable finale passage of semiquavers (in 4/4 time) set against 6/8 string accompaniment.

Once based in Vienna from 1781 onwards, Mozart wrote his greatest chamber works for wind instruments. Joseph Leutgeb, recipient of the *Horn Quintet in E flat*, K. 407, famously premiered Mozart’s four horn concertos. One of the greatest horn players of his generation, Leutgeb was commended by the *Mercure de France* (1770) for playing “as artistically as is possible.” In the finale of the *Horn Quintet*, the jocular relationship between Mozart and Leutgeb – also evident in the horn concertos – takes musical form. The comical main theme, for example, plays with metrical implications and expectations, conveying downbeats as upbeats and upbeats as downbeats. And, towards the end of the movement, Mozart passes scalar semiquaver figures from cello to second viola to first viola to violin but then has the horn tread water with simple neighbour-note figures in high and low octaves rather than scalar writing, as if teasing the ageing Leutgeb about his inability to handle difficult material.

Trio K. 498 in E flat (‘Kegelstatt’) was probably intended initially for private performance

among Franziska Jacquin (piano), Anton Stadler (clarinet) and Mozart (viola) in late 1786. Stadler, a clarinet virtuoso employed by Emperor Joseph II and later the recipient of Mozart's Clarinet Quintet and Clarinet Concerto, received high praise from late eighteenth-century listeners. Franziska Jacquin was also richly praised by Mozart in a letter to her brother, Gottfried (15 January 1787): "I must confess that I have never yet had a female pupil who was so diligent and who showed so much zeal."

Both piano virtuosity and suave clarinet writing were on Mozart's mind during the composition of K. 498. In the last rondo return of the finale, Mozart added a technically virtuoso piano passage between the clarinet and piano statements of the main theme – having originally intended to progress straight from one statement to the next – with one eye on promoting his pianist. And he wrote some of his most beautiful chamber-music dialogue for the clarinet, piano and viola in this work. At the recapitulation in the first movement, for example, exchanges from the opening of the exposition are gently elaborated and intensified, merging seamlessly into the clarinet's soaring continuation of the main theme.

The *Quintet for Piano and Winds in E flat*, K. 452, was premiered on 1 April 1784 at Mozart's annual academy at the Burgtheater in Vienna, having been entered into the composer's Thematic Catalogue two days earlier. The programme included a symphony, arias sung by Johann Valentin Adamberger and Caterina Cavalieri, an improvisation at the keyboard, and the piano concertos K. 450 and

K. 451. Reflecting on the concert as a whole, Mozart explained to his father (10 April 1784): "I composed two grand concertos and then a quintet, which received enthusiastic applause. I myself consider it to be the best work I have ever written."

The uniqueness of K. 452 resides in no small part in its scoring for piano, oboe, clarinet, horn and bassoon. Mozart was at pains throughout the work to exploit the timbral possibilities available to him, putting the piano in dialogue both with the wind band as a single unit and with individual instruments and combinations of instruments. Elaborate patterns of interaction characterize the slow introduction, exposition and recapitulation of the first movement in particular, foreshadowing similarly sophisticated interaction between piano and orchestra in the first movement of the Piano Concerto in C minor, K. 491, and among orchestral instruments in the finale of the 'Jupiter' Symphony, K. 551. An audacious progression towards the end of the second movement – three full bars of diminished harmonies, each comprising three different diminished chords, alongside a chromatically-ascending bass line – also pre-figures the harmonic adventurousness of Mozart's last three symphonies and last two piano concertos. But Mozart often reminds his audience that the quintet is public chamber music rather than a piano concerto, including through prominent winds in the development and *Cadenza in tempo* sections of the pianistically virtuosic sonata-rondo finale.

Simon P. Keefe

MO 27.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #17

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA LEITUNG MITSUKO UCHIDA KLAVIER SOLISTEN DES MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert G-Dur für Klavier und Orchester KV 453

(Datiert: Wien, 12. April 1784)

Allegro

Andante

Allegretto – Finale. Presto

Kadenzen von Mozart

Quartett D-Dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello KV 285

(Datiert: Mannheim, 25. Dezember 1777)

Allegro

Adagio attacca

Rondeau

Chiara Tonelli Flöte, Alexi Kenney Violine,
Béatrice Muthélet Viola, Frank-Michael Guthmann Violoncello

Pause

Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester KV 482

(Datiert: Wien, 16. Dezember 1785)

Allegro

Andante

Allegro – Andantino cantabile – Allegro

Kadenzen und Eingang im dritten Satz von Mitsuko Uchida

Ende um ca. 17.30 Uhr

POST CONCERT TALK

Wir freuen uns, die Konzertbesucherinnen und Konzertbesucher
zu einem Gespräch mit **Mitsuko Uchida** und **Rolando Villazón**
im Anschluss an das Konzert einladen zu dürfen.

*Following the concert, we would like to invite the audience
to participate in a conversation with **Mitsuko Uchida** and **Rolando Villazón**.*

KLAVIERKONZERT G-DUR KV 453

In den ersten Monaten des Jahres 1784 widmete sich Mozart der für sein Schaffen so bedeutsamen Gattung des Klavierkonzerts mit besonderer Intensität: Zunächst vollendete er das ein Jahr zuvor begonnene, dann aber liegengelassene Konzert Es-Dur KV 449 als Vortragsstück für seine 18-jährige Schülerin Barbara (Babette) Ployer. Er trug es am 9. Februar als erste Komposition in sein neuangelegtes eigenhändiges *Verzeichniß aller meiner Werke* ein. In bemerkenswert kurzer Zeit folgten am 15. beziehungsweise 22. März zwei weitere Konzerte (B-Dur KV 450 und D-Dur KV 451), die er nun allerdings für sich selbst schrieb und in Anspielung auf ihren spieltechnischen Anspruch gegenüber dem Vater als „*Concerten, welche schweizen machen*“ bezeichnete. Noch einmal wandte sich der Komponist in diesen Wochen der Gattung zu. So heißt es in einem Schreiben an seinen Vater Leopold vom 10. April 1784: „*Nun habe ich auch heute wieder ein Neues Concert für die frl: Ployer fertig gemacht [...]*.“ Und zwei Tage danach notierte er in sein Werkverzeichnis: „*Ein klavier konzert. begleitung. 2 violini, 2 viole, 1 flauto, 2 oboe, 2 fagotti, 2 corni, e Baßo.*“ Es handelt sich dabei um das *Konzert G-Dur für Klavier und Orchester KV 453*. In einem Brief an den Vater vom 15. Mai geht Mozart näher auf die Instrumentierung seiner vier neuen Konzerte ein. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass das Es-Dur-Konzert „*a quattro ohne blasinstrumenten gemacht werden*“ könne, „*die übrigen 3*“ dagegen „*ganz mit blasinstrumenten obligirt*“ seien. In

der Tat bildet die Erweiterung des orchestralen Klangbildes durch die so ungemein individuelle Bläserbehandlung ein besonderes Charakteristikum aller seiner späteren Klavierkonzerte.

Das G-Dur-Konzert weist mehrere Besonderheiten auf: Als einziges aller 23 Klavierkonzerte – die Bearbeitungen von Sonatensätzen verschiedener Komponisten KV 37 und KV 39 bis 41 beziehungsweise Johann Christian Bachs KV 107/1–3 seien hier außer Acht gelassen – liegt ihm die Haupttonart G-Dur zugrunde, und nur noch das c-Moll-Konzert KV 491 endet gleichfalls mit einem Variationensatz. Ungewöhnlich ist überdies, dass neben dem Kopfsatz auch das Andante in vollständiger Sonatensatzform angelegt ist. Der erste Satz beeindruckt nicht allein durch die Schönheit seiner Themen – zu den beiden in der Orchesterexposition vorgestellten tritt in der Soloexposition ein weiteres Thema hinzu –, sondern desgleichen durch eine reiche Harmonik, die unter anderem durch Einbeziehung entfernterer Tonarten und trugschlüssiger Wendungen gekennzeichnet ist. Weit voraus in die musikalische Romantik weist namentlich der erste Abschnitt der Durchführung mit seinen fantasieartig schweifenden Modulationen in eine Vielzahl von Tonarten, wobei die oftmals enharmonisch umgedeuteten Harmoniefolgen der Streicher und Bläser von Triolenfiguren des Klaviers umspielt werden. Nicht minder eindrucksvoll sind Harmonik, Instrumentation und melodische Erfindung im folgenden Andante, das in C-Dur steht. Schon das zart-innige fünftaktige (!) erste Thema mit seinem ‚offenen‘ Ende in einer Fermate auf der Dominante, das gleich einem

Motto im Verlauf des Satzes mehrmals wiederkehrt, evoziert den Eindruck des Improvisatorischen, von dem der ganze Satz durchzogen ist. Von großer Schönheit sind ferner das kanonisch geführte zweite Thema sowie insbesondere, in harmonischer Hinsicht, die überraschenden Ausweichungen nach Moll und die im Pianissimo gehaltenen Stellen am Ende der erneut in einzigartiger Weise modulierenden Durchführung und der feinsinnig variierten Reprise. Hoch originell ist auch das Finale: Es beginnt mit einem klar gegliederten sechzehntaktigen Thema, das anschließend in fünf Variationen kunstvoll (etwa durch unterschiedliche Kombinationen der verschiedenen Orchestergruppen miteinander und mit dem Klavier) abgewandelt wird. Bedürfte es eines weiteren Beweises für Mozarts Genialität, so würde es genügen, die vierte Variation zu betrachten, die sich nach g-Moll wendet, im dynamischen Bereich des Pianissimo verbleibt und die melodische Struktur des Themas durch Synkopierung verschleiert. Ganz ungewöhnlich ist schließlich der Umstand, dass auf die letzte Variation (und eine kurze Überleitung) noch eine 176-taktige Presto-Coda folgt, die man zurecht als instrumentales Pendant zu den Schlüssen mancher Mozartschen Opern angesehen hat und die, bei sonstiger thematischer Selbständigkeit, zweimal das Variationsthema aufgreift.

FLÖTENQUARTETT D-DUR KV 285

Das Quartett D-Dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello KV 285 entstand während der gro-

ßen Reise, die Mozart und seine Mutter ab September 1777 über München, Augsburg und Mannheim nach Paris führte. Er hat es im Autograph mit dem Fertigstellungsvermerk „*di Wolfgang Amadeo Mozart manheim il 25 dec^{bre} 1777*“ versehen.

Das Werk war Teil eines lukrativen Kompositionsauftrages, den Mozart von dem aus Bonn stammenden, aber nun im niederländischen Leiden lebenden, musikliebenden Arzt Ferdinand Dejean erhalten hatte und dem auch das Flötenkonzert G-Dur KV 313, das als neuer Mittelsatz hierfür entstandene C-Dur-Andante KV 315 und vermutlich ebenfalls das nur zwei Sätze umfassende Flötenquartett KV 285a ihre Entstehung verdanken. Das D-Dur-Quartett beginnt mit einem Allegro in ebenso souverän wie individuell gestalteter Sonatensatzform. Auch im Zusammenspiel der drei Streicher und der Flöte, der er virtuose Passagen neben leuchtenden Kantilenen zukommen lässt, zeigt sich der noch nicht ganz 22-jährige Komponist hier auf der Höhe seines Könnens. Als außergewöhnliche Schöpfung wird man das folgende Adagio in der von Mozart selten herangezogenen Tonart h-Moll bezeichnen dürfen. Während die Streicher in diesem 35 Takte langen Tonstück durchgehend pizzicato spielen, erklingt in der Flöte eine eindringliche Melodie, bevor der zauberhafte Satz ‚offen‘ auf einer Fermate endet und das abschließende Rondeau einsetzt, das mit seiner feinsinnigen Kombination der Instrumente und seiner schwungvollen Thematik zur heiteren Stimmung des Kopfsatzes zurückkehrt.

KLAVIERKONZERT ES-DUR KV 482

Mozart trug sein Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester KV 482 am 16. Dezember 1785 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein und versah es dabei mit der folgenden Bezeichnung: „*Ein klavier konzert. begleitung. 2 violini, 2 viole, 1 flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 clarini, timpany e Baßo.*“ Wie die Konzerte in A-Dur KV 488 und c-Moll KV 491 entstand es also im Winter 1785/86 parallel zur Arbeit an seiner Oper *Le nozze di Figaro* KV 492, die am 1. Mai 1786 im Wiener Burgtheater ihre erfolgreiche Premiere erlebte. Diese drei Klavierkonzerte sind die einzigen, in denen Mozart Klarinetten heranzieht. Ist die neuartige und wahrlich bewundernswerte Verwendung der Bläser, wie bereits erwähnt, ohnehin ein Charakteristikum aller Klavierkonzerte ab KV 450, so wird das Es-Dur-Konzert KV 482 noch einmal in besonderer Weise vom Kolorit der Blasinstrumente geprägt. Gleich das Hauptthema des ebenso brillanten wie klangschönen Kopfsatzes ist zu überwiegenden Teilen den Hörnern, Fagotten und Klarinetten anvertraut. In formaler Hinsicht bemerkenswert ist der Satz unter anderem durch das freie, thematisch ungebundene Entrée des Klaviers und den Umstand, dass Orchester- und Soloexposition unterschiedliche Seitenthemen haben. In mehreren Kompositionen, denen die Haupttonart Es-Dur zugrunde liegt, hat Mozart für den langsamen Satz das dunkel-tragische c-Moll herangezogen. Berühmte Beispiele hierfür bilden das Klavierkonzert KV 271 und die *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester KV 364. Auch das

Andante von KV 482 steht in dieser Tonart und offenbart zudem eine höchst ungewöhnliche Anlage, in der Elemente der Variationen- und der Rondoform miteinander verbunden sind. Erwähnenswert ist ferner, dass längere Abschnitte des Satzes – die Präsentation des 32-taktigen Themas durch die Streicher sowie die beiden Zwischenspiele nach den Variationen 1 beziehungsweise 2 – allein vom Orchester, ohne Beteiligung des Soloinstrumentes, bestritten werden. Leopold Mozart berichtet seiner Tochter Maria Anna in einem Brief vom 13. Jänner 1786 von dem seltenen Umstand, dass ihr Bruder bei der Aufführung seines Klavierkonzerts das Andante auf Wunsch des Publikums habe wiederholen müssen. Bei der Neuartigkeit und Komplexität des Satzes spricht dies für ein bemerkenswert sachkundiges Auditorium. Das Finale in Rondoform steht auf derselben kompositorischen Höhe wie die vorangehenden Sätze. Seine schnelle Bewegung wird im zweiten Couplet unterbrochen, das Mozart als menuettartiges Andantino cantabile angelegt hat – eine weitere Besonderheit des Werkes und eine erneute Parallele zum knapp neun Jahre älteren Salzburger Klavierkonzert KV 271.

Alexander Odefey

PIANO CONCERTO IN G MAJOR, K. 453

The years from 1784 to 1786 were a golden period for Mozart. Confounding his father's dire warnings of imminent penury, he was making a small fortune in Vienna from teaching aristocratic pupils (charging top fees, non-refundable in the event of cancellation), publishing his works and giving concerts. Though Mozart spent almost as fast as he earned, he was for a time at least a shrewd business operator; and he promoted himself as both performer and composer in the magnificent series of piano concertos he premiered at his own subscription concerts, attended by the cream of the Viennese musical elite. Even Leopold Mozart, staying with his son and daughter-in-law in the early months of 1785, was won over by their affluent yet well-ordered lifestyle, as he reported in a letter to his daughter, Maria Anna.

With the six concertos of 1784, beginning with K. 449, Mozart consolidated his concerto ideal, creating a unique amalgam of virtuoso display, symphonic organisation, operatic characterisation and – above all in the miraculous woodwind writing – the refinement of chamber music. Mozart entered the fourth of the works from 1784, the *Piano Concerto in G major*, K. 453, in his Thematic Catalogue on 12 April. Like K. 449, it was intended for a gifted pupil, Barbara ('Babette') Ployer, daughter of the Salzburg Court Agent in Vienna, who played it at a private concert in the family's lodgings on 13 June. By then, though, Mozart had almost certainly performed the work in public, pos-

sibly at the prestigious concert in the Kärntner-Theatre on 29 April, at which he played the B flat Violin Sonata, K. 454 (with the visiting virtuoso Regina Strinasacchi), and an unspecified piano concerto.

K. 453 has long been a Mozart favourite, for its graceful, pastoral-tinged lyricism, its rhapsodic Andante and its variation finale based on a catchy tune apparently whistled, with one 'mistake', by the composer's pet starling. The wind writing (for flute, oboes, bassoons and horns) is of unprecedented intricacy, and the interplay between piano, strings and winds reaches a new level of wit and poetry. The smiling surface of the opening Allegro is ruffled by a recurrent harmonic instability. In the initial tutti, for instance, the wistful second theme hovers between major and minor, and is immediately followed by a swerve into the remote key of E flat – the sort of comic-dramatic shock which Mozart would exploit in his Da Ponte operas, and one that has further consequences later in the movement.

The C major Andante, with its subtle woodwind colouring, is even more audacious harmonically. Although the movement is in full sonata form, with a development that touches the remote strangeness of C sharp and G sharp minor, its bold contrasts of tonality, mood and texture suggest the improvisatory freedom of a fantasia.

For the finale Mozart writes one of his most entertaining sets of variations. In the first three variations the chirpy, Papageno-like theme remains largely unchanged against increasingly lively piano figuration. The fourth



variation, in G minor, with its syncopations, wide leaps and chromatic counterpoint, has the psychological effect of a development. Then, after the mock-military grandeur of the fifth, Mozart appends a long Presto coda full of cheeky raillery between piano and winds and sudden dips into distant keys that seem to parody those in the first movement. As so often in Mozart's concerto finales, this is *opera buffa* by other means.

FLUTE QUARTET IN D MAJOR, K. 285

Mozart famously professed to loathe the flute, which, since the example of Frederick the Great, had become the instrument of choice for many an eighteenth-century gentleman amateur. "I become quite powerless whenever I have to write for an instrument I cannot bear", he wrote to his father from Mannheim in 1778, apropos of the concertos and quartets com-

missioned by the naval surgeon Ferdinand Dejean, who until recently had worked for the Dutch East India Company. (Mozart referred to him as an "Indian Dutchman"). Despite his disclaimer, Mozart was far too much of a pro to let his standards slip; and his flute concertos and quartets, while hardly profound, are all elegantly crafted works in his most charming *galant* vein.

Completed in Mannheim on Christmas Day 1777, the first of Mozart's three flute quartets, the *Quartet in D major, K. 285*, begins with a breezy, frolicking Allegro that gave Dejean plenty of scope to display his nimble technique. While the flute dominates at the opening, Mozart's love of dialogue ensures plenty of sparkling interplay between flute and violin. The jewel of the quartet is the B minor Adagio, music of pure rococo enchantment in which the flute spins its delicately plaintive song above hushed *pizzicato* strings. This leads without a break into the ebullient

rondo finale. Even more than in the first movement, flute and strings work in close collusion, not least in the second episode where the viola has its moment of glory.

PIANO CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 482

Mozart's intensive concerto production of 1784 continued into the early months of 1785 with his two grandest, most symphonic concertos to date: the D minor, K. 466 and the C major, K. 467. Their successor, the *Piano Concerto in E flat, K. 482*, is designed on the same ample scale. Yet it has little of the argumentative spirit of K. 466 or K. 467. This is Mozart at his most urbane, majestically expanding on the *galant* idiom of Johann Christian Bach. For the first time in his concertos Mozart replaces oboes with clarinets, whose sensuous tone colour dominates the orchestral palette. In no other Mozart concerto is the woodwind colouring so varied or luxuriant. Time and again, especially in the slow movement and the Andantino cantabile episode of the finale, the wind textures look back to Mozart's great wind serenades and forward to the Mediterranean warmth of *Così fan tutte*.

Even by Mozartian standards, K. 482 is especially rich in alluring melody. After the imposing opening, typical of Mozart in the key of E flat, the leisurely orchestral introduction contains half-a-dozen memorable ideas. The piano then enters with a new melody of its own and then proceeds to offer two more solo themes. The second of these is tinged with the subdominant, 'flat-leaning' colouring that helps

to give the movement its feeling of relaxed expansiveness. While the central development is in essence a decorative interlude, the recapitulation elaborates on two particularly graceful themes from the introduction, enhanced by delicious new wind colours.

Like other Mozart works in E flat (including the *Sinfonia concertante* for violin and viola and the 'Jenamy' Concerto), the slow movement turns to C minor. The plaintive main theme, with its emphasis on the 'pathetic' sixth of the scale, spawns three variations, the first two dominated by the piano, the last an operatic dialogue between implacable orchestra and beseeching soloist. Contrast of mood and colour comes from two episodes, in E flat and C major, for orchestra alone, both featuring serenading woodwind. In the coda the piano introduces a lulling cadential phrase from the first episode, now transposed to a disconsolate C minor – a subtle point of structure that intensifies the music's pathos.

The finale is a bouncy rondo in Mozart's best 6/8 'hunting' style, complete with whooping horns. Whenever the main theme returns, both its melodic outline and harmony are cunningly varied. Yet the biggest surprise of all comes midway through the movement, where Mozart introduces another caressing serenade, in A flat major, with ravishing clarinet sonorities: music that recalls both the E flat episode in the Andante and, beyond that, the serenading interlude in the finale of the so-called 'Jenamy' Concerto, K. 271.

Richard Wigmore

MO 27.01 19.30 PREMIERE #18
DO 30.01 19.30 #31 **SO 02.02** 15.00 #45

Salzburger Landestheater

MOZART MOVES!
SIEBEN DRAMOLETTE

URAUFFÜHRUNG

ROLANDO VILLAZÓN REGIE
CHRISTINA PIEGGER CO-REGIE
GABRIEL VENZAGO DIRIGENT
REGINALDO OLIVEIRA CHOREOGRAPHIE
EVA MUSIL BÜHNE, KOSTÜME
FRIEDERIKE BERNAU DRAMATURGIE

MITGLIEDER DES SCHAUSPIELENSEMBLES DES SALZBURGER LANDESTHEATERS

BRITTA BAYER, TINA EBERHARDT, SOPHIE MEFAN
NICOLA RUDLE, GEORG CLEMENTI
HANNO WALDNER, CHRISTOPH WIESCHKE

MITGLIEDER DES BALLETTENSEMBLES DES SALZBURGER LANDESTHEATERS

MÁRCIA JAQUELINE, HARRIET MILLS, LARISSA MOTA
DIEGO DA CUNHA, PAULO MUNIZ, FLAVIO SALAMANKA

MITGLIEDER UND SOLISTEN

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

STREICHER MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG, ISABELLA UNTERER/SASHA CALIN OBOE 1

FEDERICA LONGO OBOE 2, FERDINAND STEINER/BERNHARD MITMESSER KLARINETTE 1

MARGARETE KNOGLER/REINHARD GUTSCHY KLARINETTE 2, PHILIPP TUTZER FAGOTT 1

AYAKO KUROKI/PETRA SEIDL FAGOTT 2, ROB VAN DE LAAR/GABRIEL STIEHLER HORN 1

WERNER BINDER/MARKUS HAUSER HORN 2

Sieben Dramolette
nach Musik von **WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791
von

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT GEB. 1960
Ich liebe Mozart (J'aime Mozart)
nach dem Divertimento F-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 253
(Datiert: [Salzburg,] August 1776)

NIKOLA RUDLE DIE JUNGE FRAU, **TINA EBERHARDT** DIE ÄLTERE FRAU
DIEGO DA CUNHA, **PAULO MUNIZ**, **FLAVIO SALAMANKA** MANN 1
CHRISTOPH WIESCHKE MANN 2, **HANNO WALDNER** MANN 3, **GEORG CLEMENTI** MANN 4

MARTHA BÁTIZ GEB. 1971
(My) Love (In) Your Hands
nach der Serenade c-Moll für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und
zwei Fagotte KV 388 „Nachtmusique“, 1. Satz Allegro
[Datiert: (Wien), 1782]

BRITTA BAYER ALICE, **FLAVIO SALAMANKA** STEVE
DIEGO DA CUNHA, **PAULO MUNIZ**

TOM HOLLOWAY GEB. 1978
A Deep And Philosophical Conversation About Marmalade
nach der Serenade Es-Dur a 8 für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 375

HANNO WALDNER 1
GEORG CLEMENTI 2

JORGE VOLPI GEB. 1968
Brain Music
nach dem Divertimento D-Dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Oboe und zwei Hörner KV 251
„Nannerl-Septett“
(Datiert: (Salzburg,) Juli 1776)

SOPHIE MEFAN LUCÍA (NEUROWISSENSCHAFTLERIN)
HANNO WALDNER TRISTÁN (DIRIGENT)

Pause

SHLOMO MOSKOVITZ GEB. 1961

Schleier (הלער)

nach dem Divertimento KV 251 „Nannerl-Septett“

Divertimento Es-Dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello, zwei Klarinetten und zwei Hörner KV 113
(Komponiert: Mailand, November 1771)

TINA EBERHARDT FRAU, GEORG CLEMENTI MANN

NIKOLA RUDLE MIRIAM, DIE ACHTZEHNJÄHRIGE TOCHTER DER FRAU UND DES MANNES

CHRISTOPH WIESCHKE GAST

DIEGO DA CUNHA, PAULO MUNIZ, FLAVIO SALAMANKA GÄSTIN

JOHN VON DÜFFEL GEB. 1966

Apartment 388

nach der Serenade KV 388 „Nachtmusique“

Quintett c-Moll für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello KV 406
(Bearbeitet: Wien, vermutlich 1787/88)

SOPHIE MEFAN ELISA

CHRISTOPH WIESCHKE STIMME

GUADALUPE NETTEL GEB. 1973

Die Stimme des Windes (La voz del viento)

nach dem Divertimento F-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 253
(Datiert: [Salzburg,] August 1776)

NIKOLA RUDLE MÄDCHEN

BRITTA BAYER FRAU

ENSEMBLE

Übertitel in englischer Sprache

Übertitelinspiizienz **Anna Katharina Böhme**

Neuproduktion der Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem
SALZBURGER LANDESTHEATER

Ende um ca. 22.15 Uhr/17.45 Uhr

MOZART MOVES! SIEBEN DRAMOLETTE

Sieben international bestrenommierte Autorinnen und Autoren wurden eingeladen, sich von Mozarts Bläserdivertimenti inspirieren zu lassen und Bühnentexte in kleiner Form – eben dem Dramolett – zu schreiben. So begegneten sich eng beschriebene Notenblätter mit Divertimenti von Wolfgang Amadeus Mozart und unbeschriebene Seiten für neue Texte der mexikanisch-kanadischen Autorin Martha Bátiz, des deutschen Dramatikers John von Düffel, des australischen Theaterautors Tom Holloway, des israelischen Autors Shlomo Moskovitz, der mexikanischen Dichterin Guadalupe Nettel, des französisch-belgischen Schriftstellers und Filmregisseurs Éric-Emmanuel Schmitt sowie des mexikanischen Literaturreformers Jorge Volpi.

Rolando Villazón und Christina Piegger haben mit Ausstatterin Eva Musil den Rahmen geschaffen, in dem die Schauspielerinnen und Schauspieler sowie die Tänzerinnen und Tänzer – von der Musik Mozarts inspiriert – die vielfältigen neuen Geschichten zum Leben erwecken.

Der französische und belgische Romancier, Dramatiker und Filmregisseur Éric-Emmanuel Schmitt zählt zu den weltweit meistgelesenen und meistgespielten französischsprachigen Autoren. Als Theaterautor wurde er mit seinem Stück *Le Visiteur* bekannt, für das er den Theaterpreis Molière erhielt. *Ich liebe Mozart* (KV 253): Eine junge Frau gibt bei einer Partnervermittlungsagentur eine ungewöhnliche, sehr kurze Anzeige auf. Darin

steht nur der eine Satz „*Ich liebe Mozart*“. Nun kommen sehr unterschiedliche Männer zu dieser Agentur und spekulieren, welcher Typ Frau sich hinter dem rätselhaften Steckbrief verbergen könnte. Nach mehreren weniger sympathischen Kandidaten ist zu guter Letzt auch ein sehr geeigneter Mann für die junge Frau dabei.

Die preisgekrönte mexikanisch-kanadische Autorin Martha Bátiz arbeitet auch als Übersetzerin sowie Universitätsprofessorin für Spanisch und Literatur an der University of Toronto und an der Glendon College – York University Toronto. Mit *(My) Love (In) Your Hands* (KV 388) entwickelt sie einen packenden Psychothriller zwischen einem Paar, dessen Verhältnis zueinander von Abhängigkeit, Fanatismus, Rachegehlüsten und Gewalt geprägt ist.

Der Australier Tom Holloway ist preisgekrönter Theater- und Drehbuchautor. Viele seiner Theaterstücke wurden national und international ausgezeichnet und u. a. in den USA, Deutschland, Südafrika und Großbritannien aufgeführt. In *A Deep And Philosophical Conversation About Marmalade* (KV 375) entwickelt er schräge, fast absurde Dialoge und Situationen mit clownesken Elementen.

Das bisher bekannteste Werk des mexikanischen Schriftstellers Jorge Volpi ist der Roman *Das Klingsor-Paradox*. Volpi studierte Jura und Literaturwissenschaften in Mexiko und promovierte an der Universität Salamanca in Spanien. Er war als Anwalt sowie als Sekretär des mexikanischen Generalsekretärs und als Kulturattaché in der mexikanischen Botschaft in Paris tätig. In *Brain Music* (KV 251) untersucht die Neurowissenschaftlerin Lucia den

Musiker Tristan nach streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten und kommt im Selbstversuch zur Erkenntnis, dass Musikgenuss zu Dopaminüberflutung des Gehirns führt, verbunden mit Euphorie, Zittern und erhöhter Herzfrequenz ...

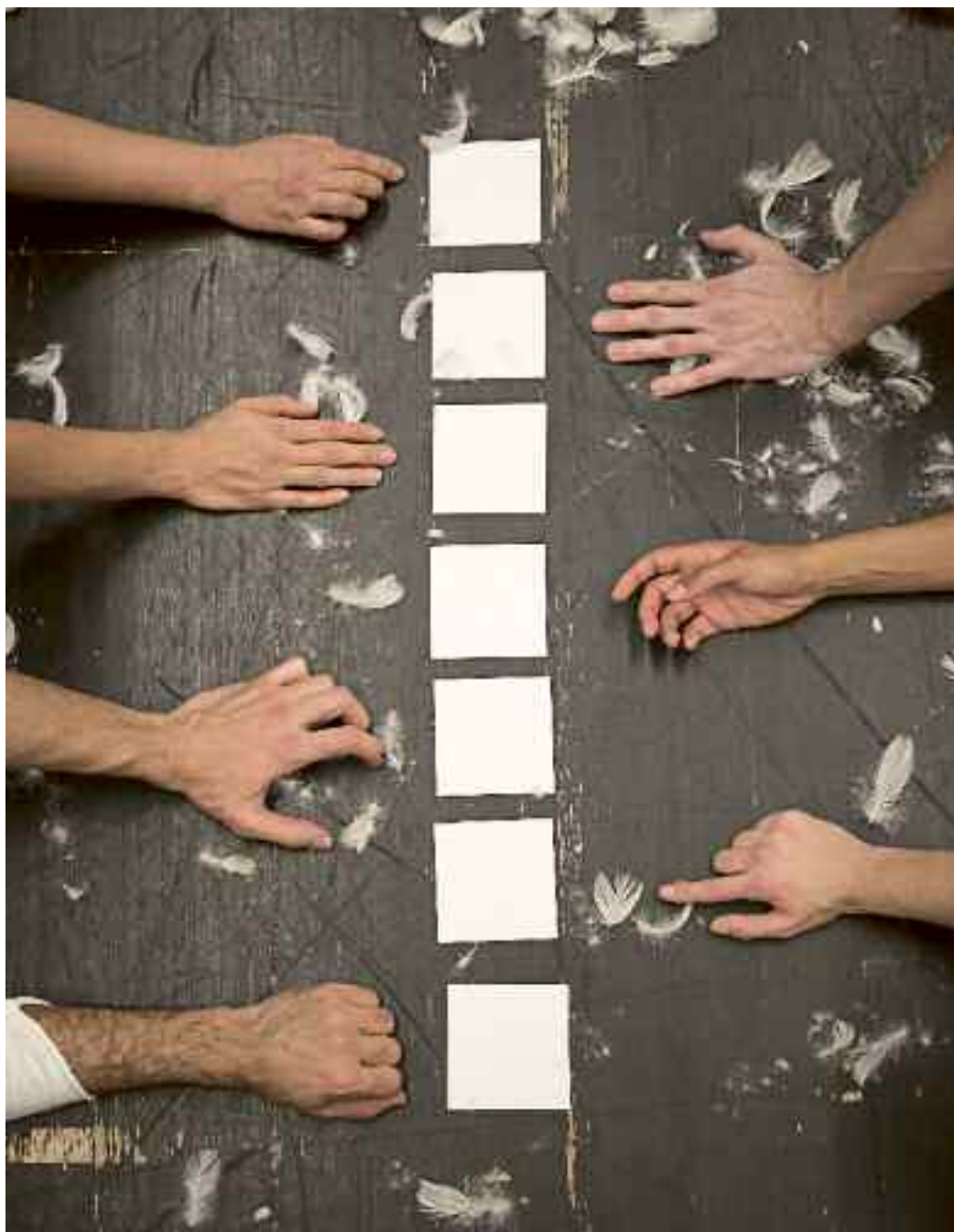
Shlomo Moskovitz studierte Schauspiel und Regie in Tel Aviv. Regiearbeiten führten ihn an das HaSimta Theater sowie an diverse Festivals. 1990 schrieb er seine ersten Theaterstücke und parallel für TV-Shows. Einige seiner Stücke wurden ins Deutsche übersetzt und auf verschiedenen europäischen Bühnen aufgeführt. *Schleier* (KV 251/KV 113): Beim Abendessen im Haus eines in Österreich lebenden Juden kämpft die Partnerin des muslimischen Gastes mit den servierten Nudeln, die sie durch ihren Gesichtsschleier hindurch zum Mund führen muss. Trotz aller Bemühung um politische Korrektheit weist dieses kulturübergreifende Abendessen Probleme auf und es kommt zu einer ganz besonderen Enthüllung.

Der deutsche Schriftsteller, Dramaturg, Filmjournalist und Theaterkritiker John von Düffel studierte Philosophie und Volkswirtschaft in Schottland und Freiburg und promovierte 1989 mit einer Arbeit zur Erkenntnistheorie. Elisa ist in das *Apartment 388* (KV 388/KV 406) bestellt; eine Stimme, die Elisa über eine Kamera beobachtet, tritt mit ihr in Kontakt über die gebuchte gewerbliche Dienstleistung ...

Die Autorin Guadalupe Nettel wurde in Mexico City geboren und erhielt ihren PhD für Sprachwissenschaften an der École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris.

Nettel ist Preisträgerin verschiedener internationaler Literaturauszeichnungen, ihre Werke wurden in mehr als zehn Sprachen übersetzt. In *Die Stimme des Windes* (KV 253) begegnen sich eine junge und eine alte Frau in ihren poetischen und philosophischen Betrachtungen über den Wind, der als Atem der Erde die Natur in Bewegung hält, ohne den sich Schall nicht verbreiten könnte und somit auch keine Musik, keine Geräusche oder Worte. Eine Geschichte voller Lebensweisheit und Poesie.

Friederike Bernau



MOZART MOVES! SEVEN PLAYLETS

Seven internationally renowned authors were invited to allow themselves to be inspired by Mozart's divertimenti for wind instruments and to write stage texts in a reduced form – a playlet. Thus closely written musical notation of divertimenti by Wolfgang Amadé Mozart encountered unwritten pages for new texts by the Mexican-Canadian author Martha Bátiz, the German dramatist John von Düffel, the Australian dramatist Tom Holloway, the Israeli author Shlomo Moskovitz, the Mexican poet Guadalupe Nettel, the French-Belgian dramatist and film director Éric-Emmanuel Schmitt as well as the Mexican literature reformer Jorge Volpi.

Rolando Villazón and Christina Piegger, together with stage and costume designer Eva Musil, have created the setting in which the actors and actresses as well as the dancers – inspired by Mozart's music – bring the diverse new stories to life.

The French and Belgian novelist, dramatist and film director, Éric-Emmanuel Schmitt is one of the world's most widely read and played French-speaking authors. As a writer for the theatre he became known through his play *Le Visiteur*, for which he was awarded the Molière Theatre Prize. *Ich liebe Mozart* (I love Mozart, K. 253): A young woman places an unusual, very short ad in a partner agency. It consists of only one sentence "I love Mozart". Then very different men come to this agency and speculate what type of woman could be behind this mysterious description. After sev-

eral not so nice candidates, ultimately a very suitable man presents himself to the young woman.

The award-winning Mexico-Canadian author Martha Bátiz works as a translator and is also professor of Spanish and literature at the University of Toronto and at Glendon College, York University Toronto. *(My) Love (In) Your Hands* (K. 388) is a gripping psycho thriller about a couple whose relationship to each other is dominated by dependency, fanaticism, thirst for revenge and violence.

Tom Holloway from Australia is an award-winning dramatist and scriptwriter. Many of his plays have received national and international prizes and been performed in the USA, Germany, South Africa, Great Britain and elsewhere. In the *Deep And Philosophical Conversation About Marmalade* (K. 375) he evolves weird, almost absurd dialogues and situations with clown-like elements.

The most renowned work so far by the Mexican writer Jorge Volpi is the novel *The Klingsor Paradox*. Volpi studied law and literature in Mexico and graduated with a doctorate from the University of Salamanca in Spain. He worked as a lawyer as well as secretary to the Mexican general secretary and cultural attaché in the Mexican Embassy in Paris. In *Brain Music* (K. 251) the neuro-scientist Lucia analyses the musician Tristan according to strict scientific perspectives and in the experiment arrives at the conclusion that enjoying music leads to a flooding of the brain with dopamine, combined with euphoria, trembling and a racing heartbeat ...

Shlomo Moskovitz studied drama and stage directing in Tel Aviv. He has directed works at the HaSimta Theatre as well as at various festivals. In 1990 he wrote his first plays and at the same time worked for television shows. Some of his plays have been translated into German and performed on various European stages. *Schleier* (Veil), (K. 251/K. 113): during dinner in the house of a Jew living in Austria the partner of the Moslem guest struggles with the noodles that are served which she has to insert in her mouth through her veil. Despite every effort to be politically correct, this trans-cultural dinner presents problems and it comes to a very particular revelation.

The German writer, dramaturge, film journalist and theatre critic John von Düffel studied philosophy and economics in Scotland and Freiburg and earned his PhD in 1989 with a thesis on the theory of cognition. Elisa is ordered in *Apartment 388* (K. 388/K. 406); a voice that observes Elisa via a camera, makes contact with her via the booked commercial service ...

The author Guadalupe Nettel was born in Mexico City and earned her PhD in linguistic studies at the École des Hautes-Études en Sciences Sociales in Paris. Nettel has been awarded various international literature prizes and her works have been translated into over ten languages. In *Die Stimme des Windes* (K. 253) a young and an old woman encounter each other in their poetic and philosophical observations about the wind. As the breath of the earth, this keeps nature in movement without which sound could not spread, and thus there would

be no music, no noises or words. A story full of life wisdom and poetry.

Friederike Bernau

(English translation: Elizabeth Mortimer)

DI 28.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #19

BLÄSERENSEMBLE DER AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN MOJCA ERDMANN SOPRAN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimento F-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 213

(Datiert: [Salzburg,] Juli 1775)

Allegro spiritoso

Andante

Menuetto – Trio

Contredanse en Rondeau. Molto allegro

Divertimento F-Dur für drei Bassetthörner KV 439b

(Komponiert angeblich zwischen 1783 und 1788)

Zusammengestellt nach einem Manuskript aufgefunden in der Ruine Seisenburg (ÖÖ)

Nr. 19 Allegro

Nr. 10 Menuetto

Nr. 24 Adagio

Nr. 25 Allegro

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester

„Basta, vincerai“ – „Ah! non lasciarmi, no“ KV 486a

(Komponiert: Mannheim, 27. Februar 1778)

Für Harmoniemusik von Ernst Schlader arrangiert

Rezitativ, Arie und Cavatine für Sopran und Orchester

„Ah, lo previdi!“ – „Ah, t'invola“ – „Deh, non varcar“ KV 272

(Datiert: Salzburg, August 1777)

Für Harmoniemusik von Ernst Schlader arrangiert

Pause

**Divertimento B-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten,
zwei Englischhörner (hier Bassethörner), zwei Hörner und zwei Fagotte KV 186**
(Komponiert: Mailand und/oder Salzburg, vermutlich März 1773)

Allegro assai
Menuetto – Trio
Andante
Adagio
Allegro

**Serenade Es-Dur à 8 für zwei Oboen, zwei Klarinetten,
zwei Hörner und zwei Fagotte KV 375**
(Fassung à 8 bearbeitet: Wien, vermutlich Ende Juli 1782)

Allegro maestoso
Menuetto – Trio
Adagio
Menuetto – Trio
Finale. Allegro

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

Ende um ca. 13.15 Uhr

DIVERTIMENTO F-DUR KV 213

Seit dem Erscheinen von Otto Jahns Mozart-Biographie im Jahre 1856 gelten die fünf zwischen Juli 1775 und Jänner 1777 entstandenen Divertimenti F-Dur KV 213, B-Dur KV 240, Es-Dur KV 252, F-Dur KV 253 und B-Dur KV 270 für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte als „Tafelmusiken“ für den fürsterzbischöflichen Salzburger Hof. Der Rezeption dieser Stücke ist die (bis heute nicht belegte) Vermutung, es könnte sich bei Mozarts Salzburger Bläserdivertimenti um „Tafelmusiken“ und somit um reine Gebrauchsmusik handeln, freilich nicht gut bekommen, was den Blick auf die Qualität dieser unterschätzten Werke, auf ihre kammermusikalische Feinarbeit und große klangliche Ausgewogenheit, lange Zeit verstellte. Die fünf Sextette warten mit einer Fülle reizender Einfälle auf, so auch das heute auf dem Programm stehende, mit einer Contredanse en Rondeau endende *Divertimento F-Dur KV 213*, das mit seinem farbigen Bläasersatz Unterhaltungsmusik auf hohem Niveau bietet.

DIVERTIMENTO F-DUR KV 439b

Das um 1765 von den Passauer Brüdern Anton und Michael Mayrhofer erfundene Bassethorn, eine meist in F gestimmte (und in C notierte) tiefere Variante der Klarinette, nimmt in Mozarts Schaffen einen besonderen Stellenwert ein. So war etwa sein berühmtes Klarinettenkonzert KV 622 zunächst für das geliebte Bassethorn mit seinem dunkleren, weicheren, zurückhal-

tenderen Klang gedacht. Auch in diversen Opern fand das Instrument solistisch Verwendung, in seinem *Requiem* KV 626 wird es paarweise eingesetzt. Die Bezeichnung ‚Bassett‘ verweist auf den in der Tiefe erweiterten Tonumfang, der Begriff ‚Horn‘ spielt wohl auf den Umstand an, dass die frühesten Bassethörner halbkreisförmig gebogen waren – ähnlich einem Horn – und einen hornartigen Schalltrichter besaßen, der allerdings – anders als bei der Klarinette – aus Metall bestand. Der Korpus war mit Leder umwickelt (wie beim Jagdhorn oder Zink). Das Instrument besaß zur damaligen Zeit acht Klappen und wurde sitzend, zwischen den Knien gehalten, gespielt.

Die Werkgruppe *KV 439b*, eine vermutlich zwischen 1783 und 1788 entstandene Sammlung von 25 Einzelstücken für drei Bassethörner, war wohl für die musikalischen Soireen im Elternhaus von Mozarts Wiener Freund Gottfried von Jacquin bestimmt. Zeitgenössische Quellen erwähnen zwar Bassethorn-Trios von Mozart, die Autographe sind jedoch nach wie vor verschollen. 1937 wurde in der oberösterreichischen Ruine Seisenburg ein Stimmensatz von 30 *Terzetti* für drei Bassethörner entdeckt, welcher der Forschung bis in die späten Achtzigerjahre allerdings nicht zugänglich war. Als schließlich Untersuchungen an den Wasserzeichen des Notenpapiers durchgeführt werden konnten, stellte sich heraus, dass es sich dabei um eine Abschrift aus den späten 1790er-Jahren und somit um die wohl älteste erhaltene Quelle der Mozartschen Bassethorn-Trios in der Originalbesetzung handelt. Aus dieser Sammlung, die sich in Bezug auf



Artikulation und Dynamik wesentlich von den heute gebräuchlichen Notenausgaben unterscheidet, haben die Bläser der Akademie für Alte Musik Berlin vier Sätze ausgewählt und zu einem Divertimento F-Dur zusammengestellt.

REZITATIV UND ARIE „BASTA, VINCESTI“ – „AH! NON LASCIARMI, NO“ KV 486a

Die folgenden Arien wurden von Ernst Schlader aus der Akademie für Alte Musik Berlin nach historischen Arrangier-Techniken für die Instrumente aus Mozarts Zeit eingerichtet. „*gestern habe ich bey dem Wendling die aria die ich ihr versprochen scizirt; mit einem kurzen Recitativ. die wörter hat sie selbst verlangt, aus der Didone. ah, non lasciarmi nò. sie und ihre tochter ist ganz nährisch auf diese aria*“, so Mozart in einem Brief vom 28. Februar 1778 an seinen Vater. Die Rede ist von der in Mannheim für die gefeierte Sopranistin Dorothea Wendling (1736–1811), die Ehefrau des Komponisten und Flötisten Johann Baptist Wendling und spätere erste Interpretin der Ilia im *Idomeneo* KV 366 (1781), komponierte *Szene „Basta, vincesti“* – „Ah! non lasciarmi, no!“ KV 486a. Der Ausdruck „*scizirt*“, den Mozart in seinem Schreiben verwendet, gab Anlass zu der irrigen Annahme, er hätte die Arie erst später ausgearbeitet. Zur Vergabe einer Köchelnummer der Wiener Jahre durch Paul Graf von Waldersee in seiner Revision des Köchelverzeichnis von 1905 und zur Einordnung unmittelbar nach dem *Schauspieldirektor* KV 486 hat wohl auch der erstaunlich moderne „Ton“

der Arie beigetragen. Ihr Text stammt aus Metastasio's *Didone abbandonata* (II, 4). In der Arie appelliert Dido an Aeneas, sie nicht zu verlassen. Didos innere Zerrissenheit findet in der immer wieder ins Stocken geratenden Komposition ihre adäquate musikalische Umsetzung. Ein Blick auf den originalen Bläusersatz zeigt die ungewöhnliche Dominanz des ersten Fagotts, das zwar solistisch hervortritt, aber keinen eigenständigen Part erhält, sondern – in oktavierter Form – über weite Strecken mit der Singstimme *colla parte* geführt wird. In Verbindung mit der Wahl der Ombra-Tonart Es-Dur könnte dies als Hinweis auf das Schattenreich des Todes gedeutet werden, in dem sich Dido alsbald wiederfinden wird – Metastasio's Libretto endet tragisch.

REZITATIV, ARIE UND CAVATINE „AH, LO PREVIDI!“ – „AH, T'INVOLA“ – „DEH, NON VARCAR“ KV 272

Noch vor seiner Reise nach Mannheim und Paris schrieb Mozart im August 1777 in Salzburg für die berühmte Prager Sopranistin Josepha Duschek (1754–1824), eine Enkelin des Salzburger Handelsmanns und Bürgermeisters Ignaz Anton von Weiser und Gattin des Komponisten und Pianisten Franz Xaver Duschek, *Rezitativ, Arie und Cavatine für Sopran und Orchester „Ah, lo previdi!“* – „Ah, t'invola“ – „Deh, non varcar“ KV 272. Gewidmet hat Mozart das Werk allerdings seiner späteren Schwägerin Aloisia Weber. In einem Brief vom 30. Juli 1778 empfahl er ihr, beim Vortrag den größtmöglichen Ausdruck an den Tag zu legen.

Der Text der Szene ist dem (u. a. von Giovanni Paisiello 1774 vertonten) *Dramma per musica Andromeda* (III, 10) von Vittorio Amedeo Cigna-Santi entnommen. Extreme Gefühlschwankungen bestimmen den musikalisch ungemein abwechslungsreichen Monolog Andromedas, in dem diese ihr tragisches Schicksal beklagt: Ihre grenzenlose, im einleitenden *Accompagnato*-Rezitativ zum Ausdruck kommende Verzweiflung über den (vermeintlichen) Tod ihres Angebeteten verwandelt sich in ihrer zentralen Arie, der Mozart durch den unerwarteten Abbruch höchste dramatische Intensität verleiht, in unbändigen Zorn gegen den untätigen Überbringer dieser Schreckensbotschaft. Unvermittelte Tempowechsel verdeutlichen im folgenden *Accompagnato* das Umschlagen der Affekte in ekstatischen Schmerz beziehungsweise Todessehnsucht. Erst in der abschließenden Cavatine, in der Andromeda den Wunsch verspürt, gemeinsam mit ihrem einstigen Retter den Lethesfluss zum Totenreich zu überqueren, wird die Komposition zu einer *Ombra*-Szene im eigentlichen Sinne.

DIVERTIMENTO B-DUR KV 186

Auch im Falle des vermutlich in Mailand Anfang März 1773, kurz vor Mozarts Rückkehr von seiner dritten Italienreise nach Salzburg, komponierten (oder zumindest begonnenen) *Divertimento B-Dur* für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Englischhörner, zwei Hörner und zwei Fagotte KV 186 ist die Gattungsbezeichnung nicht authentisch. Im heutigen Konzert

werden die beiden Englischhorn-Parts mit Bassethörnern gespielt.

Auftraggeber der im großen Mailänder Querformat notierten Komposition war möglicherweise ein namentlich nicht bekannter Mailänder Gönner, oder aber, wie Franz Giegling im Vorwort zur *Neuen Mozart-Ausgabe* vermutet, der Großherzog Leopold von Toskana, bei dem sich Mozart vergeblich um eine Anstellung bemüht hatte. Die eigentümliche Besetzung des Werkes, wie der Komponist sie vorsah – die Kombination von Oboen, Klarinetten und Englischhörnern ist in Mozarts Werk singulär –, lässt darauf schließen, dass der *Genius loci* ein bestimmtes Ensemble außerhalb Salzburgs im Blick hatte. Zudem ist heute bekannt, dass die Salzburger Hofkapelle bis 1804 noch nicht über Klarinetten verfügte und die Komposition hier folglich unbrauchbar war. Ungewöhnlich ist auch die Anordnung der einzelnen Sätze: Wird in den fünfsätzigen *Divertimenti* der Frühzeit üblicherweise der zentrale langsame Satz von zwei Menuetten umrahmt, so finden sich in KV 186 zwei rasche Ecksätze und nur ein Menuett (an zweiter Stelle), das dem zentralen Andante vorangeht, sowie ein Adagio, das diesem folgt. Im rondoartigen Finalsatz zitiert Mozart ein Thema aus der wohl im Dezember 1772 in Mailand entstandenen Ballettskizze *Le gelosie del serraglio* KV 135a nach Musik von Joseph Starzer.

SERENADE ES-DUR KV 375

Die *Serenade Es-Dur* KV 375 ist in zwei Fassungen überliefert: als Sextett für je zwei Kla-

rinetten, Hörner und Fagotte sowie als Oktettbearbeitung mit zwei zusätzlich eingefügten Oboen. Die Urfassung des Werkes war zum ‚Theresientag‘ (15. Oktober) 1781, während der Arbeit an der *Entführung aus dem Serail*, entstanden, und zwar als Namenstagsmusik für eine Schwägerin des Wiener Hofmalers Joseph Hickel. Mozarts eigentliche Absicht aber war es, sich einem Kammerdiener des Kaisers, „*welcher täglich dahin kömmt*“ (Brief vom 3. November 1781) und von dem sich Mozart Protektion erhoffte, zu empfehlen – offenbar vergeblich. Mozart selbst war, wie er in besagtem Schreiben erwähnt, „[...] *auf die angenehmste art*“ überrascht gewesen, als ihm seine eigene „*NachtMusique*“ am 31. Oktober 1781 als Namenstagsständchen dargeboten wurde: „*die 6 Herrn die solche exequirn sind arme schlucker, die aber ganz Hüpsch zusammen blasen*“.

Am 23. Jänner 1782 berichtet Mozart dem Vater, dass „*der Jungefürst liechtenstein*“ (Alois I. Joseph) eine „*Harmonie Musick*“ formieren wolle und er dazu „*die stücke setzen*“ solle. Die Gründung des geplanten Ensembles wurde jedoch aufgeschoben, sodass die Erweiterung der Es-Dur-Serenade KV 375 zum Oktett wohl erst ein halbes Jahr später erfolgte. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erfreuten sich reine Bläserensembles, die so genannten ‚Harmonien‘, in Adelskreisen wachsender Beliebtheit. Die technische Weiterentwicklung der Blasinstrumente, auch der Klarinette, begünstigte deren Verbreitung gerade an kleineren Höfen, die über geringere finanzielle Mittel verfügten. Nach der Gründung einer „Kaiserlichen Kammer-

harmonie“ durch Joseph II. im Jahre 1782 in der ‚klassischen‘ Besetzung mit je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten wurde diese spezielle Klanggruppe in und um Wien gleichsam zur Mode.

Was meint Mozart damit, wenn er in dem schon zitierten Brief vom 3. November 1781 anmerkt, er habe sein Werk – und diese Einschätzung gilt auch für die im heutigen Konzert erklingende Oktettbearbeitung – „*ein wenig vernünftig geschrieben*“? Um gefällige Unterhaltung allein war es ihm wohl nicht getan, auch wenn die Serenade in ihrer melodischen Erfindung und in ihrem liebenswürdigen Tonfall dem launigen Charakter einer Freiluftmusik durchaus entspricht – ist doch in der subtilen kammermusikalischen Durchgestaltung und sorgsam klanglichen Ausbalancierung ein Abrücken vom traditionellen Serenadencharakter deutlich wahrnehmbar. Das zeigt sich etwa im beseelt wirkenden Seitenthema des Kopfsatzes und vor allem im zentralen, geradezu ‚romantischen‘, von der Klarinette angestimmten Adagio, dessen intimer, empfindsamer Ton den Geist der alten Ständchenmusik sprengt und in die Sphäre reiner Kammermusik verweist.

Sabine Brettenthaler

HARMONIEMUSIK AND ARIAS WITH HARMONIEMUSIK

Mozart's unrivalled legacy of *Harmoniemusik* – music for wind band – culminates in the three glorious serenades, K. 375, K. 388 and the so-called '*Gran Partita*' K. 361. A decade earlier the teenage composer had obediently turned out lightweight divertimenti as dinner entertainment for his Salzburg employer, Prince-Archbishop Hieronymus Colloredo. Yet for all their slightness, these delightful works have the finish of a master whose apparently instinctive feeling for the character and idiosyncrasies of wind instruments has never been surpassed. How attentively did Colloredo and his dining companions listen, one wonders.

Dating from July 1775, the period of the last three violin concertos, the *Divertimento in F major*, K. 213, is scored for the usual 'dinner' ensemble of two oboes, two horns and two bassoons. There are four brief movements. Characteristically, oboes are very much first among equals in the breezy, march-like opening *Allegro spiritoso*, egged on by approving tootles from the horns. In the *Andante* the theme is inventively rescored and elaborated when it returns in the second half – refinement typical of Mozart. No respecting divertimento was complete without at least one minuet. The minuet in K. 213 is crisp and to-the-point, while its trio features jaunty dialogues between oboes and horns. Horns likewise enjoy themselves in the finale, a racy contredanse in Mozart's most demotic vein.

As so often with Mozart's chamber music, friendship seems to have been the inspiration behind a collection of twenty-five brief movements for a trio of basset horns, K. 439b. Mozart wrote these around 1783–88, almost certainly for three masters of this relatively rare instrument: Anton David and Vincent Springer from Bohemia, and Anton Stadler, who would later inspire the quintet and concerto for clarinet. Mozart developed something of a love affair with the soft, unearthly tone quality of the basset horn, tenor cousin to the clarinet; and while these divertimenti – probably played as dinner entertainment – aim primarily to charm, they can leave an aftertaste of sadness.

In today's concert the wind players of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen four movements out of the total collection – *Allegro*, *Adagio*, *Menuetto*, *Rondo* – to create a miniature divertimento. Their source is a manuscript copy dating from the late 1790s, which was discovered in a cupboard in the ruined castle of Seisenburg, Upper Austria, in 1937.

Mozart's twin loves of theatricality and virtuoso display come together in his concert arias, those inspired showpieces that form one of the least-known areas of his output. In the eighteenth century, singers, sopranos especially, were often the most glamorous, certainly the highest paid, attractions at a concert; and throughout his life Mozart relished the challenge of providing numbers specifically fashioned to a singer's individual talents. As he wrote to his father from Mannheim in Febru-

ary 1778, “I like an aria to fit a singer as perfectly as a well-made suit of clothes.”

In the eighteenth-century, opera arias were frequently arranged for wind ensemble, for performance either at dinner (most famously *chez* Don Giovanni) or in the open air. The two arias in today’s programme follow this tradition. Dated 27 February 1778, the *scena* ‘*Basta vincesti – Ah! Non lasciarmi, no!*’, K. 486a, was composed in Mannheim for the soprano Dorothea Wendling, who three years later created the role of Ilia in *Idomeneo*. The words of the grieving Dido, chosen by Dorothea herself, come from Metastasio’s much-set libretto *Didone abbandonata*. After an eloquent recitative, the aria is tenderly intimate rather than anguished, designed, like Ilia’s music, to exploit Dorothea’s gifts for gentle pathos. Mozart reported to his father that both she and her daughter were delighted with the *scena* – as well they might have been. In today’s performance the music is arranged for wind ensemble, as were so many opera arias in the late eighteenth century.

The soprano Josepha Duschek, wife of the Prague composer Franz Duschek, was widely admired for her ‘taste’ (an eighteenth-century buzzword) and musicianship. Judging by the music Mozart wrote for her, she must also have been a singer of uncommon expressive depth. Dating from August 1777, just before Mozart left Salzburg for Mannheim and Paris, ‘*Ah lo prevedi!*’, K. 272, sets a scene from Vittorio Amedeo Cigna-Santi’s libretto *Andromeda*. In it the heroine expresses her grief for her lover, fatally wounded by Perseus, and her own longing for death.

Each of the two arias is preceded by an intensely chromatic recitative. Never before had Mozart used the minor mode with such breadth and ferocious power as in the first, C minor, aria. In extreme contrast the second aria is a lyrical Andantino in B flat. Its eloquent melodic line perfectly conveys Andromeda’s mingled pain and dazed ecstasy as she contemplates joining her lover on the far shore of the River Lethe.

While the autograph is undated, it seems likely that Mozart composed the *Divertimento* in B flat, K. 186, in March or April 1773, around the same time as the ‘companion’ *Divertimento* K. 166. Uniquely among his wind music, these two works are scored for pairs of oboes, cors anglais (whose parts are taken here by basset horns), clarinets, horns and bassoons; and as clarinets were not available in Salzburg, we can infer that Mozart intended the *divertimenti* for Milan, where he had scored a triumph with his *opera seria* *Lucio Silla* in December 1772. In each of the five movements of K. 186 Mozart resorts to frequent doubling, either in unison or at the octave, giving the sonorities a rustic, *al fresco* flavour. Perhaps the *divertimento* and its companion were performed in the garden of a wealthy Milanese nobleman.

As in the more sophisticated K. 213, the oboes have most of the tunes, though there are perky contributions from the horns. The tiny opening movement is a bucolic *Ländler*, with bouts of ‘oom-pah’ that sound like an accompaniment in search of a tune. After a chirpy minuet, with a suaver trio for a sextet of oboes,

basset horns and bassoons, and a gracious Andante, the Adagio fourth movement features a gently swaying oboe melody against sustained horns and clarinets. Like K. 213, the divertimento closes with a lusty contredanse finale that allows the horns off the leash.

By far the greatest *Harmoniemusik* in this programme is the *Serenade in E flat, K. 375*, composed in Vienna in the autumn of 1781. In a letter to his father in Salzburg of 3 November, Mozart gave a vivid account of an early impromptu performance: “At 11 o’clock last night I was serenaded by two clarinets, two horns and two bassoons playing my own music: I had written it for St Theresa’s day for the sister-in-law of Herr Hickel, the court painter, where it was first performed. The six gentlemen who performed it are poor wretches who played it quite nicely all the same, especially the first clarinet and the two horn players It won great applause, too, and on St Theresa’s Night it was performed in three different places ... These musicians had the front gate opened for them, and placing themselves in the middle of the courtyard surprised me, just as I was about to undress for bed, in the most delightful fashion imaginable with the opening chord of E flat.”

Justifiably pleased with his serenade (which, he assured his father, he had composed “rather carefully”), Mozart subsequently turned it into an octet by adding a pair of oboes. Eighteenth-century serenades for *al fresco* performance traditionally began with marches, played on the move. The Allegro maes-

toso that opens this serenade imbues this tradition with an unprecedented breadth and sophistication. After the solemn opening chords, the main theme is fashioned as a dialogue for first clarinet and first bassoon against gently clashing suspensions, made more pungent by the oboes’ interjections when the theme is repeated. Throughout the movement, and indeed the whole work, Mozart uses the instruments in kaleidoscopically changing combinations. So often the serenade sounds like opera by other means, as in the delicious moment in the recapitulation when the first horn tootles a blithe new theme which is then enthusiastically endorsed by clarinet and oboe.

As in many serenades there are two minuets, the first rather courtly, offset by a chromatic trio in C minor, the second brisker and more earthy, especially when the two horns seize on the melody. Between the minuets comes an exquisite Adagio, its melodies artfully divided between the various instruments: a soulful operatic ensemble imagined in instrumental terms. The irrepressible rondo finale continues the second minuet’s bucolic flavour, stiffened in the central development by a bout of mock-serious fugal writing.

Richard Wigmore

WOLFGANG AMADEUS MOZART
AUSGEWÄHLTE KONZERTARIEN

„BASTA, VINCESTI“ – „AH! NON LASCIARMI, NO“ KV 486A

Text von Pietro Metastasio (1698–1782), „Didone abbandonata“ II,4

Didone

Recitativo

Basta, vincerai: eccoti il foglio. Vedi quanto t'adoro ancora, ingrato! Con un tuo sguardo solo mi togli ogni difesa e mi disarmi. Ed hai cor di tradirmi? E puoi lasciarmi?

Aria

Ah! non lasciarmi, no, || bell'idol mio; ||
di chi mi fiderò, || se tu m'inganni?

Di vita mancherei || nel dirti: addio, || ché
viver non potrei || fra tanti affanni!

Didone

Resitativo

*Genug! Du hast gesiegt. Hier nimm das
Blatt. Sieh', wie sehr ich dich noch anbetete,
Undankbarer! Ein Blick bloß von dir genügt,
und du beraubst mich jeder Wehr und du
entwaffnest mich. Und du hast also das Herz,
mich zu verraten, kannst mich lassen?*

Arie

*Ach, verlass mich nicht, nein, || du mein
Angebeteter. || Auf wen soll ich vertrauen, ||
wenn du mich hintergehst?*

*Das Leben würde mir schwinden, || müsste
ich dir Lebewohl sagen. || Denn ich könnte
nicht || in solchen Leiden leben!*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

REZITATIV, ARIE UND CAVATINE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER

„AH, LO PREVIDI!“ – „AH, T'INVOLA“ – „DEH, NON VARCAR“ KV 272

Text von Vittorio Amedeo Cigna-Santi (1728–1799), „Andromeda“ III,10

Scena

Andromeda

Recitativo

Ah, lo prevedi! Povero Prence, con quel ferro istesso, che me salvò, ti lacerasti il petto. Ma tu sì fiero scempio (ad Euristeo) perchè non impedir? Come, o crudele, d'un

Szene

Andromeda

Resitativo

Ach, ich habe es vorausgesehen! Armer Prinz, mit demselben Schwert, das mich rettete, hast du deine Brust durchbohrt. Doch du, (zu Euristeo) warum hast du eine solch' schreckliche Blut-

misero a pietà non ti movesti? Qual tigre ti nodri? Dove nascesti? Ah, t'invola agl'occhi miei!

Aria

Ah, t'invola agl'occhi miei, || alma vile,
ingrato cor! || La cagione, oh Dio, tu sei ||
del mio barbaro dolor. || Va, crudele! Va,
spietato! || Va, tra le fiere ad abitar.

Recitativo

Misera! Invan m'adiro, e nel suo sangue
intanto nuota già l'idol mio ... Con quell'
acciaio, ah Perseo, che facesti? Mi salvasti
poc'anzi, or m'uccidesti. Col sangue, ahi, la
bell'alma, ecco, già uscì dallo squarciato
seno. Me infelice! Sì oscura il giorno agli
occhi miei, e nel barbaro affanno il cor vien
meno. Ah, non partir, ombra diletta,
io voglio unirmi a te. Sul grado estremo,
intanto che m'uccide il dolor, fermati
alquanto!

Cavatina

Deh, non varcar quell'onda || anima del cor
mio. || Di Lete all'altra sponda, || ombra,
compagna anch'io || voglio venir con te.

*tat nicht verhindert? Wie kommt es, Grausa-
mer, dass du dich nicht zum Mitleid mit einem
Unglücklichen bewegen liebest? Welcher Ti-
ger hat dich aufgezogen? Wo bist du geboren?
Ach, heb' dich hinweg aus meinen Augen!*

Arie

*Ah, heb' dich hinweg aus meinen Augen, ||
schändlicher Mensch, undankbares Herz! ||
Du bist die Ursache, o Gott, || meines
furchtbaren Schmerzes. || Geh, Grausamer,
geh, Erbarmungsloser! || Geh, um zwischen
den wilden Tieren zu hausen!*

Resitativo

*Ich Unselige! Vergeblich gerate ich in Zorn,
und in seinem Blut schwimmt inzwischen
mein Angebeteter ... Mit diesem Schwert, ach
Perseus, was hast du vollbracht? Vor kurzem
hast du mich gerettet, jetzt mordetest du mich.
Mit dem Blut, wehe, entweich schon die edle
Seele aus der zerrissenen Brust. Ach ich
Unglückselige! Der Tag verdunkelt sich vor
meinen Augen, und in furchtbarem Schmerz
stockt das Herz. Ah, geh' nicht weg, geliebter
Schatten, ich möchte mich mit dir vereinigen.
Auf der letzten Stufe halte ein Weilchen noch
ein – solange bis mich der Schmerz tötet.*

Cavatina

*Ach, setze nicht, || du Seele meines Herzens, ||
über jene Woge. Zum anderen Ufer des Lethe-
flusses, || du Schatten, möchte auch ich als
Begleiterin. || Ich will mit dir kommen.*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

DI 28.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #21

L'ARPEGGIATA

BACHCHOR SALZBURG

CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

DIRIGENTIN CHRISTINA PLUHAR

JULIA LEZHNEVA SOPRAN

BENEDETTA MAZZUCATO ALT

TOPI LEHTIPUU TENOR

DINGLE YANDELL BASS

DANI ESPASA ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**„Vesperæ solennes de Confessore“ für Soli,
gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 339
(Komponiert: Salzburg 1780)**

Dixit Dominus. Allegro vivace

Confitebor tibi. Allegro

Beatus vir. Allegro vivace

Laudate pueri. [ohne Tempoangabe]

Laudate Dominum. Andante ma un poco sostenuto

Magnificat. Adagio – Allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791 / GEORG FRIEDRICH HÄNDEL 1685–1759

„Ode auf St. Caecilia“

von Georg Friedrich Händel (HWV 76)

bearbeitet von Wolfgang Amadeus Mozart KV 592 (Wien, Juli 1790)

Overtura.

Larghetto e staccato – Allegro – Minuetto. Un poco Larghetto

Recitativo (Tenor)

„Durch Harmonie“

No. 1 Recitativo accompagnato (Tenor) e Coro

„Natur lag unter einer Last“ – „Durch Harmonie“

No. 2 Aria (Sopran)

„Leidenschaften stillt und weckt Musik“

No. 3 Aria (Tenor) e Coro

„Trompete, dein Schmetterln erweckt uns zum Streit“

No. 4 Marcia

No. 5 Aria (Sopran)

„Der Flöte Klage-ton“

No. 6 Aria (Tenor)

„Scharf klingt der Geigenton“

No. 7 Aria (Sopran)

„Doch o! wer preiset ganz“

No. 8 Aria (Bass)

„Orpheus gewann ein wildes Volk“

No. 9 Recitativo accompagnato (Tenor) e Coro

„Doch Du, Caecilia“ – „Wie durch die Macht des heil'gen Sang's“ – attacca

Coro ultimo

„Was tot ist, lebt“

Ende um ca. 21.30 Uhr

Die gottesdienstliche Praxis von Juden- und Christentum hat dem Abendgebet von Beginn an eine herausgehobene spirituelle und liturgische Bedeutung beigemessen. In der katholischen Kirche waren es die frühen Mönchsgemeinschaften, die zum Tagesausklang die Vesper feierten. Deren Form wurde nicht allein, aber wesentlich vom gesungenen Vortrag einer Reihe von Psalmen bestimmt. Von dieser allgemeinsten Bestimmung ausgehend bis hin zur Lebenswirklichkeit des Erzstifts Salzburg in den späten 1770er-Jahren, als Wolfgang Amadé Mozart zwei großbesetzte Vesper-Kompositionen schuf, spannt sich ein historisch weiter Bogen. Wichtig zu wissen sind einige Grundlagen. Zahl und Folge der Psalmen variierten: In der Regel wurden fünf ausgewählt, etwa die Psalmen 109 („*Dixit Dominus*“), 110 („*Confitebor tibi Domine*“), 111 („*Beatus vir*“), 112 („*Laudate pueri*“) und 116 („*Laudate Dominum*“); zur Einrahmung kamen je kurze Vorverse hinzu, sogenannte Antiphonen. Fester Bestandteil der Vesper und damit ihrer musikalischen Form war das *Magnificat*, der Lobgesang Marias, enthalten im ersten Kapitel des *Lukas-Evangeliums*. Während an gewöhnlichen Tagen die Vesper im Wechsel einstimmiger Gesangsgruppen gefeiert wurde, erfuhr sie an herausgehobenen Festtagen im Kirchenjahr eine reichere Ausgestaltung. Als *Vesperæ solennes*, als feierliche Vesper mit Solisten, Chor, Orchester und Orgel, schmückte sie beispielsweise die Liturgie zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten (im Salzburger Kirchenkalender waren übers Jahr hin 13 große Vespertagesgottesdienste vorgesehen). Jeder Psalm und

das *Magnificat* werden mit der trinitarischen Doxologie, das heißt dem Lob von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist, beschlossen („*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*“).

VESPERÆ SOLENNES DE CONFESSORE KV 339

Nach diesen wenigen Ausführungen dürfte klar sein, was Vesperkompositionen zur Zeit Mozarts nie waren, nämlich Kunstwerke zum Vortrag im Konzert. Die Herauslösung aus der Liturgie, der Wegfall der Antiphonen und die satzmäßige Darbietung der sechs Teile ist ein Ergebnis der Säkularisierung und kam erst im 20. Jahrhundert voll zur Geltung. Für Mozart wäre dieses Vorgehen völlig ausgeschlossen gewesen; er dachte bei den Vespermusiken allein an deren gottesdienstlichen Gebrauch. Die hinsichtlich eines Festtages intendierte Bestimmung seiner beiden Gattungsbeiträge liegt im Dunkeln, wie auch die üblich gewordenen Titel der Werke nicht von Mozart stammen, sondern von späteren Händen ergänzt wurden. Die 1780 entstandenen *Vesperæ solennes de Confessore KV 339*, wörtlich übersetzt *Feierliche Vesper* (-psalmen vom Festtag) *eines heiligen Bekenners* stellen das überhaupt letzte kirchenmusikalische Werk seiner Salzburger Anstellungszeit dar. Die Frage, ob sie tatsächlich mit einem bestimmten Heiligenfest in Verbindung stehen, muss bis auf weiteres unbeantwortet bleiben. Chronologisch stehen die *Vesperæ* in Verbindung mit der im März des Jahres 1780 abgeschlossenen Messe in C-Dur KV 337, so dass auch an eine Verwendung beider Werke zu Ostern zu denken wäre.

Mozart war es erkennbar darum zu tun, bei aller Gedrängtheit der Einzelvertonung jedem der thematisch unterschiedlichen Psalmen einen eigenen musikalischen Charakter zu verleihen. Unmittelbar in die Ohren fällt etwa der *stile antico* des Psalms „*Laudate pueri*“, also die strenge kontrapunktische Faktur der Komposition, in dieser Art durchaus geläufig in der süddeutsch-italienischen Vespertradition. Ganz anders der empfindungsreiche Lyrismus der melodisch weitschwingenden Psalmvertonung „*Laudate Dominum*“, heute eine der beliebtesten geistlichen Sopranarien überhaupt, von Mozart allerdings nicht für eine Sängerin konzipiert, sondern für den Kastraten Francesco Ceccarelli, der als Sopranist zur Salzburger Hofmusik gehörte. Im *Magnificat* sind dann alle Stilmittel vereint und vermitteln nochmals den konzentrierten Eindruck einer ebenso verinnerlichten wie weltzugewandten Frömmigkeit, wie sie über die Zeiten hinweg selbst im Konzertsaal spürbar werden kann.

HÄNDELS ODE FOR ST CECILIA'S DAY (HWV 76) BEARBEITET VON MOZART KV 592

Der legendarischen Überlieferung nach lebte im Rom des 3. Jahrhunderts eine junge Frau namens Caecilia. Sie wollte ihr jungfräuliches Leben Christus widmen, wurde aber von ihren Eltern an einen heidnischen Mann verheiratet. Am Hochzeitstag habe sie, als festliche Musik ertönte, in ihrem Herzen den Herrn mit den Worten angesungen, er möge ihr Herz und ihren Leib unbefleckt lassen, damit sie

nicht verderbe. Sie erlitt im Weiteren zwar ein grauenvolles Martyrium, bewahrte aber ihre Unversehrtheit. Dass sie Christus mit einem gesungenen Gebet angefleht hatte, ließ sie im Mittelalter zur idealen Patronin der Kirchenmusik aufsteigen. Mit ihren Attributen, vorzugsweise einer Orgel, gelegentlich auch einer Geige, wurde sie nicht nur unzählige Male in der christlichen Kunst dargestellt, sondern an ihrem Gedenktag, dem 22. November, auch mit eigens für diesen Anlass geschaffenen Kompositionen ausgezeichnet. Es handelte sich hierbei um eine Glaubenspraxis, bei der die Heilige verehrt und dadurch Gott verherrlicht wurde, hatte er sie doch nach seinem Ebenbild erschaffen, in Gnade angenommen, mit Gaben reich beschenkt und nach Ablauf ihres irdischen Lebens bei sich vollendet. Heiligenverehrung begleitet und prägt die Geschichte des Christentums von früh an, und sie schlägt sich bei der Hl. Caecilia insgesamt in einem großen Fundus an Schrift-, Bild- und Tonwerken nieder. Mit ihnen gewinnt die menschliche Hinwendung zu dieser herausgehobenen Einzelnen eine mediale Form; letztere wird nicht um ihrer selbst willen gestaltet (ist also nicht Zweck), sondern als ein Mittel verwendet, das sich in der Funktion erfüllt.

Diesen Hintergrund gilt es zu vergegenwärtigen, wenn an die vor allem in England seit dem späteren 17. Jahrhundert gepflegte Tradition der ‚Caecilienoden‘ zu erinnern ist. Deren Texte behandeln immer wieder aufs Neue vornehmlich die unvergleichliche Macht der Musik, eines Gottesgeschenks an die Menschheit. Geschildert wird mit Vorliebe die Wirkung



bestimmter Instrumente und Musikarten auf das Empfinden von Hörern. Wie konnte die affektive Erregung, zu der Musik fähig ist, besser erwiesen werden als durch Vertonungen eben jener Preisdichtungen? Eine davon, aus der Feder des englischen Dichters, Dramatikers und Kritikers John Dryden nahm sich 1739 Georg Friedrich Händel zur Vorlage seiner *Ode for St. Cecilia's Day* „From Harmony, from Heav'nly Harmony“ HWV 76. Sie kam im selben Jahr am Caecilientag im Londoner Lincoln's Inn Fields Theatre erstmals zur Ausführung und erfreute sich bald großer Belieb-

heit. Im Druck erschien das Stück jedoch erst 1771, zwölf Jahre nach Händels Tod.

Als Mozart im Sommer 1790 seine bearbeitende Hand an die Partitur legte, erfüllte er einen Auftrag von Gottfried Freiherr van Swieten, dem Präfekten der Wiener Hofbibliothek. Dieser organisierte über Jahre hinweg eine exklusive Konzertreihe, bei der hauptsächlich großbesetzte oratorische Werke erklangen. Dafür hatte Mozart bereits einige Stücke, darunter den *Messias*, dem gegenüber den Lebzeiten Händels veränderten Geschmack seiner Gegenwart angepasst. Denn bei aller

Wertschätzung für die Musik des Hallensers klangen dessen Stücke in den Ohren von Zeitgenossen des späten 18. Jahrhunderts doch ein wenig antiquiert, eben wie ‚alte‘ Musik. Sie zu aktualisieren lag da nahe und bedeutete keinen Frevel am Original, im Gegenteil, wurde es doch, ungewöhnlich genug, überhaupt noch für wert erachtet, nach einem halben Jahrhundert aufgeführt zu werden. Freilich ging es nicht um Geschichtstreue, sondern um die angemessene Wirkung einer Musik im Hier und Heute. Mozart sah seine Aufgabe darin, durch Zusätze von Bläserstimmen und Pauken, durch Ergänzungen in den Stimmen der Streicher, weiterhin durch dynamische und artikulatorische Angaben sowie durch Verzierungszeichen das Klangbild zu modernisieren. Den Respekt vor der Substanz des Händelschen Tonsatzes wahrte er dabei jedoch in jedem Moment. Nicht zu verantworten hatte Mozart die eng der Vorlagestruktur folgende, aber stellenweise das Verständnis etwas verdunkelnde Übersetzung des englischen Textes (ob ihr Urheber van Swieten war?).

Eröffnet wird die Handel-Mozartsche Caecilienode mit einer zweiteiligen „Overtura“: Machtvolle rhetorische Gesten des einleitenden langsamen Teils kontrastieren mit sehr beweglichen, vorwärtsdrängenden Motiven im fugierten Allegro. Im Anschluss erklingt, ungewöhnlicherweise, ein gemäßigt-gravitätsches Minuetto, dessen sechs Abschnitte allesamt je wiederholt werden. Die Folge von insgesamt acht Gesangsnummern und einem instrumentalen Marsch in der Mitte breitet sodann Kernideen einer christlichen Musiktheologie aus.

Durch göttliches Schöpfungswort wird die „*Last uneiniger Atom*“ in eine Ordnung aufgelöst, in der jedes Ding seinen Platz findet: Die Harmonie der Welt spiegelt sich in derjenigen der Musik. Als Symbol des „*durch Himmels Harmonie*“ entstandenen vollkommenen „*Weltgebäus*“ fungiert die Oktavskala, deren Lauf „*zuletzt der Mensch*“ schloss (Rezitativ und Chor No. 1). Er steht im *ordo* der Welt zentral, um ihn dreht sich nun alles. Sein Innenleben aus Empfindungen und Leidenschaften kann durch Musik gestillt oder geweckt werden, eine Erfahrung, die er in biblischen Urzeiten durch Jubal, den Erzvater des Saitenspiels, vermittelt bekam (No. 2). Die Macht der Töne reicht so weit, dass sie Mut erzeugen und Kampfbereitschaft stärken kann (No. 3 und ‚Kriegsmarsch‘ No. 4). Klägende Flöten dagegen beseufzen „*in Trauernoten die Qual trostloser Liebe*“ (No. 5), während der „*scharf*“ klingende „*Geigenton*“ Eifersucht, Verzweiflung, Wut, Rasen und Erbitterung auszudrücken vermag (No. 6). Wo der Mensch sich Gott zuwendet, da bereitet die „*heilige Orgel*“ den Weg: Orpheus gewann mit dem „*Ton seiner Leier*“ zwar die Herrschaft über „*ein wildes Volk*“, allein Caecilia „*tat der Wunder mehr*“, erregte ihr orgelbegleiteter Gesang doch die Aufmerksamkeit der himmlischen Seraphim (No. 7 ff.). Am Ende der Zeit wird die „*Posaune von der Höhe*“ schallen und das göttliche Erlösungswerk unter den Klängen der Musik vollenden (Schlusschor).

Ulrich Konrad

VESPERÆ SOLENNES DE CONFESSORE, K. 339

In January 1779 Mozart arrived back in Salzburg after the fateful journey to Mannheim and Paris that had brought him little profit, disappointment in love and personal tragedy in the death of his mother. The next eighteen months or so were outwardly the most uneventful in his adult life. Longing to escape what he saw as the stifling provincialism of his native city, he knuckled down once more as a dutiful son and employee in the service of the (by him) loathed Prince-Archbishop Colloredo. Appointed to the post of court organist, Mozart was required to produce a steady supply of music for services in Salzburg cathedral and other churches, including two Vespers cycles, K. 321 and K. 339, that set all five Psalms of the Roman liturgy (109 to 112 and 116), plus the *Magnificat* canticle. At around twenty-five minutes, both Vespers heed the Archbishop's demand for brevity, and embrace a wide range of styles, from sober *stile antico* choruses to movements redolent of the concert hall and opera house.

In *Vesperæ solennes de confessore*, K. 339, first performed on Easter Sunday 1780, the processional psalm 'Dixit Dominus' provokes a burst of triple-time C major jollity, complete with rocketing violin scales – just like the settings of the Gloria in Mozart's Salzburg masses. The following 'Confitebor', in the relatively distant key of E flat, contrasts a hieratic, chant-like unison theme with more animated music for chorus and soloists in turn, soprano to the fore. When the chant returns at the words

'Sanctum et terrible nomen eius', Mozart reinforces the sense of the text with a dramatic shift from E flat to C minor.

Next comes an aptly bouncy setting of 'Beatus vir', again with alternating choral and solo sections, plus an apt burst of soprano coloratura on 'exaltabitur'. The fourth movement, 'Laudate pueri', unfolds as an austere archaic fugue, on an angular chromatic subject – a standard Baroque tag that Mozart would later use in the Kyrie of the *Requiem*. The final 'Gloria Patri' sets the original fugue subject against its own inversion in a nonchalant display of double counterpoint.

In an extreme juxtaposition of styles, ancient yields to modern in the famous 'Laudate Dominum': a soprano melody of voluptuous, floating beauty, somewhere between a pastorate and a barcarolle, and first cousin to the 'Et incarnatus est' of the Mass in C minor. This is the kind of music Stravinsky doubtless had in mind when he dubbed Mozart's sacred works "rococo-operatic sweets-of-sin." The soft entry of the chorus only deepens the mood of rapt enchantment.

After this ravishing idyll, trumpet-and-drum-festooned C-major ceremony returns for the closing *Magnificat*, beginning with an Adagio in majestic, neo-Baroque style. The spirit lightens as the soprano soloist initiates a dancing Allegro, the equivalent of one of Mozart's scampering symphonic finales. The blurring of sacred and profane, here and elsewhere in the Vespers, would not have bothered eighteenth-century Salzburgers one iota.

GEORGE FRIDERIC HANDEL *ODE FOR ST CECILIA'S DAY*, HWV 76

The late 1730s were watershed years for George Frideric Handel. With the London *beau monde* tiring of Italian opera, and his finances in a precarious state (though his aristocratic backers always staved off bankruptcy), he wavered between opera, oratorio and ode. *Israel in Egypt* had been a flop at the King's Theatre, Haymarket, in April 1739. Undaunted, Handel hired Lincoln's Inn Fields Theatre from the actor-manager John Rich for his first all-English season. He took with him a trio of trusty singers including the French soprano Elisabeth Duparc, and the stalwart tenor John Beard. Duparc (dubbed '*La Francesina*') and Beard duly took the solos in Handel's setting of John Dryden's *Song for St Cecilia's Day*, premiered on 22 November 1739 as a pendant to the longer Cecilian ode, *Alexander's Feast*.

Later that season the new ode shared a double bill with *Acis and Galatea* (Handel's audiences expected, and got, their money's worth), during what was the coldest London winter in memory. The frost fair of January 1740 inspired Brueghel-like scenes of roasting oxen and ice-skating on the frozen Thames, while one man won a substantial bet by galloping his horse on the ice from Fulham to Hammersmith and back again: a feat surely never to be repeated!

Deftly encapsulating the power and meaning of music, from ancient times to the poet's own, Dryden's 1687 ode opens with the notion, part-Biblical, part-medieval, part-Newtonian,

of the creation of cosmic order, first in a tenor recitative then in a chorus 'From Harmony, heav'nly harmony' ('*Durch Harmonie, durch Himmels Harmonie*', in the German translation used by Mozart) that affirms cosmic harmony in ringing diatonic chords. The poet then depicts the human passions aroused by various instruments, from Jubal conjuring the sound of the creator from his "corded shell", via "the trumpet's loud clangour", to "the sacred organ", subsequently transfigured by Saint Cecilia herself.

Dryden's charming verses, exhibiting, in Dr Johnson's words, "the highest flights of poetic fancy", were a gift to a composer with a genius for the picturesque. Pilfering various ideas from keyboard music by Gottlieb Muffat, (though as ever, he repaid his borrowings with interest), Handel responded with a work of sheer hedonistic delight. Even he rarely penned a more ravishing aria than the soprano's sara-bande 'What passion cannot music raise and quell!' ('*Leidenschaften stillt und weckt Musik*') evoking Jubal's lyre – cue for a glorious cello solo. 'The trumpet's loud clangour' ('*Trompete, dein Schmettern erweckt*') provokes a rollicking number for trumpet, tenor and chorus calculated to hit the English, as Handel once put it, "on the drum of the ear."

For Dryden the "soft complaining flute" signified the recorder. No matter: his lines inspired a deliciously plaintive aria for soprano, transverse flute and "the warbling lute". The "sacred organ", emblem of Cecilia's power, is celebrated in a soprano aria of sublime, wondering stillness, while the following 'Orpheus

could lead the savage race' (*'Orpheus gewann ein wildes Volk'*) is a catchy hornpipe that gave La Francesina a belated opportunity to display her famed "running divisions".

Handel's magnificent setting of Dryden's last stanza opens with a broad chorale theme hymning the music of the spheres, led by the soprano-as-precentor. The Last Judgement is evoked in an awed remote modulation and a stunning trumpet solo, while in the final couplet, 'The dead shall live, the living die' (*'Was tot ist, lebt'*), Handel celebrates the life eternal in a fugal chorus of cumulative grandeur.

Handel often programmed the *Song* (or *Ode*, as it is now usually known) for *St Cecilia's Day*, always in tandem with a larger work, in the 1740s and 1750s. It remained popular in England well into the nineteenth century, while for Chopin it epitomised "the sublime" in music.

In keeping with contemporary Viennese taste, Mozart added a flute, clarinets, bassoons and horns to the choruses, tamed or replaced Handel's high trumpet parts – deemed unmanageable in 1790 – in the tenor's *'Trompete, dein Schmettern erweckt'*, and recast and extended the hornpipe *'Orpheus gewann ein wildes Volk'* for a bass voice. He also enriched the string textures with violas in the arias where Handel omits them. While Mozart's reworking is less radical than that of *Messiah*, it is fascinating not just as a slice of musical history but as an insight into one great composer's understanding of another.

Richard Wigmore

GEORGE FRIDERIC HANDEL *ODE FOR ST CECILIA'S DAY*, HWV 76 – ARRANGED BY MOZART, K. 592

In late-eighteenth-century Vienna Handel's lean, transparent orchestration was deemed indecently thin and "primitive". At the behest of that passionate musical antiquarian Baron Gottfried van Swieten (future librettist of Haydn's *Die Schöpfung* and *Die Jahreszeiten*), Mozart gave four of Handel's most popular works, including *Messiah* and the *Ode auf St. Caecilia*, as it became a Classical makeover. The Baron himself provided the German translation of the text, keeping as close as possible to Dryden's original.

VESPERÆ SOLEMNES DE CONFESSORE KV 339

Dixit Dominus (Ps. 109)

Dixit Dominus Domino meo: || Sede a dextris meis, || donec ponam inimicos tuos, || scabellum pedum tuorum. || Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion: || dominare in medio inimicorum tuorum. || Tecum principium in die virtutis tuæ || in splendoribus sanctorum: || ex utero ante luciferum genui te. || Juravit Dominus, et non poenitebit eum: || tu es sacerdos in æternum secundum ordinem Melchisedech. || Dominus a dextris tuis || confregit in die iræ suæ reges. || Judicabit in nationibus, implebit ruinas: || conquassabit capita in terra multorum. || De torrente in via bibet: || propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, || et Spiritui Sancto. || Sicut erat in principio, et nunc, et semper, || et in sæcula sæculorum. Amen.

Confitebor tibi (Ps. 110)

Confitebor tibi Domine, in toto corde meo: || in consilio justorum, et congregatione. || Magna opera Domini: || exquisita in omnes voluntates ejus. || Confessio et magnificentia opus ejus: || et justitia ejus manet in sæculum sæculi. || Memoriam fecit mirabilium suorum, || misericors et miserator et justus: || escam dedit timentibus se. || Memor erit in sæculum testamenti sui: || virtutem operum suorum

Dixit Dominus (Ps. 109)

So spricht der Herr zu meinem Herrn: || Setze dich mir zur Rechten, || und ich lege dir deine Feinde || als Schemel unter die Füße. || Von Zion strecke der Herr das Zepter deiner Macht aus: || Herrsche inmitten deiner Feinde! || Dein ist die Herrschaft am Tage deiner Macht, || im Schmuck der Heiligen: || Ich habe dich gezeugt noch vor dem Morgenstern. || Der Herr hat geschworen, und nie wird's ihn reuen: || Du bist Priester auf ewig nach der Ordnung Melchisedeks. || Der Herr steht dir zur Seite; || er zerschmettert Könige am Tage seines Zornes. || Er hält Gericht unter den Völkern, er häuft die Toten: || Die Häupter zerschmettert er weithin auf Erden. || Er trinkt aus dem Bach am Weg: || So kann er (von neuem) das Haupt erheben.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn || und dem Heiligen Geist, || wie im Anfang, so auch jetzt und allezeit || und in Ewigkeit. Amen.

Confitebor tibi (Ps. 110)

Den Herrn will ich preisen von ganzem Herzen || im Kreis der Frommen, inmitten der Gemeinde. || Groß sind die Werke des Herrn, || kostbar allen, die sich an ihnen freuen. || Er waltet in Hoheit und Pracht, || seine Gerechtigkeit hat Bestand für immer. || Er hat ein Gedächtnis an seine Wunder gestiftet, || der Herr ist gnädig und barmherzig. || Er gibt denen Speise, die

annuntiabit populo suo. || Ut det illis hereditatem gentium: || opera manuum ejus veritas et judicium. || Fidelia omnia mandata ejus: || facta in veritate et æquitate confirmata in sæculum sæculi. || Redemptionem misit Dominus populo suo: || mandavit in æternum testamentum suum. || Sanctum et terribile nomen ejus: || initium sapientiæ timor Domini. || Intellectus bonus omnibus facientibus eum: || laudatio ejus manet in sæculum sæculi.

Gloria Patri, et Filio, || et Spiritui Sancto. || Sicut erat in principio, et nunc, et semper, || et in sæcula sæculorum. Amen.

Beatus vir (Ps. 111)

Beatus vir, qui timet Dominum: || in mandatis ejus volet nimis. || Potens in terra erit semen ejus: || generatio rectorum benedicetur. || Gloria et divitiæ in domo ejus: || et justitia manet in sæculum sæculi. || Exortum est in tenebris lumen rectis: || misericors, et miserator, et justus. || Jucundus homo qui miseretur et commodat, || disponet sermones suos in judicio: || quia in æternum non commovebitur. || In memoria æterna erit justus: || ab auditione manea non timebit. || Paratum cor ejus sperare in Domino, || non commovebitur donec despiciat inimicos suos. || Dispersit, dedit pauperibus: || justitia ejus manet in sæculum sæculi: || cornu ejus exaltabitur in

ihn fürchten. || An seinen Bund denkt er auf ewig. || Er hat seinem Volk seine machtvollen Taten kundgetan, || um ihm das Erbe der Völker zu geben. || Die Werke seiner Hände sind gerecht und beständig, || alle seine Gebote sind verlässlich. || Sie stehen fest für immer und ewig, geschaffen in Treue und Redlichkeit. || Er gewährte seinem Volk Erlösung || und bestimmte seinen Bund für ewige Zeiten. || Furcht gebietend ist sein Name und heilig. || Die Furcht des Herrn ist der Anfang der Weisheit; || alle, die danach leben, sind klug. || Sein Ruhm hat Bestand für immer.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn || und dem Heiligen Geist, || wie im Anfang, so auch jetzt und allezeit || und in Ewigkeit. Amen.

Beatus vir (Ps. 111)

Wohl dem Mann, der den Herrn fürchtet || und sich herzlich freut an seinen Geboten. || Seine Nachkommen werden mächtig im Land, || das Geschlecht der Redlichen wird gesegnet. || Wohlstand und Reichtum füllen sein Haus, || sein Heil hab Bestand für immer. || Den Redlichen erstrahlt im Finstern ein Licht: || der Gnädige, Barmherzige und Gerechte. || Wohl dem Mann, der gütig und zum Helfen bereit ist, || der das Seine ordnet, wie es recht ist, || denn er gerät niemals ins Wanken; || ewig denkt man an den Gerechten. || Er fürchtet sich nicht vor Verleumdung; || sein Herz ist fest, er vertraut auf den Herrn. || Er fürchtet sich nie, || denn bald wird er herabschauen auf

gloria. || Peccator videbit, et irascetur, ||
dentibus suis fremet et tabescet: ||
desiderium peccatorum peribit.

Gloria Patri, et Filio, || et Spiritui Sancto. ||
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, ||
et in sæcula sæculorum. Amen.

Laudate pueri (Ps. 112)

Laudate pueri Dominum, || laudate nomen
Domini. || Sit nomen Domini benedictum, ||
ex hoc nunc, et usque in sæculum || laudabile
nomen Domini. || A solis ortu usque ad
occasum, || laudabile nomen Domini. ||
Excelsus super omnes gentes Dominus, || et
super cœlos gloria ejus. || Quis sicut Dominus
Deus noster, qui in altis habitat, || et humilia
respicit in cœlo et in terra? || Suscitans a
terra inopem, || et de stercore erigens
pauperem: || ut collocet eum cum principibus
populi sui. || Qui habitare facit sterilem in
domo, || matrem filiorum lætantem.

Gloria Patri, et Filio, || et Spiritui Sancto. ||
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, ||
et in sæcula sæculorum. Amen.

*seine Bedränger. || Reichlich gibt er den
Armen, || sein Heil hat Bestand für immer; ||
sein Horn wird erhöht mit Ehren. || Der
Frevler wird es sehen und in Zorn geraten, ||
er knirscht mit den Zähnen und geht
zugrunde. || Zunichte wird der Wunsch der
Frevler.*

*Ehre sei dem Vater und dem Sohn || und dem
Heiligen Geist, || wie im Anfang, so auch
jetzt und allezeit || und in Ewigkeit. Amen.*

Laudate pueri (Ps. 112)

*Lobet, ihr Knechte, den || lobt den Namen
des Herrn. || Der Name des Herrn sei
gepriesen || von nun an bis in Ewigkeit. ||
Vom Anfang der Sonne bis zum Untergang ||
sei der Name des Herrn gelobt. || Der
Herr ist erhaben über alle Völker, || seine
Herrlichkeit überragt die Himmel. || Wer
gleicht dem Herrn, unserm Gott, im Himmel
und auf Erden, || ihm, der in der Höhe
thront und das Niedrige sieht im Himmel
und auf der Erde, || der den Schwachen aus
dem Staub emporhebt, || und den Armen
erhöht, der im Schmutz liegt? || Er gibt ihm
einen Sitz bei den Edlen seines Volkes. ||
Der die Frau, die kinderlos war, im Hause
wohnen lässt; || damit sie eine Mutter wird
und sich freut an ihren Kindern.*

*Ehre sei dem Vater und dem Sohn || und
dem Heiligen Geist, || wie im Anfang, so
auch jetzt und allezeit || und in Ewigkeit.
Amen.*

Laudate Dominum (Ps. 116)

Laudate Dominum, omnes gentes: || laudate eum, omnes populi: || quoniam confirmata est super nos misericordia ejus: || et veritas Domini manet in æternum.

Gloria Patri, et Filio, || et Spiritui Sancto. || Sicut erat in principio, et nunc, et semper, || et in sæcula sæculorum. Amen

Magnificat (Lk 1,46–55)

Magnificat anima mea Dominum. || Et exultavit spiritus meus || in Deo salutari meo. || Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: || ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. || Quia fecit mihi magna qui potens est: || et sanctum nomen ejus. || Et misericordia ejus a progenie in progenies || timentibus eum. || Fecit potentiam in brachio suo: || dispersit superbos mente cordis sui. || Deposuit potentes de sede, || et exaltavit humiles. || Esurientes implevit bonis: || et divites dimisit inanes. || Suscepit Israel puerum suum, || recordatus misericordiæ suæ: || sicut locutus est ad patres nostros, || Abraham et semini ejus in sæcula.

Gloria Patri, et Filio, || et Spiritui Sancto. || Sicut erat in principio, et nunc, et semper, || et in sæcula sæculorum. Amen

Laudate Dominum (Ps. 116)

Lobet den Herrn, alle Völker, || preist ihn, alle Nationen! || Denn mächtig waltet über uns seine Barmherzigkeit, || und die Treue des Herrn währt in Ewigkeit.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn || und dem Heiligen Geist, || wie im Anfang, so auch jetzt und allezeit || und in Ewigkeit. Amen.

Magnificat (Lk 1,46–55)

Meine Seele preist die Größe des Herrn, || Und mein Geist jubelt über Gott, || meinen Heiland. || Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut. || Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter. || Denn der Mächtige hat Großes an mir getan || und sein Name ist heilig. || Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht || über alle, die ihn fürchten. || Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten: || Er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind. || Er stürzt die Mächtigen vom Thron || und erhöht die Niedrigen. || Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben || und lässt die Reichen leer ausgehen. || Er nimmt sich seines Knechtes Israel an || und denkt an sein Erbarmen, || das er unsern Vätern verheißen hat, || Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn || und dem Heiligen Geist, || wie im Anfang, so auch jetzt und allezeit || und in Ewigkeit. Amen.

„ODE AUF ST. CAECILIA“ VON GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (HWV 76)
BEARBEITET VON WOLFGANG AMADEUS MOZART KV 592

Textfassung: Wien, 1790 [nach dem Englischen von John Dryden, (1631–1700)]

Ouvertüre

Rezitativ (Tenor)

Durch Harmonie, durch Himmels Harmonie
entstand das ganze Weltgebäu.

Nr. 1 Rezitativ (Tenor)

Natur lag unter einer Last uneiniger Atom',
ihr Haupt gesenkt hinab. Die Silberstim'm'
erklang von fern: „Ersteh! ersteh! ersteh! du
mehr als tot.“ Und Kalt, und Warm, und
Feucht, und Trocken, nahm jedes seinen
eig'nen Platz, gehorsam der Musik.

Chor

Durch Harmonie, durch Himmels Harmonie ||
entstand das ganze Weltgebäu, || durch
Harmonie. || Durch den Bezirk der Noten
irrte sie, || und die Oktave schloss zuletzt
der Mensch.

Nr. 2 Arie (Sopran)

Leidenschaften stillt und weckt Musik! || Als
Jubal einst die Saiten schlug, || da stand und
lauschte der Brüder Schar, || und wundernd
fiel sie auf's Gesicht || zu ehren diesen
Himmelston, den Himmelston. || O nur ein
Gott, so dachten sie, wohnet drin || in dem
Gewölb' des Saitenspiels || das tönt so süß,
das tönt so schön, || Leidenschaften stillt
und weckt Musik.

Ouverture

Recitative (Tenor)

*From Harmony from heav'nly Harmony,
this universal frame began.*

No. 1 Recitative (Tenor)

*When Nature underneath a heap of jarring
atoms lay, and could not heave her head;
the tuneful voice was heard from high,
“Arise! ye more than dead”: then cold and
hot, and moist and dry, in order to their
stations leap, and Music's pow'r obey.*

Chorus

*From Harmony, from heav'nly Harmony, ||
this universal frame began; || from Harmony
to Harmony, || thro' all the compass of the
notes it ran, || the diapason closing full in
Man.*

No. 2 Aria (Soprano)

*What passion cannot Music raise and
quell! – || When Jubal struck the chorded
shell, || his list'ning brethren stood around, ||
and, wond'ring, on their faces fell, ||
to worship that celestial sound. || Less than
a God they thought there could not dwell ||
within the hollow of that shell, || that spoke
so sweetly and so well, || What passion
cannot Music raise and quell!*

Nr. 3 Arie (Tenor)

Trompete, dein Schmettern || erweckt uns
zum Streit, || mit hellerem Zornlaut || und
tödlichem Lärm, || der Trommel Doppel-,
Doppelschlag || rollt wie Donner hohl, ||
schreit: „Horch! Der Feind kommt! || Greift
an! Denn zur Flucht ist's zu spät.“

Chor

Trompete, dein Schmettern || erweckt uns
zum Streit, || mit hellerem Zornlaut || und
tödlichem Lärm, || der Trommel Doppel-,
Doppelschlag || rollt wie Donner hohl, ||
schreit: „Horch! Der Feind kommt! || Greift
an! Denn zur Flucht ist's zu spät.“

Nr. 4 Marsch

Nr. 5 Arie (Sopran)

Der Flöte Klägeton || beseufzt in Trauernoten ||
die Qual trostloser Liebe, || zu Grabe wispert
sie die sanfte Laute.

Nr. 6 Arie (Tenor)

Scharf klingt der Geigenton || von Eifersucht
und von Verzweiflung, || Wut und Rasen ||
und Erbitt'ung tiefer Qual und höchster
Liebe || für die stolze Siegerin.

Nr. 7 Arie (Sopran)

Doch o! wer preiset ganz || und wer erhebt
genug || der heil'gen Orgel Lob? || Sang, der
Gottheits Liebe weckt, || sang, der auf zum
Himmel fliegt || und zum Engelchore
stimmt.

No. 3 Aria (Tenor)

*The Trumpet's loud clangour || excites us to
arms || with shrill notes of anger, || and
mortal alarms. || The double, double, double
beat || of the thund'ring Drum || cries:
“Hark! the foes come; || charge, charge! 'tis
too late to retreat.”*

Chorus

*The Trumpet's loud clangour || excites us to
arms || with shrill notes of anger, || and
mortal alarms. || The double, double, double
beat || of the thund'ring Drum || cries:
“Hark! the foes come; || charge, charge! 'tis
too late to retreat.”*

No. 4 March

No. 5 Aria (Soprano)

*The soft complaining Flute || in dying notes
discovers || the woes of hopeless lovers, ||
whose dirge is whisper'd by the warbling
Lute.*

No. 6 Aria (Tenor)

*Sharp Violins proclaim || their jealous
pangs and desperation, || fury, frantic
indignation, || depth of pains, and height
of passion, || for the fair disdainful dame.*

No. 7 Aria (Soprano)

*But oh! what art can teach, || what human
voice can reach || the sacred Organ's
praise! || Notes inspiring holy love, || notes
that wing their heav'nly ways || to join the
choirs above.*

Nr. 8 Arie (Bass)

Orpheus gewann ein wildes Volk, || ein wildes
Volk und Baum', entwurzelt, folgten ihm; ||
sie zog der Ton seiner Leier.

Nr. 9 Rezitativ (Tenor)

Doch du, Caecilia, tat'st der Wunder mehr, ||
wenn zu der Orgel deine Stimm' erklang, ||
denn Seraphim erschienen schnell, || im
Wahn, hier sei der Himmel.

Chor

Wie durch die Macht des heil'gen Sang's ||
der Sphären Tanz begann || und Seligen des
Schöpfers Preis || durchs All der Welt ertönt, ||
so, wenn der letzte Schreckenstag, ||
zerstückte Schöpfung, dich verzehrt /
zerstört. || Es schallt die Posaune von der Höh'.

Schlusschor

Was tot ist, lebt, was lebet, stirbt, || und
Musik tönt die Welt zu Grab. || Es schallt die
Posaune von der Höh'.

No. 8 Aria (Bass)

*Orpheus could lead the savage race; || and
trees uprooted left their place, || sequacious
of the Lyre.*

No. 9 Recitative (Tenor)

*But bright Cecilia rais'd the wonder high'r:
When to her Organ vocal breath was giv'n,
an angel heard, and straight appear'd,
mistaking earth for heaven.*

Chorus

*As from the pow'r of sacred lays || the
spheres began to move || and sung the great
Creator's praise || to all the bless'd above: ||
so when the last and dreadful hour, ||
this crumbling pageant shall devour; ||
the Trumpet shall be heard on high.*

Final Chorus

*The dead shall live, the living die, || and
Music shall uptune the sky. || The Trumpet
shall be heard on high.*

MI 29.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #23

PHILHARMONIE SALZBURG
LEITUNG ELISABETH FUCHS
SOLISTEN DER PHILHARMONIE SALZBURG

LEHRLINGS-KONZERT
ZU GAST BEI DER MOZARTWOCHE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimento D-Dur KV 136
(Komponiert: Salzburg 1772)

3. Presto

Konzert D-Dur für Flöte und Orchester KV 314
(Komponiert wahrscheinlich in Mannheim, Jänner oder Februar 1778)

1. Allegro aperto

Ahran Kim Flöte
Kadenz von Emmanuel Pahud

Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester KV 622
(Komponiert: Wien, vermutlich Anfang Oktober 1791)

2. Adagio

Harald Fleißner Klarinette

Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 495

(Datiert: Wien, 26. Juni 1786)

3. Rondo. Allegro vivace

Johannes Gerl Horn

Serenade c-Moll für 2 Oboen, 2 Klarinette, 2 Hörner und 2 Fagotte KV 388

„Nacht Musique“

(Datiert: [Wien] 1782)

1. Allegro

Symphonie A-Dur KV 201

(Datiert: Salzburg, 6. April 1774)

Allegro moderato

Andante

Menuetto – Trio

Allegro con spirito

Keine Pause

Ende um ca. 12.15 Uhr

LEHRLINGS-KONZERT

DIVERTIMENTO D-DUR KV 136

Streichquartette im Orchesterkonzert? Diesen aufführungspraktischen Seitenpfad assoziiert man gemeinhin mit der Epoche der Gründerzeit und ihrer zwiespältigen Vorliebe für große Besetzungen und „gewaltige Apparate“: namentlich mit Gustav Mahlers Experiment, die Kammermusik von den „vier armseligen Männlein“ und ihren „beschränkten, kleinen Instrumenten“ auf ein klang- und leistungsstarkes Streichorchester zu übertragen. Bei Mozart scheint der Fall klarer – und ist doch ungleich verwickelter. Sein von ihm selbst als *Divertimento* bezeichnetes *Quartett D-Dur KV 136* für „*Violini, Viole, Basso*“, das er im Winter 1771/72 in Mailand begann und nach der Rückkehr aus Italien im heimischen Salzburg vollendete, gemeinsam mit zwei gleichbesetzten Schwesterwerken in B-Dur und F-Dur – dieses *Divertimento* entzieht sich jeder trennscharfen Zuordnung. Und so erfreut es sich unter den Orchestern einer ebenso nachhaltigen Beliebtheit wie unter den Quartett-Ensembles.

FLÖTENKONZERT D-DUR KV 314

In Mannheim, wo sich Mozart im Winter 1777/78 auf der Reise nach Paris für mehrere Monate aufhielt, empfing er von dem wohlhabenden Arzt und Liebhaberflötisten Ferdinand Dejean den Auftrag, drei Flötenkonzerte und sechs Flötenquartette zu komponieren. Obgleich ein



Fünf Holzblasinstrumente. Elfenbein und Holz.
(Flöten und Oboe England), Klarinette (Belgien),
um 1770/76.
Berlin, akg-images

äußerst großzügiges Honorar für diese Arbeit in Aussicht stand, ging Mozart nur halbherzig ans Werk und konnte schließlich nach zwei Monaten, wie er in einem Brief an den erzürnten Vater eingestehen musste, „*nicht mehr als 2 Concerti und 3 quartetti*“ abliefern, wofür ihm Dejean weniger als die Hälfte des verein-

barten Honorars ausbezahlte. Die zwei „*Concerti*“ lassen sich beide identifizieren, mit dem Ergebnis freilich, dass nur das Konzert G-Dur KV 313 eine neue Komposition war. Mit dem **Flötenkonzert D-Dur KV 314** aber hielt Dejean nichts anderes in Händen als – ein Arrangement des Mozartschen Oboenkonzerts! Die nachlässige Bearbeitung des doch höchst lukrativen Auftrags versuchte Mozart gegenüber seinem Vater mit der Begründung zu rechtfertigen: *„dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stoff [= widerwillig] wenn ich immer für ein instrument (das ich nicht leiden kan) schreiben soll.“* Flötisten dürfte dieses Zitat nicht gerade erfreuen; Mozarts Werke selbst sprechen allerdings eine ganz andere Sprache. Es wäre ja auch kaum zu glauben, wenn ausgerechnet er nicht dem Zauber der Flöte erlegen wäre ...

KLARINETTENKONZERT A-DUR KV 622

Letzte Werke tragen ihren eigenen Mythos in sich. Hat der Komponist im Wissen oder in der Vorahnung seines nahen Todes eine Grenze berührt, die den Lebenden gesetzt ist? Hat er den Schleier gelüftet, der das Geheimnis der jenseitigen Existenz verhüllt? An Mozarts **A-Dur-Konzert für Klarinette und Orchester KV 622** knüpfen sich diese Fragen ganz unabweisbar, denn es handelt sich um sein letztes Konzert und Instrumentalwerk überhaupt, das er im Oktober 1791, wenige Wochen vor seinem Tod, noch vollenden konnte. Er schrieb es für einen guten Freund und Weggefährten der gemeinsamen Wiener Jahre, den österreichischen Kla-

rinettisten Anton Paul Stadler, der den schlechten Ruf seines Instruments, dem bis dahin ein „*spitzer*“, „*schneidender*“ und „*rauer*“ Ton nachgesagt wurde, durch sein meisterliches Spiel, seine Vortragskunst und Virtuosität, insbesondere aber durch eine unerhörte, am Ideal des menschlichen Gesangs ausgerichtete Klangkultur verblassen ließ. Vor allem aber Mozarts spätes, einziges Konzert für die Klarinette erhebt das Instrument in den musikalischen Adelsstand. Es sind durchaus freundliche Geister, die der Ton der Klarinette in Mozarts A-Dur-Konzert herbeiruft. Eine lichte, entspannte, spätsommerliche Atmosphäre erfüllt diese Musik, eine zuweilen schon überirdische Heiterkeit und weltentrückte Gelassenheit.

HORNKONZERT ES-DUR KV 495

Nicht nur dem Mimen, auch manchem Musiker flieht die Nachwelt keine Kränze. In vergangenen Zeiten blieb vom flüchtigen Ruhm der Virtuosität bald keine Spur mehr. Die Gunst der Fürsten und des Publikums kehrte sich wieder einem neuen Favoriten zu – als wäre nichts gewesen. Doch mussten die Primadonnen, Konzertmeister oder Hoftrompeter nicht bloß um ihre Reputation fürchten: Ihnen drohte im widrigsten und durchaus nicht seltenen Fall bereits zu Lebzeiten der steile soziale Abstieg, ein Ende in Not und Armut. Längst nicht mit allen meinte es das Schicksal so gut wie mit dem Hornisten und Mozart-Intimus Joseph Leutgeb. Dieser musizierte in den Hofkapellen von Salzburg und Wien, er bereiste als Solist

die deutschen Lande, feierte Erfolge in Italien und Frankreich und trat sogar mit selbstkomponierten Hornkonzerten im Pariser Concert Spirituel auf. Nach seinem 60. Lebensjahr aber zog er sich zurück und blies das Waldhorn nur noch allein zu seinem Vergnügen (oder auch Missvergnügen).

In ihrer gemeinsamen Wiener Zeit (ab 1781) hat Mozart auf Anregung dieses Hornisten die drei Hornkonzerte KV 417, KV 447 und KV 495 (alle in Es-Dur), das unvollendete Konzert D-Dur KV 412 sowie das Hornquintett Es-Dur KV 407 komponiert. Für das Manuskript des am 26. Juni 1786 fertiggestellten *Konzerts KV 495* verwendete Mozart vier verschiedene Farben: Er schrieb mit schwarzer, blauer, roter und grüner Tinte! [s. Abbildung auf S. 283] Ob es sich dabei nur um einen spaßhaften Einfall handelte oder ob sich hinter der variierenden Farbgebung ein ausgeklügeltes System dynamisch-artikulatorischer Feinabstimmung verbirgt, darüber freilich gehen die Ansichten in der Forschung weit auseinander.

SERENADE C-MOLL FÜR 2 OBOEN, 2 KLARINETTEN, 2 HÖRNER UND 2 FAGOTTE KV 388, „NACHT MUSIQUE“

„Kaiserliche Harmonie“! Dieses wohltönende Wort weckt Assoziationen an fernöstliche Weisheitslehre, an asiatische Entspannungstechniken oder erlesene Teemischungen. Tatsächlich aber verbirgt sich dahinter ein Bläseroktett der Wiener Hofmusik, das der habsburgische Kaiser Joseph II. 1782 ins Leben rief: je zwei

Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte, gespielt von den vorzüglichen Virtuosen des Hoftheaterorchesters. Diese Besetzung galt seinerzeit als Inbegriff der ‚Harmonie‘, und jeder dachte sofort an ein solches Oktett aus vier Bläserpaaren, wenn von „*Harmoniemusik*“ die Rede war. Immerhin verdanken wir dieser Wiener Mode Mozarts Serenade in Es-Dur KV 375, die unorthodox instrumentierte *Gran Partita* in B-Dur KV 361 – und die *Serenade c-Moll KV 388*, die Mozart 1782 komponierte, im Gründungsjahr der ‚Kaiserlichen Harmonie‘, in deren Repertoire sie später (vermutlich) auch Eingang fand.

Die Hörerinnen und Hörer in Wien, bei Hofe, im adeligen Palais oder unter freiem Himmel, bekamen mit der c-Moll-Serenade eine Harmoniemusik reinsten Wassers geboten, unverwechselbar in Klang und Charakter. Schon der Anfang, die düstere Beschwörungsformel, mit der das Allegro anhebt, verlangt unweigerlich den erhabenen, objektiven, zeremoniellen Ton der Bläser. Die dramatisch pochenden Achtel des Kopfsatzes, wie in Stein gemeißelt, dulden kein anderes Instrumentarium als dieses allein. Jeder Aspekt, jedes Beispiel beweist nur, wie ganz und gar diese Komposition aus dem Wesen der Instrumente erfunden ist: aus Reiz, Ausdruck und Eigenart des Bläseroktetts. Mozart selbst aber sah und hörte es offenbar anders. Jedenfalls bearbeitete er die c-Moll-Serenade später für Streichquintett (KV 406), aus „*geschäftlichen Gründen*“, wie der Musikhistoriker Alfred Einstein mit unverkennbarem Naserümpfen anmerkt: ein übertriebener, puristisch motivierter Tadel.

SYMPHONIE A-DUR KV 201

Als der 18-jährige Mozart am 6. April 1774 in Salzburg seine *A-Dur-Symphonie 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, 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 ein Werk dieser Gattung für die Hofkapelle komponierte.

Gerade angesichts der *A-Dur-Symphonie* wird man das Staunen wohl nie verlernen. 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 aller Subtilität eines Quartettsatzes verarbeitet wird, erscheint trotz des punktierten Rhythmus lyrisch und gesänglich. Nur ganz am Ende lässt Mozart sie in uner-

wartetem 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 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, humorvolle, ja sogar etwas provozierende Idee: als wolle Mozart den Salzburger Höflingen eine Nase drehen.

Wolfgang Stähr

Mozart's *Divertimento in D major, K. 136*, is scored for strings and is divided into three movements. The third movement is a vibrant Presto in rounded binary form. The opening theme contrasts a soft and short antecedent phrase with a robust consequent phrase underscored with a quickly moving second violin part. A secondary theme is marked by an ascending A major scale over a pedal point played by the viola and then the cello. The B section begins with a series of fugal statements led by the second violin and followed by the first violin, cello and viola. The understated primary theme returns shortly to round off the binary structure.

Mozart remained in Salzburg between 1775 and 1777 under the relatively restrictive patronage of Prince-Archbishop Colloredo. Mozart completed his Concerto in C major for Oboe and Orchestra, K. 314, during the summer of 1777. He later adapted this concerto for flute, transposing it up a whole step to create the *Concerto in D major for Flute and Orchestra, K. 314*. The first movement, *Allegro aperto*, begins with a double exposition in which the solo flute echoes the initial statement of the orchestra. In a manner similar to the Baroque concerto grosso, solo episodes alternate with statements of a tutti theme played by the orchestra. The range of dynamic contrast is limited to piano and forte. The score calls for an improvised cadenza before the coda.

Mozart's *Concerto in A major for Clarinet and Orchestra, K. 622*, was composed for Anton Paul Stadler, a Viennese clarinet virtuoso and friend of Mozart. Anton Stadler and his brother

Johann were employed in Emperor Joseph II's court orchestra and wind octet. Anton exhibited a fondness for the lower register of the clarinet and preferred to play the second clarinet part in ensembles. In collaboration with Theodor Lotz, Stadler created the basset clarinet, which by the 1790s included four additional keys to extend the bottom range.

There are two versions of the Concerto in A major for Clarinet and Orchestra; a traditional version for soprano clarinet and a reconstructed version for basset clarinet. It is likely that Stadler premiered this concerto on the basset clarinet at the National Theatre in Prague on 16 October 1791 at the beginning of a European tour that lasted several years.

The second movement is a tranquil adagio featuring one Mozart's most lyrical and memorable themes. This movement is employed as the main title music in a snow-covered Salzburg at the beginning of Phil Grabsky's 2006 documentary film *In Search of Mozart*.

In his Thematic Catalogue, Mozart entered the *Concerto in E flat major for Horn and Orchestra, K. 495*, as "A French horn concerto for Leutgeb," under the date 26 June 1786. In addition to being a friend of Mozart, Joseph Leutgeb was the principal French horn player in the Prince-Archbishop of Salzburg's court orchestra. Mozart composed four concertos for him during the 1780s: K. 412, K. 417, K. 447 and K. 495. An interesting feature of K. 495 is Mozart's use of four different colours of ink in his manuscript: red, blue, green, and black. The third movement employs only red and black ink, where red is used to highlight sec-

tions in need of special emphasis. This movement is a lively Rondo arranged in sections as follows: ABACABA-Coda. The A section features an unforgettable staccato theme played by the horn and echoed by the orchestra. The B section includes call and response figures while the C section delves into the relative minor key.

In a letter to his father dated 27 July 1782, Mozart begged his father to consent to his marriage to Constanze, “Most people think we’re married already – her mother is very worked up about it – and the poor girl and I are tormented to death.” In the same letter Wolfgang complained that he was able to send only the first movement of the ‘Haffner’ Symphony, K. 385, because he was commissioned to write a “*Nacht Musique*” for wind band in a hurry. The piece Mozart was referring to was the *Serenade in C minor for two oboes, two clarinets, two horns and two bassoons*, K. 388, which he later arranged as a string quartet K. 406. The first movement contrasts an ominous C minor theme with legato E flat major tune played by the oboe arranged in rounded binary form. Some contrapuntal work in the return of the main theme suggested to musicologist Hermann Abert the influence of Johann Sebastian Bach and Handel.

Mozart’s *Symphony in A major*, K. 201, was completed in Salzburg on April 6, 1774, and along with K. 202, was among the last symphonies composed before his departure to Paris in 1778. The young Mozart had a high opinion of these works, asking his father to send him the scores in hopes of finding a supportive 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 may seem surprising that Leopold discouraged his son 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 celli 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. 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 final 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.

Matthew Thomas

MI 29.01 #24

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM
DIRIGENT FELIX MILDENBERGER
MARIANNA JULIA ZOŁNACZ FLÖTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie Es-Dur KV 16

(Komponiert: London, vermutlich August/September 1764)

Molto allegro

Andante

Presto

Konzert D-Dur für Flöte und Orchester KV 314

(Eingerichtet nach dem Konzert C-Dur für Oboe und Orchester KV 314
in Mannheim, Jänner oder Februar 1778)

Allegro aperto

Adagio ma non troppo

Rondeau. Allegro

Kadenzen von Johannès Donjon und Jean-Pierre Rampal

Symphonie g-Moll KV 183

(Datiert: Salzburg, 5. Oktober 1773)

Allegro con brio

Andante

Menuetto – Trio

Allegro

Keine Pause

Ende um ca. 16.30 Uhr

SYMPHONIE ES-DUR KV 16

Seine erste *Symphonie Es-Dur KV 16* schrieb Mozart 1764, im Alter von gerade einmal acht Jahren, in London. Sie wurde vermutlich zusammen mit den kurz darauf entstandenen Symphonien KV 19 und KV 19a am 21. Februar 1765 uraufgeführt. Mozarts Vater Leopold berichtete von diesen „*Symfonien*“ in einem Brief ins heimische Salzburg. Dagegen kündigten Londoner Zeitungen „*Overtures*“ von „*Master Mozart*“ an. Um was handelte es sich nun – Symphonien oder Overtüren? Heutige Musikhörer verbinden mit den beiden Begriffen unterschiedliche Arten von Kompositionen: Symphonien (vom griechischen „*symphonos*“: zusammenklingend, harmonisch) sind Orchesterstücke aus mehreren selbständigen, aber aufeinander bezogenen Sätzen. Dagegen stehen die kürzeren, aus mehreren Abschnitten gefügten Overtüren in der Regel nicht für sich, sondern sie bereiten auf ein Bühnenwerk vor. In Mozarts Jugendzeit konnten die beiden Begriffe aber noch synonym gebraucht werden – nicht zuletzt, weil sich die Symphonie (im heutigen Sinn) aus einem bestimmten Typus der Overtüre (im heutigen Sinn) entwickelt hatte. Diese neapolitanische Opernouvertüre mit drei Sätzen der Abfolge schnell-langsam-schnell wurde noch bis Ende des 18. Jahrhunderts regelmäßig als „*Sinfonia*“ bezeichnet. Dass umgekehrt eine fürs Konzert bestimmte Symphonie als „*Overtüre*“ angesprochen wurde, kam ebenfalls vor, wenn auch weniger häufig.

Doch vom Begriff „*Symphonie*“ einmal abgesehen – wer Mozarts ersten Gattungsbei-

trag mit seinem letzten, knapp 25 Jahre später entstandenen vergleicht, staunt darüber, welch atemberaubende Entwicklung in recht kurzer Zeit die Sache „*Symphonie*“ durchlief. KV 16 dauert insgesamt kaum mehr als zehn Minuten, dagegen die *Jupiter-Symphonie* KV 551 je nach Interpretation 30 bis über 40 Minuten. Und doch sind ihre Wunder an Komplexität in dem knappen und erfrischend originellen Jugendwerk bereits angelegt. Beispielsweise in der bereits erkennbaren Sonatenform des ersten Satzes – seinem aus gegensätzlichen Elementen gefügten ersten Thema in der Grundtonart, dem zweiten, nur angedeuteten Thema auf der fünften Stufe, der harmonisch modulierenden Durchführung und der Reprise, die allerdings gleich mit dem zweiten Thema, nun in der Grundtonart, einsetzt. Nicht weniger attraktiv als der Kopfsatz ist das zentrale Andante, das von seinen ungewöhnlichen Modulationen und dem Gegeneinander von Triolen und geraden Sechzehnteln lebt. Ein ausgelassenes Rondo beschließt die Symphonie.

FLÖTENKONZERT D-DUR KV 314

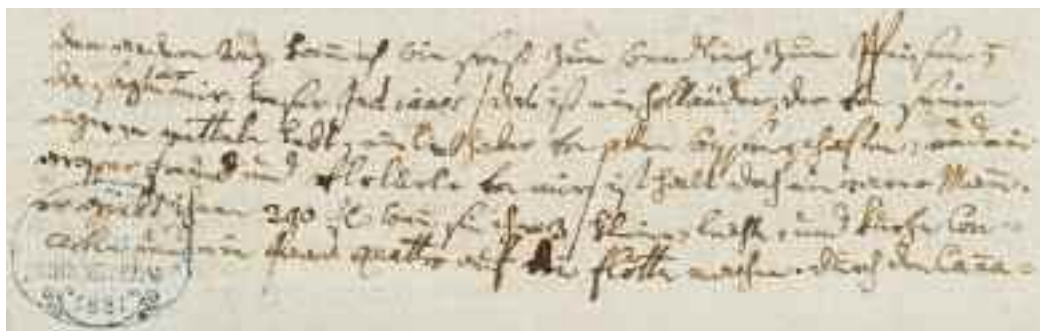
Bearbeitung, Arrangement, Transkription – diese Begriffe haben für viele moderne Interpreten, die nach Werktreue und Originalklang streben, fast schon etwas Anrüchiges. Zur Zeit Mozarts war das anders: Kompositionen wurden damals ohne Bedenken von einem Instrument aufs andere übertragen – je nachdem, welche Besetzung gerade zur Verfügung stand. Solche Übertragungen nahmen die ausführenden



Mozart. Symphonie Es-Dur KV 16. Erste Seite des Autographs.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

den Musiker vor, aber auch spezialisierte Arrangeure und nicht zuletzt die Komponisten selbst. Dass auch Mozart sich nicht zu schade war, eigene Werke zu bearbeiten, zeigt das Beispiel seines Konzerts KV 314. Bekannt wurde es in erster Linie als Flötenkonzert: Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach eines der Werke, die Mozart 1777/78 in Mannheim für Ferdinand Dejean schrieb, einen Amateurflötisten, der im Ostindienhandel ein Vermögen gemacht hatte. Insgesamt sollte Mozart ihm 3 *kleine, leichte,*

und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte“ liefern, wofür ihm der „*indianische Holländer, der wahre Menschenfreund*“ den stattlichen Preis von 200 Gulden zahlen wollte – so der Komponist in einem Brief an den Vater. Fertig wurden allerdings nur drei Quartette und zwei Konzerte, und so kürzte der Auftraggeber das Honorar auf 96 Gulden. Ein durchaus gerechtfertigter Abschlag, wenn man bedenkt, dass das *Flötenkonzert D-Dur KV 314* kein Originalwerk ist: Mozart hatte, um Zeit zu



Mozart. Autographier Brief an seinen Vater, Mannheim, 10. Dezember 1777 mit dem Passus:
 „den andern tag kam ich wie sonst zum wendling zum speisen; da sagte er mir.
 unser Indianer [...] ist halt doch ein rarer Man. er giebt ihnen 200 fl. wen sie ihm 3 kleine,
 leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte machen.“
 Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

sparen, ein bereits vorhandenes Oboenkonzert in C-Dur um einen Ton hochtransponiert oder diese Anpassung veranlasst. Gegenüber Dejean war das ein ziemlich dreister Betrug, zumal die Originalfassung in Mannheim bereits allgemein bekannt war. Mozart hatte nämlich eine Abschrift für den Oboisten Friedrich Ramm anfertigen lassen, der das Stück mehrfach mit Erfolg aufführte. Beide Fassungen – die 1777 für den Salzburger Oboisten Giuseppe Ferlendis komponierte und die Flötenversion für Dejean – sind musikalisch fast identisch, sodass sie heute unter der gleichen Nummer im Köchelverzeichnis geführt werden.

Wenige Jahre später unterwarf Mozart übrigens das Hauptthema des Schlussrondos von KV 314 einem weiteren ‚Recycling‘: Er verwendete es in einer Arie der Blonde in der Oper *Die Entführung aus dem Serail* (1781). Ihre Worte, „*Welche Wonne, welche Lust herrscht nunmehr in meiner Brust*“, geben hervorragend den Esprit und die Lebensfreude wieder, die auch den Finalsatz des Konzerts bestim-

men. Ähnlich heiter ist der Charakter des eröffnenden Allegro aperto, das jedoch bei aller Unbeschwertheit höchste Anforderungen an die Kraft und Ausdauer der Solistin stellt: Sie hat nach der Orchestereinleitung fast ununterbrochen zu spielen; nur wenige Takte bleiben ihr zum tieferen Luftholen. Kontrastierend zur Stimmung der Ecksätze schwingt im zentralen Adagio ma non troppo Wehmut mit. Vor allem Seufzerfiguren und chromatische Melodieführung, auch einige ungewöhnliche Harmonien verleihen dem Satz trotz seiner heiteren Tonart G-Dur einen klagenden Ausdruck.

SYMPHONIE G-MOLL KV 183

Mozart schrieb seine neun *Salzburger Symphonien* sämtlich 1773 und 1774 – was die Frage aufwirft, warum bis zur *Pariser Symphonie* von 1778 keine weiteren entstanden. Besondere Anlässe für die Kompositionen sind nicht bekannt. Vielleicht gab ein Mailänder Gönner

einige in Auftrag, und sicher wird zumindest ein Teil der Werke auch für den Salzburger Hof bestimmt gewesen sein. Eine Erklärung für das vorläufige Ende der Symphonieproduktion könnte dann in Mozarts Verhältnis zu seinem Dienstherrn liegen: Es war zunehmend von persönlichen Reibereien und geschmacklichen Differenzen geprägt. Dem Fürsterzbischof erschienen die Werke womöglich zu unkonventionell – und gerade die *Symphonie g-Moll KV 183* entfernt sich weit vom galanten Tonfall früherer Kompositionen.

Zuerst ein vorwärts drängender, aufwühlender Synkopenrhythmus, dann bäumt sich ein Molldreiklang in die Höhe, gefolgt von einer herabwirbelnden Sechzehntelfigur. So dramatisch beginnt das Stück des 17-jährigen Mozart. Und im gleichen Stil geht es weiter – mit nervösen Tremoli und plötzlichen Pausen, zerklüfteten Rhythmen und großen, expressiven Melodiesprüngen. All diese Züge zeigen sich vor allem im Kopfsatz und im Finale der Symphonie. Doch selbst das Menuett klingt mit seinen Unisono-Passagen und Laut-Leise-Kontrasten merkwürdig schroff; als gefälliger Hoftanz ist es nicht zu gebrauchen. Eine Atempause inmitten dieser Dramatik bietet lediglich das Es-Dur-Andante, dessen Ton allerdings durch die Seufzermotive der gedämpften Violinen und die tiefe Lage der Fagotte, Violen, Celli und Bässe getrübt wird.

Der düstere, leidenschaftliche Ausdruck und die Moll-Tonart erschienen vielen Kommentatoren der Symphonie so befremdlich, dass sie nach einer „romantischen Krise“ im Leben des jungen Komponisten suchten, die

einen derartigen emotionalen Ausbruch verständlich machen würde. Ohne Erfolg allerdings – eine Erklärung bieten wohl eher die musikalischen Einflüsse, denen Mozart zur Zeit der Komposition ausgesetzt war. Er schrieb die Symphonie im Herbst 1773, kurz nachdem er von einem zehnwöchigen Wien-Aufenthalt nach Salzburg zurückgekehrt war. In Wien könnte er eine Reihe von Moll-Symphonien Joseph Haydns kennengelernt haben – etwa die *Trauersymphonie* e-Moll Hob. I:44, die *Abschiedssymphonie* fis-Moll Hob. I:45 oder die Symphonie f-Moll *La Passione* Hob. I:49. Das direkte Vorbild war vielleicht Haydns Symphonie in g-Moll Hob. I:39 – Tonart und Besetzung (vier statt zwei Hörner) sprechen dafür, außerdem viele Details des Satzes. Musikautoren haben sowohl Haydns Moll-Symphonien als auch Mozarts Komposition mit der literarischen Bewegung des *Sturm und Drang* in Verbindung gebracht, doch viel näher liegt erneut eine rein musikalische Erklärung: So düstere Stimmungen und heftige Ausbrüche waren zwar in der Symphonik der Zeit unüblich, doch in der Opera seria hatten sie durchaus ihren Platz – man denke nur an eine Sturm- oder Ombra-Szene oder an das instrumentale Vorspiel einer Rachearie ...

Jürgen Ostmann

SYMPHONY IN E FLAT MAJOR, K. 16

The eight-year-old Mozart composed the first of his more than forty symphonies, the *Symphony in E flat major, K. 16*, during the long stay by the family in England in 1764 and 1765. The Mozart family's English sojourn was only one part of a grand tour of Europe that lasted three-and-a-half years. Shortly after the family arrived in England during the summer of 1764, Leopold fell gravely ill. During Leopold's convalescence, his son may have begun work on the first symphony. Gerhard Allroggen points out that the publisher Breitkopf & Härtel assumed that Mozart's first symphony was composed in the summer during the period of his father's illness. This claim was based on a recollection by Maria Anna Mozart that her brother had written a symphony, "with all instruments, trumpets and timpani." Although the first symphony includes a prominent horn part, it omits trumpets and timpani. Perhaps she was referring to another undiscovered symphonic work.

After Leopold's recovery, Wolfgang and his sister Maria Anna gave public concerts at the Haymarket Theatre and Hickford's Great Room in Brewer Street. During this visit Mozart also composed a collection of sonatas, K.10–15, dedicated to Queen Charlotte, a one-minute English language anthem *God is Our Refuge*, K. 20, and a second symphony, K. 19. Young Wolfgang also met Johann Christian Bach, a composer who remained a source of inspiration to him throughout his entire life. The form and instrumentation of Mozart's early sym-

phonies are modelled on the symphonies of J. C. Bach; three movements arranged Allegro, Andante, and Presto, and scored for strings, two oboes, and two horns.

While orchestrating his first symphony, Mozart playfully asked his sister to "remind me to give the horn something worthwhile to do." In the first movement Molto allegro, Mozart uses the horns to introduce a four-note motif (Do–Re–Fa–Mi). This theme appears throughout Mozart's works, notably in the last movement of his final symphony, the Symphony No. 41 in C major, K. 551, 'Jupiter.' The second movement Andante, is set in the key of C minor and features triplet rhythms, lush harmonic suspensions, and a return of the horn theme from the opening movement. The symphony concludes with a jaunty Presto. The work would be an admirable accomplishment for a seasoned composer, but in the hands of a precocious eight-year-old, it exudes the confidence of a budding genius.

CONCERTO IN D MAJOR FOR FLUTE AND ORCHESTRA, K. 314

Franz Giegling wrote in the preface of the *New Mozart Edition*, "Mozart had a special life-long relationship with woodwind instruments. He not only shaped the wind sections in his orchestra works in his own way so that the method employed in these wind passages was characteristic for Mozart, and only him; but also composed works for wind musicians with whom he was well-acquainted. It is remarkable then

to consider that Mozart once disliked the flute as a solo instrument.” And why was Mozart reluctant to write for the flute? In a letter from 14 February 1778, he admitted, “As you know, I am reluctant to write for an instrument that I cannot stand.” Fortunately, this prejudice appears to have mellowed over time.

Between 1775 and 1777, Mozart remained in Salzburg under the relatively restrictive patronage of Prince-Archbishop Colloredo. Mozart completed his *Concerto in C Major for Oboe and Orchestra*, K. 314, during the summer of 1777, shortly before leaving with his mother on a tour to southern Germany and Paris to seek a more benevolent patron. This original oboe version was written for the Italian virtuoso Giuseppe Ferlendis who joined the Salzburg Court Orchestra on 1 April 1777. In Mannheim Mozart was commissioned by a wealthy amateur flautist named Ferdinand Dejean to compose three flute concertos and several quartets. For his work Mozart was to be paid 200 florins but, in the end, received only 96. As deadlines for other projects began to loom, Mozart decided to use an existing piece so that he could fulfil the contract. In early 1778 he adapted his oboe concerto in C major into the *Concerto in D major for Flute and Orchestra*, K. 314. Cliff Eisen doubts that Mozart made the arrangement himself, suggesting that he may have hired another composer to do it.

The first movement, *Allegro aperto*, begins with a double exposition in which the solo flute echoes the initial statement of the orchestra. In a matter similar to the Baroque concerto grosso, the soloist alternates with or-

chestral interludes. In the second movement, horns are added to support the orchestral interludes. March-like rhythms and horn flourishes evoke a martial character in the final movement, *Rondo. Allegro*.

SYMPHONY IN G MINOR, K. 183

In March 1773 the seventeen-year-old Wolfgang and his father Leopold had just returned from their third tour of Italy. After a three-month stay in Vienna, Mozart spent most of the next four years in his native Salzburg. His exposure to Italian music and specifically the opera overture was to have a profound influence on the seven symphonies Mozart composed in the year following his final Italian tour. Among these, the *Symphony in G minor*, K. 183, completed on October 5, 1773, is notable in that it is his first symphony in a minor key. This choice was probably influenced by the contemporary vogue for minor mode symphonies in Vienna.

In the fifth bar of the first movement, *Allegro con brio*, listeners may recognize a theme that was borrowed by Ludwig van Beethoven as the primary theme for the *Allegro* of his piano sonata, op. 2 no. 1 in F minor. The development features contrapuntal writing and presents variations of the principal theme, concluding with an antiphonal dialogue between the woodwinds and strings. Robert W. Gutman writes, “If its opening *Allegro con brio*’s rhythmic tension, motivic coherence and emphatic diction owe much to Joseph Haydn,

the movement's dark agitation summons recollections of Gluck's *Don Juan*, *Orfeo*, and *Alceste* and also Mozart's own overture to *Betulia liberata* [K. 118]."

The second movement, Andante, provides a calm contrast to the stormy introduction, beginning with call and response between the strings and bassoons in the key of E flat major.

The third movement returns to the key of G minor for a stately Minuet and Trio, the latter of which is scored exclusively for winds. In the final Allegro, Mozart's use of syncopation adds additional contrast to the frequent alternation between delicate and piercing textures. In the development, Mozart displays a bit of the contrapuntal skill he had honed by writing string quartets in Vienna.

To Robert Gutman, the *Sturm und Drang* symphonies of this period (K. 183, K. 200 and K. 201) reflect Mozart's desire to find his own way independent of his father's overbearing influence. Gutman writes, "The Little G minor tells of cutting despair, of the despondent if impetuous side of *Sturm und Drang*." Leopold may have objected to the stylistically progressive qualities of these works. In a letter Leopold wrote to his son on 24 September 1778, he declared that these symphonies did Wolfgang "no honour," and were best, "not made known ... When, with the years, you have grown in judgement, you will be glad no one has them, though they pleased you at the time you created them." Fortunately, history has vindicated Wolfgang Amadé Mozart and the G minor symphony is now recognized as an im-

portant stepping stone to the Romantic style of the nineteenth century.

Matthew Thomas

MI 29.01 19.00 #26 **SA 01.02** 17.00 #40

SZENE Salzburg

MOZART IN THE WIND

FLORIAN WILLEITNER & POOL OF INVENTION ENSEMBLE

FLORIAN WILLEITNER VIOLINE, SOULFIDDLE, MANDOLIN, AOIFE NÍ BHRÍAIN VIOLINE
EOGHAN Ó CEANNABHÁIN GESANG, IRISCHE FLÖTEN, CONCERTINO, IVAN TURKALJ VIOLONCELLO
ALEXANDER WIENAND KLAVIER, CHRISTIAN WENDT BASS, NATALIE FEND TANZ

Musik von **Florian Willeitner** nach

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Prolog

„do chalum“

(Arrangiert von Florian Willeitner, Aoife Ní Bhríain, Eoghjan Ó Ceannabháin)

1. Akt: Das Wunderkind

„Elemente/Paraphrasen“

(Alexander Wienand, frei nach Sonate e-Moll für Klavier und Violine KV 304)

2. Akt: Der Reisende

„Niederbayerische Integrationssuite“

(Florian Willeitner; basierend auf Volksmusik aus aller Welt sowie originalen Mozart Tänzen)

3. Akt: Der Kontrapunktiker

„Adagio und Fuge e-Moll KV 546“

(arrangiert von Florian Willeitner)

Epilog

„The Old dies All Young“ (Ciaccona)

(Florian Willeitner)

Diese Produktion wird gefördert von
Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

Ende um ca. 20.30 Uhr/18.30 Uhr



Cy Twombly (1928-2011), *Untitled (Porto Ercole)*, 1987.
Privatsammlung – Berlin, akg-images

MOZART IN THE WIND

In der Besetzung von *Mozart in the Wind* ver- eine ich einige meiner wichtigsten musika- lischen Partner der letzten Jahre: Ivan Turkalj und Alexander Wienand vom New Piano Trio, mit dem wir seit mittlerweile fünf Jahren auf internationalen Podien unsere Idee von zeitge- mäßer Musik präsentieren. Aoife Ní Bhriain und Eoghan Ó Ceannabháin, zwei herausragende Vertreter der jungen Generation des Irish Folk, mit denen ich mich im Oktober 2018 inner- halb eines Konzerts in der National Concert Hall in Dublin der Frage nach dem Zeitgenös- sischen in der Tradition widmete. Christian Wendt, einer der umtriebigsten Bassisten in der österreichischen Szene und weit darüber hi- naus, der bei der Uraufführung der Zweitfassung meines Violinkonzerts mitwirkte. Und nicht zu- letzt die Vorarlberger Tänzerin Natalie Fend, mit der ich zuletzt beim Bregenzer Frühling 2019 das Format „Stadttnanz“ uraufführte: Wie können Tanz und Musik den öffentlichen Raum für sich einnehmen? In Natalie Fends Tanz ver- bindet sich ihr einzigartiges Gespür für Musik und Spannung mit seltener Anmut und Bewe- gungsästhetik.

Aus all diesen Einzelkünstlern ergibt sich ein Ensemble, das neben zwei ‚native speakers‘ aus der reichen Tradition des Irish Folk auch die Sprache der Klassik, des Jazz und anderer Musikkulturen zu sprechen vermag und gleich- zeitig die direkte Verbindung von Musik mit Tanz sucht. Ebenso werden das Bewusstsein für Form und feststehende Komposition bezie- hungsweise Choreographie und der Mut zur

Freiheit, zur Improvisation, zur Macht des Mo- ments miteinander verknüpft.

Mozart in the Wind ist eine Performance in drei Akten, wobei jeder Akt eine andere Facette von Mozarts Kunst behandelt. Der erste Akt durchleuchtet seine ureigene Musikalität, den angeborenen Genius, der die Substanz seiner vom Himmel zur Hölle reichenden Melodien lie- fert. Ein überschäumender Erfindungsreichtum, verbunden mit der Gabe, innerhalb kürzester Zeit Emotionen musikalisch darzustellen und Spannungsbögen von großer Kraft zu entfalten. Die *Sonate für Klavier und Violine e-Moll KV 304* liefert das Ausgangsmaterial für eine kompo- sitorische und improvisatorische Auseinander- setzung, die Tanz und Musik durch die emotio- nale Spannungskurve der Themen dieser Sonate führt. Der zweite Akt zelebriert den Menschen Mozart. Den Witzbold. Den Lebemann. Den Mu- sikanten. *Originale Tänze* Mozarts werden in Kontext gesetzt mit lebendiger Volksmusik aus verschiedenen Kulturkreisen und machen so die alltägliche, nahbare Komponente des Kompo- nisten erfahrbar. Der dritte Akt schließlich stellt den Gelehrten und Kontrapunktiker in den Mit- telpunkt: *Adagio und Fuge c-Moll KV 546* in einem notengetreuen Arrangement für das En- semble, das in einer strengen Choreographie von Natalie Fend tänzerisch dargestellt wird.

So entsteht ein Spannungsbogen, der die verschiedenen Ebenen von Mozarts Persön- lichkeit auseinander entstehen und den Kom- ponisten so in sich selbst erwachen lässt. Im 21. Jahrhundert. Und so aktuell wie eh und je.

Florian Willeitner

MOZART IN THE WIND

Some of my most important musical partners from the last years come together in the ensemble *Mozart in the Wind*: Ivan Turkalj and Alexander Wienand from the New Piano Trio with whom over the past five years we have presented our idea of contemporary music on international stages. Aoife Ní Bhriain and Eoghan Ó Ceannabháin, two outstanding representatives of the young generation of Irish Folk, with whom in October 2018 I devoted myself in a concert in the National Concert Hall in Dublin to the question of contemporary in tradition. Christian Wendt, one of the most dynamic double bass players on the Austrian scene and far beyond, who took part in the world premiere of the second version of my violin concerto. And not least the dancer Natalie Fend from Vorarlberg with whom I gave the first performance at the Bregenzer Frühling in 2019 of the format *Stadttnz*. How can dance and music take over a public space? Natalie Fendt's dance combines her unique sensitivity for music and tension with rare grace and aesthetic movement.

All these individual artists make up an ensemble that besides two native speakers from the rich tradition of Irish Folk is able also to speak the language of classical music, of jazz and other musical cultures and at the same time seeks the direct link between music and dance. Awareness of form and fixed composition or rather choreography and the courage to be free, to improvise and feel the power of the moment are also linked together.

Mozart in the Wind is a performance in three acts, whereby each act treats a different facet of Mozart's art.

The first act highlights Mozart's very own musicality, his inherent genius, which delivers the substance of his melodies extending from Heaven to Hell. A wealth of imagination, bursting with ideas, linked with the gift of being able within a very short space of time to present emotions musically and evolve powerful arcs of great tension. The *Sonata for Piano and Violin in E minor, K. 304*, here provides the source material for a compositional and improvisational analysis which leads dance and music through the emotional tension of the themes in this sonata.

The second act celebrates Mozart as a human being. The joker, the *bon viveur*, the music-maker. *Original dances* by Mozart are played in the context of lively folk music from various cultural spheres and thus allow us to experience the everyday, approachable component of the composer.

Finally, the third act focuses on the scholar and counterpoint expert Mozart: *Adagio and Fugue in C minor, K. 546*, in a faithful arrangement for the ensemble which will be portrayed in dance form in a strict choreography by Natalie Fend.

Thus an arc is created between two poles which reveals the various levels of Mozart's personality and allows the composer to awake within himself. In the 21st century. And as topical as ever.

(English translation: Elizabeth Mortimer)

MI 29.01

19.30 Großes Festspielhaus #27

WIENER PHILHARMONIKER
DIRIGENT LAHAV SHANI KLAVIER
WALTER AUER FLÖTE
ANNELEEN LENAERTS HARFE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert C-Dur für Flöte, Harfe und Orchester KV 299
(Komponiert wahrscheinlich im April 1778 in Paris)

Allegro
Andantino
Rondeau. Allegro

Kadenzen von Marius Flothuis

Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 595
(Datiert: Wien, 5. Jänner 1791)

Allegro
Larghetto
Allegro

Kadenzen und Eingänge von Mozart

Pause

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

Molto Allegro
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegro assai

ORF-Sendung: Sonntag, 23. Februar 2020, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.45 Uhr

Im Anschluss an das Konzert
um 22.00 Uhr im

STIFTSKULINARIUM ST. PETER

KULINARISCHES ERLEBNIS WIE ZU MOZARTS ZEIT
KREIERT UND IM BEISEIN VON ALFONS SCHUHBECK

KONZERT C-DUR FÜR FLÖTE, HARFE UND ORCHESTER KV 299

Am 14. Mai 1778 schreibt Mozart aus Paris in einem gemeinsam mit seiner Mutter verfassten Brief an seinen Vater folgendes: *„ich glaube ich habe ihnen schon im letzten brief geschrieben, das der Duc de guines, dessen Tochter meine Sclarin in der Composition ist, unvergleichlich die flöte spielt, und sie magnifique die Harpfe; sie hat sehr viel Talent, und genie, besonders ein unvergleichliches gedächtniß, indemm sie alle ihre stücke, deren sie wirklich 200 kann, auswendig spielt.“*

Im Geschmack des Pariser Konzertpublikums waren in den 1770er-Jahren Soloinstrumente zu besonderer Beliebtheit aufgestiegen, die virtuos aus dem Orchester hervortraten – zuerst aus der Streichergruppe, dann auch aus den sozusagen flügge werdenden Bläsern. Die französische *Symphonie concertante* (it. *Sinfonia concertante*) präsentierte in den meisten Fällen zwei bis vier Solisten – Streicher, Bläser oder auch gemischt –, die in diesem neuen Genre vor allem für gefällige Unterhaltung sorgen sollten: Die Satzfolge beschränkte sich demnach oft auf zwei rasche Sätze, ging es doch vor allem um Brillanz, weniger um melodiosen Tiefsinn; mitunter begegnen drei, nur sehr selten mehr Sätze. Die Beliebtheit dieser neuen Gattung griff sodann von Paris aus auch auf andere Musikmetropolen Europas über, ist jedoch im Schaffen von Mozart nur in geringem Maße ablesbar. Abgesehen von der beliebten *Sinfonia concertante* Es-Dur KV 364 für Violine, Viola und Orchester, die erst 1779 in Salz-

burg entstanden ist, lässt sich nur das vermutlich im Jahr davor komponierte *Konzert C-Dur für Flöte, Harfe und Orchester* KV 299 direkt mit Paris als Hochburg des Genres in Verbindung bringen.

Bei dem im eingangs zitierten Brief genannten Duo handelte es sich um Adrien-Louis Bonnières de Souastre, Comte (ab 1776 Duc) de Guines (1735–1806), und seine älteste Tochter Marie-Louise Philippine (1759–1796). Mit größter Wahrscheinlichkeit hat Mozart das Konzert für diese beiden fähigen Musiker geschrieben – aber sich doch zugleich an einen weiteren Kreis von Liebhabern gewendet, denn *„beide Stimmen sind leicht spielbar und zeichnen sich weniger durch Bravour und Virtuosität als vielmehr durch esprit, élégance und die aus der aparten Kombination der beiden Instrumente gewonnene Farbigkeit aus“* (András Adorján).

Mozart nimmt mit der sparsamen Orchesterbesetzung Rücksicht auf die geringe Kraft der Solisten (zu den Streichern kommen nur je zwei Oboen und Hörner). Im regulär gebauten Kopfsatz veredelt er den angenehm-gefälligen Tonfall auf seine eigene Weise – etwa mit melancholischen Untertönen, welche die aristokratische Fassade erst interessant machen. Das Andantino wird überhaupt nur von Streichern begleitet, die dem Wechselspiel der Solisten einen zarten Teppich ausrollen. Das Rondeau entpuppt sich als tänzerische Gavotte in Form eines Sonatenrondos. Originale Kadenzen dieses einzigen Mozart-Werks mit Harfe sind keine bekannt.

KLAVIERKONZERT B-DUR KV 595

Mozarts letztes *Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 595* ist im Werkverzeichnis mit 5. Jänner des Todesjahres 1791 datiert. Nicht nur im Vergleich mit dem vorausgegangenen *Krönungskonzert KV 537* von 1788, das mit Pauken und Trompeten aufwartet, wirkt es wie eine Zurücknahme – durch die Beschränkung der orchestralen Kräfte auf Streicher, eine Flöte und je zwei Oboen, Fagotte und Hörner, die formale Übersichtlichkeit, seinen durchwegs intimen Tonfall. In Wirklichkeit aber ist das Konzert das Dokument einer Steigerung – einer Steigerung nach Innen: Alles Äußerliche, Prunkvolle fällt weg, obwohl Mozart gerade in den Klavierkonzerten den Solisten – also sich selbst – oft und gerne als ‚Star‘ ins Rampenlicht gestellt hat. Ein gewisser kammermusikalischer Duktus ist in seinen Klavierkonzerten freilich nicht neu, aber nirgendwo hat ihn Mozart so konsequent, rein und zugleich so tief und bewegend durchgehalten. Die Elemente mögen dieselben sein wie früher: Nach einem vorgeschalteten Begleittakt – in dieser Form sonst nur noch in der g-Moll-Symphonie KV 550 zu finden, wie Peter Gülke anmerkt – beginnen die Streicher ein Thema im Piano, das von den Bläsern im Forte kontrastiert wird und so fort. Doch ist nicht nur dieser Bläserneinwurf eine (absteigende) Dreiklangszerlegung, auch das Streicherthema tut nicht mehr, als die (auf- und absteigenden) Dreiklangstöne zu umspielen, der Vordersatz öffnet sich nicht einmal zur Dominante. Hier und noch extremer im Larghetto, dessen Themenkopf nach einer

minimal ausgezierten Vorhaltskadenz mit dem zweiten Takt schon wieder zur Tonika zurückkehrt, ist ein Zug zum Introvertierten feststellbar, den erst das Finale zu überwinden scheint. Es ist enorm schwierig, auf den Kern dieser abgeklärten Musik zu zielen, ohne dabei im rein Technischen verhaftet zu bleiben oder gleich einfach Hymnen zu singen: Nicht von Ungefähr stellte Alfred Einstein dieses Konzert über das *Requiem*, weil es nicht dort sei, wo Mozart „sein letztes Wort sagt, sondern dies Werk einer Gattung [sei], in der er sein Größtes gesagt hat“. Es stehe „an der Pforte des Himmels“, vor den Toren der Ewigkeit“. Wenn diese Musik tatsächlich das „Gegenstück seiner brieflichen Bekenntnisse“ ist, „daß das Leben jeden Reiz für ihn verloren habe“, dann tritt diese Resignation freilich in höchstem Maße sublimiert auf. „Alles in diesem Konzert ist abgemildert, gedämpft“, schreibt Attila Csampai, „selbst die zahlreichen dynamischen Kontraste, die harmonischen Kühnheiten vollziehen sich implizit, im Inneren der Seele und treten in purer Schönheit, als fließender, strömender Atem, der irdischen Schwerkraft entzogen, nach außen [...] Alles ist eingebunden in den großen, herrlichen Gesang der Seele, die sich befreit hat von aller irdischen Last. Und über allem liegt ein Hauch von heiterer Trauer oder lächelnder Melancholie.“ Diese Schweben trifft den Charakter des Konzerts wohl am besten. „Weil diese Musik nicht mehr appelliert und adressiert“, stellt Peter Gülke fest, „können Gegensätzlichkeiten jeder Art nah zueinander rücken oder gar einander durchdringen in einer – mindestens anvisierten – Gleichzei-



Schloss Fontainebleau. Supraporte mit Flöten- und Harfenspielerinnen im „Boudoir de la Reine“, ausgestattet für Königin Marie-Antoinette, 1786.

Berlin, akg-images

tigkeit, in der Ungeduld oder schwankende Aufmerksamkeit von Zuhörern nicht zählen, in der Hell nicht einfach hell, Dunkel nicht einfach dunkel, Moll nicht nur Moll und Dur nicht nur Dur ist und herkömmliche Spezifikationen sich so auflösen, dass Mozart das Finale als Lied – ‚Komm lieber Mai ...‘ – weiter singen kann.“

Markus Hennerfeind

SYMPHONIE G-MOLL KV 550

Von Juni bis August 1788, also drei Jahre vor seinem Tod, schrieb Mozart in rascher Folge eine Trias von Symphonien (Es-Dur KV 543; g-Moll KV 550; C-Dur KV 551), die seine letzten und fraglos auch gewichtigsten Beiträge zu dieser Gattung bleiben sollten. Für welchen Anlass diese Werke entstanden, wissen wir bis dato nicht. Aufführungen zu Mozarts Lebzeiten

ließen sich bis vor kurzem nicht belegen; 2011 konnte Milada Jonášová beweisen, dass eine Aufführung der *Symphonie g-Moll KV 550* bei Baron Gottfried van Swieten im Beisein Mozarts stattgefunden hat [siehe *Mozart-Studien* Bd. 20, S. 253–268]. Dass Mozart diese Symphonie außerdem umgearbeitet und zwei Klarinettenstimmen hinzugefügt hat, lässt die Vermutung zu, das Werk sei im April 1791 in Wien bei zwei Benefizkonzerten der „Tonkünstlersocietät“ erklingen, an denen die befreundeten Musiker Johann und Anton Stadler mitgewirkt haben. Die enorme Popularität der Symphonie, die sich über Schlagerversionen bis zur Klingeltonverwendung des Hauptthemas des ersten Satzes hin erstreckt, steht in verblüffendem Gegensatz zu ihrem Gehalt – handelt es sich doch um eines der düstersten, disparatesten Werke der symphonischen Literatur überhaupt.

Nur zwei Symphonien Mozarts stehen in einer Molltonart, in beiden Fällen ist es die „*Todestonart*“ g-Moll. Die Symphonie KV 183 des 17-Jährigen, am 5. Oktober 1773 in Salzburg vollendet und mit hastiger, flüchtiger Handschrift offenbar in einem Zug niedergeschrieben, gehört einer experimentellen musikalischen Strömung nach der Mitte des 18. Jahrhunderts an, die gerne mit dem aus der Literaturgeschichte übernommenen Begriff „Sturm und Drang“ benannt wird – der freilich, wie renommierte Forscher zu betonen nicht müde werden, mehr in die Irre führe als er hilfreich wäre.

Mozarts zweite symphonische Auseinandersetzung mit der Tonart und den in ihr repräsentierten Affekten fällt jedenfalls anders aus als seine erste. Hier nimmt Mozart vor allem die

Gestik eines verzweifelten Pathos wieder auf, bringt sie aber mit einer neuartigen, schmerzlichen Melancholie zusammen, die in seinem Jugendwerk eindeutig noch gefehlt hatte. Aus alldem Rückschlüsse auf Mozarts emotionale und psychische Situation zur Zeit der Komposition zu ziehen, ist freilich absolut unzulässig: Schon die gemeinsam mit diesem entstandenen und völlig anders gearteten Schwesterwerke in Es-Dur und C-Dur belegen dies klar.

Geht der einen eine langsame Einleitung voran und setzt die andere mit vollem Orchester im Forte ein, beginnt die Symphonie g-Moll KV 550 mit einer leisen Begleitfigur: Die geteilten Bratschen schaffen einen Hintergrund voll Unrast und gedämpfter Erregung, vor den sogleich das Hauptthema in den Violinen tritt. Eine mehrfach wiederholte Seufzerfigur schwingt sich da zu einem sehnächtigen Sextenanstieg auf, um gleich darauf kraftlos niederzusinken, die folgende Sequenzierung folgt einen Ton tiefer. Schroffe Bläserakkorde und energisch insistierende Streicher bilden das erste Forte, nach dem in der Wiederholung des Hauptthemas die Sequenz nun einen Ton höher erklingt und nach B-Dur führt. Polternde Bässe und düstere Chromatik entlassen uns jedoch nicht aus der allgemeinen Schwermut: Das Seitenthema, das im Dialog zwischen Streichern und Bläsern entsteht, wird von chromatischem Absinken geprägt. Eintrübungen, scharf rhythmisierte Akkorde und Skalenfiguren bilden den Schluss der Themenaufstellung. Die Durchführung dreht das Hauptthema durch die harmonische Mangel, jagt es durch den Quintenzirkel, lässt es mit erregten Achteelfiguren zwischen Bass und

Diskant wechseln, bevor sich das Geschehen etwas beruhigt. Da spielen einander Violinen und Holzbläser nochmals sanft den Beginn des Hauptthemas zu – bis plötzlich ein schreiender letzter Ausbruch des ganzen Orchesters erfolgt, nach dem das Holz in ermattender Chromatik zurücksinkt und in die Reprise überleitet. Konsequenterweise erscheint darin auch das zuvor etwas tröstliche Seitenthema in g-Moll: Am leidenschaftlich-düsteren Ausgang lässt die energische Coda keine Zweifel.

Das umfangreiche Andante, mit seinem 6/8-Takt im Charakter zwischen wiegendem Siciliano und ruhigem Schreiten, das durch die Tonrepetitionen des Beginns repräsentiert wird, beleuchtet einige zentrale Ausdrucksgesten des ersten Satzes in freundlicherem, kantablerem Licht. *„Der Satz ist in jedem Takt von Bewegung erfüllt, aber frei von jeder Hektik – alles atmet in großer Ruhe. Die Besetzung wird nicht reduziert, bleibt aber immer durchsichtig und lässt die Instrumentengruppen bald chorisches, bald in solistischem Linien-spiel erklingen“*, schreibt Volker Scherliess – doch wenn sich hier tatsächlich, wie er meint eine *„arkadische Welt“* auftut, dann kennt diese nicht nur dunkle Wolken, sondern auch Gewitter und Blitze, die in der Durchführung hörbar werden. Das folgende Menuett ist das schroffste, widerborstigste, untänzerischste aus Mozarts Feder und vereint eigensinnige kontrapunktische Kunststücke mit expressiven Dissonanzen und erneut herber Chromatik, während das Trio mit seinen reizvollen Bläserklängen, darunter ein idyllisches Hornduett, eine Gegenwelt in lichtem G-Dur entwirft.

Ein gewisser tänzerischer Charakter lässt sich dagegen am Finale wahrnehmen – auch wenn es Furien sind, die ihn ausführen. Wieder ist es eines der für Mozart so typischen bipolaren Themen, in zwei und zwei Takten jeweils aus einer aufsteigenden Dreiklangszerlegung in Viertelnoten im Piano der Streicher und einer erregten Forte-Antwort in Achteln und energischen Akkorden des ganzen Orchesters bestehend. In einer langen Überleitung werden diese beiden Elemente erstmals gegeneinander ausgespielt, bevor das sehnsüchtig anmutende Seitenthema zunächst in den Violinen, dann in den Holzbläsern erklingt. Am Beginn der Durchführung aber geschieht Unerhörtes: Das im Unisono wiederholte Hauptthema zerfleddert, wird durch Generalpausen und verminderte Intervalle so verzerrt und zerrissen, dass sich in diesem Stocken beinahe eine Zwölftonreihe ergibt, jedenfalls die Tonalität auf verstörende Weise in Frage gestellt erscheint – ein expressiver Abgrund, in dem auch die folgenden komplexen kontrapunktischen Entwicklungen rund um den Quintenzirkel nur mehr schlecht als recht Halt geben können. In der Reprise hat längst auch das Seitenthema alle Hoffnung verloren: Das Werk endet in unerbittlicher Herbheit.

Walter Weidringer

CONCERTO FOR FLUTE AND HARP IN C MAJOR, K. 299

"I am surrounded by beasts and animals", Mozart wrote to his father from Paris in 1778; "I shall be grateful to Providence if I get away with my natural taste uninjured". But although his visit to Paris in search of fortune on the freelance circuit may have been a disappointment, some fine compositions did emerge from it: not just the grandiose 'Paris' Symphony but also an impassioned minor-key piano sonata (K. 310), and the delectable *Concerto for Flute and Harp in C major*, K. 299. The concerto had been commissioned by one Duc de Guines, a former diplomat: "I think I told you in my last letter that the Duc de Guines, whose daughter is my pupil in composition, plays the flute extremely well, and that she plays the harp *magnifique*", wrote Mozart to his father. "She has a great deal of talent and even genius."

The suggestion that Mozart did not like the flute (which derives from a throwaway remark made in another letter to his father) is belied by the beguiling elegance of this unusual work, in which Mozart shows both resourcefulness and sensitivity in his handling of a novel scoring. The timbre of the slow movement is enriched by the presence of two orchestral viola parts instead of the customary one, and there are brief moments in the sun for oboes and horns in the last movement. More strikingly, perhaps, the piece glows in a warm succession of melodies remarkable even by this composer's own abundant standards.

No public performance by the Guines's of their likable commission is recorded, but in any case Mozart's acquaintance with them did little to improve his temper with Paris: within two months he had formed a new opinion of his pupil, describing her as "not only thoroughly stupid, but also thoroughly lazy", and complaining that the Duke had neglected to pay him.

PIANO CONCERTO IN B FLAT MAJOR, K. 595

The special position the *Piano Concerto in B flat major*, K. 595, holds in the affections of Mozart-lovers owes much of course to its high quality and distinct personality, but also to the notion that, written in the composer's last year (he entered it in his Thematic Catalogue of works on 5 January 1791), it expresses the resignation and weariness of spirit that had overtaken him after two years of dwindling success and reduced productivity. And it cannot be denied that such an interpretation would suit this gentle work, in which the ebullient virtuosity and extrovert gestures which had characterised the great piano concertos of the mid-1780s are rejected in favour of an altogether more personal species of utterance, as if Mozart had tired of the rat-race of public display.

Modern-day research into the composer's manuscript paper and its watermarks has forced a modification of this view, however, for it now appears that it was drafted in incomplete score as early as 1788. Perhaps Mozart shelved it

when the prospect of a performance vanished, just as his return to it at the start of 1791 could well have been in response to the need for a work to play at a benefit concert for the clarinetist Joseph Bär on 4 March. But this is not to diminish K. 595. If its wistful lyricism can no longer be slotted quite so romantically into the chronological details of its composer's life – if it is no longer the “work of farewell” that one influential twentieth-century Mozart scholar dubbed it – then its purely musical value as a composition of noble and restrained beauty remains for all to hear.

The cast is set by its wistful first theme and sustained by frequent turns to the minor in the course of the orchestral opening. The soloist seems disinclined to argue when he appears, contributing only one significant new theme of his own as the music progresses, and after the central development section has rumbled through a multitude of keys without letting its surface smoothness slip, the movement closes in the same quiet vein in which it had started.

The mood carries over into the second movement, a *Larghetto* in which the orchestra offers sympathy and occasional outbursts of consolatory warmth to the piano's quiet complaints. The final rondo at last brings a reminder of the brilliance of Mozart's earlier concertos, but if its playful demeanour suggests that the composer has turned his back on the sadness of the preceding movements, a continued flirtation with the minor mode and an insistent concern with the least stable part of the main theme are enough to warn us against complacency.

SYMPHONY IN G MINOR, K. 550

Mozart's final three symphonies, composed in the summer of 1788, set a new level of achievement for a genre that was still young, yet already recognised as the principal means by which an orchestral composer could show his competence and seriousness. All were completed between 26 June and 10 August, though the impulse for such a burst of creativity is not known. There is no clear-cut record of them receiving public performances in the composer's lifetime, but there seems to have been a private audition of K. 550 in the Viennese residence of Baron van Swieten, Prefect of the Imperial Court Library and important encourager of Haydn, Mozart and Beethoven among other composers. It seems inconceivable, however, that they were not intended for a series of concerts Mozart was planning for that autumn, or that none of them was among the symphonies performed at concerts Mozart gave in subsequent years in Leipzig, Frankfurt and Vienna. The *Symphony in G minor, K. 550*, has always made a strong impact on its listeners, the only trouble perhaps being that no two impacts have been quite the same. In the mid-nineteenth-century one Russian critic heard in it “the agitation of passion, the desires and regrets of an unhappy love”, yet Schumann commended it for its “Grecian lightness and grace.” Of course, it is these and more. Though the first impression here may be of formal correctness and friendly elegance, within lies a whole world of expression in which every facet, however fleeting, is recognisable yet indefinable, ungraspable.

The symphony's most miraculous music occurs at the very opening, where the accompaniment precedes the tune (a rare device, though one which Mozart also used in K. 595). The melody itself is a haunting, uniquely Mozartian inspiration, yet its insistence on yearning pairs of adjacent notes also becomes a telling feature not only of this movement but in much of rest of the work as well. The second theme, a drooping one introduced by the violins and answered by the woodwind, brings a more cheerful flavour in a passage that could almost come from a comic opera, but soon the material of the opening returns, driving on into the central development and later rounding the movement off on a note of unresolved urgency.

The Andante opens in a mood of relative repose, but soon, and with a growing sense of disquiet, the tripping paired notes which have appeared briefly in its initial theme begin to emerge as the movement's propelling force, assuming many guises as the music progresses, from jaunty to angry and from achingly beautiful to frivolous. After this the Minuet is darkly driven, with only temporary respite offered by pastoral calm of the central Trio section, before the work plunges into its headlong finale. The rocketing main theme here is a stock device of 'stormy' eighteenth-century symphonies, but Mozart uses it to point the music in all directions, the most remarkable of all being taken at the beginning of the central development, where its rhythm is disjointed and its melodic outline distorted almost to breaking-point. It is a shattering moment, yet

grows organically from what has preceded and leads naturally into what follows. Such is genius.

Lindsay Kemp

DO 30.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28

TAKÁCS QUARTET

EDWARD DUSINBERRE VIOLINE, HARUMI RHODES VIOLINE
GERALDINE WALTHER VIOLA, ANDRÁS FEJÉR VIOLONCELLO

THOMAS RIEBL VIOLA
RADEK BABORÁK HORN
ANDREAS OTTENSAMER KLARINETTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett B-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 589
„Zweites Preußisches Quartett“
(Datiert: Wien, Mai 1790)

Allegro
Larghetto
Menuetto. Moderato – Trio
Allegro assai

Quintett Es-Dur für Horn, Violine, zwei Violon und Violoncello KV 407
(Komponiert: Wien, Ende 1782)

Allegro
Andante
Rondo. Allegro

Pause

Quartett D-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 575

„Erstes Preußisches Quartett“

(Datiert: Wien, Juni 1789)

Allegretto

Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegretto

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

In den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts kam es infolge des Wandels vom feudalen zu einem immer mehr bürgerlich beeinflussten Musikleben zu Umbrüchen, die im Bereich der Kammermusik nachhaltige Spuren hinterließen. Eine zunehmende Offenheit gegenüber Stilen, neuen Gattungen, Besetzungsvarianten, Form- und Satztypen sowie die Etablierung neuer Aufführungsmöglichkeiten war die Folge. Auch Mozart schuf unter diesen günstigen Bedingungen seit seiner Übersiedlung nach Wien eine wachsende Zahl an Kammermusikwerken unterschiedlicher Gestalt, Ausrichtung und Besetzung. Motiviert stellte er sich der Herausforderung, eigene kompositorische Wege und Strategien auf dem kammermusikalischen Sektor auszuloten und Innovatives zu schaffen. Ein Schwerpunkt bildeten dabei seine Streichquartettkompositionen, in denen er individuelle Wege beschritt und damit Werke schuf, die der Gattung neue Perspektiven eröffneten. Allerdings macht das Streichquartett eine zwar wichtige, jedoch keineswegs die einzige Gattung in Mozarts kammermusikalischem Schaffen aus. Vielmehr nahm er auch neue Besetzungskombinationen, Gattungshorizonte und formale Dispositionen in den Blick. Ergebnis dieses einmal mehr experimentellen Ansatzes in Mozarts Œuvre sind unter anderem die beiden Quintette, in denen er vier Streichinstrumenten jeweils ein Blasinstrument an die Seite stellt. Diese Besetzungskonstellation brachte es mit sich, dass er zwischen konzertanten Prinzipien der Bläserkammermusik und den von ihm selbst in den Wiener Jahren verfeinerten kammermu-



Konzert mit Oboe, Violine, Horn und Violoncello.
Pastellbild von Louis Carrogis de Carmontelle.
Berlin, akg-images

sikalischen Erfordernissen des Streichquartetts ausloten musste.

HORNQUINTETT ES-DUR KV 407

Vermutlich 1782, im Jahr nach der Übersiedlung nach Wien, schuf Mozart das Quintett

Es-Dur für Horn, Violine, zwei Violen und Violoncello KV 407. Seine Entstehung verdankt das Werk der Freundschaft Mozarts zu dem Wiener Hornvirtuosen Joseph Leutgeb, der aufgrund seiner ausgezeichneten Fähigkeiten weit über Wien hinaus als Hornist gefeiert wurde und Mozarts Werke für Horn maßgeblich beeinflusste. So folgten dem Quintett zwischen 1783 und 1791 noch vier Hornkonzerte für Leutgeb. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich Mozart bereits mit dem Hornquintett der anspruchsvollen Aufgabe stellte, dem kammermusikalischen Grundsatz zu entsprechen, möglichst alle fünf Stimmen gleichberechtigt in die Satzstruktur zu integrieren, obwohl das Horn gegenüber den Streichern eine Sonderrolle einnimmt. Konzertante und kammermusikalische Prinzipien waren so in Einklang zu bringen. Mozart begrenzt nun die exponierte Position, die das Horn etwa durch hochvirtuose Sprünge oder weitausgreifende Kantilenen immer wieder einfordert, indem Blasinstrument und Streicher klanglich und strukturell miteinander verschmelzen. Unter anderem gelingt ihm dies durch die Besetzung des Streichquartetts mit verdoppelten Bratschen anstatt der sonst üblichen beiden Violinen. So findet die Alt-Tenor-Lage des Horns auch in den Streichern ihre Entsprechung. Darüber hinaus entwickelt Mozart im Verlauf des Hornquintetts enge musikalische Bezüge und Verknüpfungen zwischen der Hornstimme und den Streichern, beispielsweise an prominenter Stelle im Rondo, das mit imitatorischen Einsätzen aller fünf Stimmen schließt. Mehr Raum hat das Horn im eröffnenden Allegro, wenn es im

Anfangsteil musikalisch-thematisches Material präsentiert, das von den Streichern, insbesondere von der Violine als individualisierter Gegenstimme zum Horn, imitiert wird. Der lyrische Mittelsatz bietet dann eine neue Konstellation: In allen drei Teilen des Andante obliegt nun dem Streichquartett jeweils die Vorstellung des Themas, bevor dieses vom Horn aufgegriffen wird. Mozart verlangt dabei vom Hornisten die volle Entfaltung eines expressiven, weichen Tons, für den Leutgeb seinerzeit vielgerühmt wurde.

KLARINETTENQUINTETT A-DUR KV 581

Sieben Jahre nach der Entstehung des Hornquintetts veranlassten erneut die ausgezeichneten Fähigkeiten eines befreundeten Interpreten Mozart zur Komposition eines weiteren Quintetts für ein Blasinstrument und Streicher. Bestimmt war das *Quintett A-Dur für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 581* für den Klarinettenisten der Wiener Hofkapelle Anton Stadler, den Mozart nicht nur als hervorragenden Virtuosen schätzte, sondern der wie Mozart den Freimaurern angehörte. Die Komposition des Klarinettenquintetts schloss Mozart im September 1789 ab, zu einer Zeit, als er diverse weitere Kammermusikwerke auch in der Hoffnung schuf, durch deren Drucklegung seine zunehmend prekäre finanzielle Lage zu verbessern. Letztlich zerschlugen sich solche Publikationspläne allerdings häufig, so auch im Fall des Klarinettenquintetts, das erst ein Jahrzehnt nach Mozarts Tod im Druck erschien.

Da Mozarts Autograph früh verloren ging, sicherten die frühen Drucke die Überlieferung des Werkes. Allerdings tradieren sie die Bläserstimme mit großer Sicherheit nicht in ihrer originalen Besetzung mit Bassettklarinette, sondern in einer Einrichtung für gewöhnliche Klarinette. Stadler hatte die gegenüber einer herkömmlichen Klarinette in der Tiefe um eine Terz erweiterte Bassettklarinette im Jahr vor der Entstehung des Klarinettenquintetts selbst erstmals öffentlich präsentiert. Somit war er als Interpret dieses neuartigen Instruments prädestiniert. Mozart wiederum schätzte offenbar das tiefe Timbre des erweiterten Klangspektrums der Bassettklarinette sehr, fügte es sich doch ideal in den empfindsamen Charakter der Klarinette, den Mozart in expressiven, kantablen Passagen beispielsweise auch im zweiten Satz des Klarinettenquintetts exponiert.

Wie schon im Hornquintett gelingt es Mozart auch im Klarinettenquintett ideenreich und vielseitig einen Ausgleich zwischen den kammermusikalischen Ansprüchen eines konzentrierten Stimmengeflechts und der Tendenz zum Konzertanten zu schaffen, die durch die Beteiligung der Klarinette entstand. Ziel war auch hier eine Integration der Klarinette in eine kammermusikalische Satzstruktur. Exemplarisch nachvollziehen lässt sich diese Verbindung von Klarinette und Streichern bereits zu Beginn des Quintetts: In den zurückgenommenen, schlichten Satz der vier Streicher fällt die Klarinette mehrfach – quasi auffordernd – mit einer virtuellen Figuration ein. In der Folge entspinnt sich daraus ein reger Austausch der Stimmen bis zu deren gänzlicher Verflech-

tung. Unterschiedliche Klang- und Besetzungskombinationen präsentiert Mozart im Menuett mit zwei Trios. So verzichtet er im Trio I auf die Klarinette, um ganz den Streichquartettklang herauszustellen, bevor im Trio II die Klarinette – nun in einem auffällig volkstümlichen Ton – wieder einsetzt. Das Klarinettenquintett schließt mit einem Variationensatz, der in besonderer Weise noch einmal die Fülle unterschiedlicher instrumentaler und damit auch klanglicher Konstellationen der fünf Akteure hörbar macht.

STREICHQUARTETT D-DUR KV 575 UND STREICHQUARTETT B-DUR KV 589

In engem zeitlichen Zusammenhang zur Entstehung des Klarinettenquintetts begann Mozart mit der Konzeption einer Serie von Streichquartetten. Den Anlass dafür hatte seine Reise nach Dresden, Potsdam und Berlin im Frühjahr 1789 gegeben, in deren Folge er den Plan gefasst hatte, dem Violoncello spielenden preußischen König Friedrich Wilhelm II. sechs Streichquartette zu widmen. Mit den neu zu komponierenden Werken verband Mozart die Hoffnung, als Reaktion auf die Widmung ein Geschenk des Königs zu erhalten, das ebenso seine deutlich angespannte finanzielle Situation wie eine ebenfalls beabsichtigte Drucklegung des Quartettzyklus verbessern sollte. Entsprechend motiviert ging Mozart zunächst an die Arbeit und stellte im Juni 1789 ein erstes *Streichquartett D-Dur KV 575* fertig. Danach geriet das Projekt in den Hintergrund, wohl auch aufgrund der

zunehmend belastenden ökonomischen Probleme, die Mozart im Mai 1790 derart „*Kummer und Sorgen*“ bereiteten, dass sie ihn zeitweise am Arbeiten hinderten. Wohl unter Mühen schloss er zur selben Zeit ein weiteres *Streichquartett B-Dur KV 589* ab. Kurz darauf dürfen am 17. Mai 1790 im Rahmen eines privaten Kammermusikabends beide Quartette erklungen sein. Vermutlich erfolgte diese Aufführung auch vor dem Hintergrund einer weiterhin beabsichtigten Drucklegung der zu schaffenden Werkserie, nutzte Mozart doch solch praktische Erprobungen immer wieder auch, um für den Druck beispielsweise artikulatorische oder dynamische Angaben zu revidieren oder zu präzisieren. Letztlich zerschlug sich aber das Vorhaben, eine sechs Quartette umfassende Serie zu schreiben und diese dem König von Preußen zu widmen. Den ersten beiden Streichquartetten folgte zwar vier Wochen nach deren Aufführung ein drittes Quartett. Dann brach Mozart die Serie jedoch ab, auch weil wenig lukrative Verlagsangebote dem projektierten Zyklus kaum mehr Aussicht auf Erfolg verhiessen.

Galt es für Mozart, in den beiden Quintetten für Horn beziehungsweise Klarinette und vier Streicher einen Ausgleich zwischen den kammermusikalischen Prinzipien des Streichquartetts und konzertanten Ansprüchen eines zu diesen hinzutretenden Blasinstrumentes zu finden, stellten die 1789/90 entstandenen Streichquartette neue Anforderungen. Nun entschied sich Mozart, dem auf recht hohem Niveau Violoncello spielenden König dadurch die Reverenz zu erweisen, dass er dem Part des Violoncellos eine unüberhörbar exponierte

Rolle in der Alt- und Tenorlage zuwies. Im Vergleich zu anderen Streichquartettkompositionen der Zeit, in denen das Violoncello – nicht zuletzt aufgrund von Mozarts eigenen Gattungsbeiträgen – oftmals vor allem im Gefüge der vier dialogisierenden Stimmen tendenziell die begleitende Bassfunktion übernahm, fällt Mozarts herausgehobene Behandlung des Violoncellos nun besonders auf. Im Endeffekt führt die Aufwertung des Violoncelloparts insgesamt zu einer individualisierten Anlage aller vier Stimmen. Denn das Violoncello und die erste Violine dominieren bei der Vorstellung des thematischen Materials. Mozart bleibt aber den Gattungskonventionen des Streichquartetts, wie sie sich in Wien Ende des 18. Jahrhunderts etabliert hatten, insofern verpflichtet, als er allen vier Akteuren wechselweise eine führende Rolle zuweist. Dabei sind die jeweils vorgetragenen solistischen Passagen oft eng verzahnt. Nach den Bläserquintetten führt Mozart so auch in den späten Streichquartetten raffiniert einen Ausgleich zwischen obligater, häufig kantabel ausgreifender Stimmführung und dichter kammermusikalischer Satzstruktur herbei. Er praktiziert in den Quartetten also einen neuen freien Stil, in dem er die polyphonen Möglichkeiten des Ensembleklangs kunstvoll herausarbeitet und dennoch nicht das kammermusikalische Prinzip der Gleichberechtigung aller Stimmen vernachlässigt.

Till Reininghaus

Mozart's greatest chamber music dates from the final decade of his life. The diverse achievements over these ten years include string quartets and quintets, wind serenades, sonatas for piano and violin, piano trios, quartets and a quintet with winds, and assorted works for wind instruments and strings.

The *Horn Quintet in E flat*, K. 407, was written for the virtuoso Joseph Leutgeb in late 1782, when Mozart was beginning work on the set of string quartets dedicated to Haydn and experiencing the first triumphant run of performances of the opera *Die Entführung aus dem Serail* in Vienna. In addition to inspiring K. 407, Leutgeb also premiered Mozart's four horn concertos, K. 417, 495, 447 and 412. One of the greatest horn players of his generation, Leutgeb was commended by the *Mercure de France* (1770) for playing "as artistically as is possible. He gets intonations from this instrument that connoisseurs do not stop hearing with surprise." In the finale of the Horn Quintet, the jocular relationship between Mozart and Leutgeb – also evident in the horn concertos – takes musical form. The comical main theme, for example, plays with metrical implications and expectations, conveying downbeats as upbeats and upbeats as downbeats. And, towards the end of the movement, Mozart passes scalar semiquaver figures from cello to second viola to first viola to violin but then has the horn tread water with simple neighbour-note figures in high and low octaves rather than scalar writing, as if teasing the ageing Leutgeb about his inability to handle difficult material. (Leutgeb retired from playing in 1792 aged 59.)

After an informal performance of the last three 'Haydn' quartets in February 1785, the dedicatee memorably remarked to Mozart's father Leopold: "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." While Mozart wrote only four more string quartets in the remaining years of his life, including K. 575 in D and K. 589 in B flat, these works amply demonstrate compositional knowledge similar to their illustrious predecessors. In addition, they illustrate "that fire of the imagination and that correctness, which long since won for Herr M. the reputation of one of the best composers in Germany", first associated with the string quartet in D, K. 499, in November 1791.

The 'Prussian' quartets (comprising K. 590 in F from June 1790 as well as K. 575 and K. 589) derive from Mozart's trip to Berlin and Potsdam on a tour of northern Germany in spring 1789 and a probable performance for Friedrich Wilhelm II of Prussia: K. 575 was listed in Mozart's Thematic Catalogue, the *Verzeichniß*, as "a quartet ... for his Majesty." The monarch's distinguished skills as a cellist ultimately affected K. 575 in particular, which features prominent cello writing: the autograph score of the opening 35 bars of the first movement of K. 575, for example, where two cello segments are crossed out, shows Mozart contemplating its role right at the outset. K. 575 is also distinctive for its combination of sharp formal delineation and fluent sectional succession, as illustrated in the minuet and trio: lux-

uriant A sections in the minuet frame a texturally austere B section that includes marked drops in registers and uncertain harmonic implications; and the string-quartet ideal of conversational equality, regularly invoked by late eighteenth-century aestheticians and critics, surpasses that witnessed in Mozart's earlier works in the genre. While all four instruments are assigned each of the trio's three principal thematic elements, the cello – no doubt in a nod towards the King – receives a bit more melodic material than the others.

Like its immediate predecessor, the stylistically adventurous K. 589 promotes sharp contrasts between materials and styles. For example, whereas the first and secondary theme unfold spaciouly in the first-movement exposition, with a clearly articulated beginning, middle and end, the codetta contains concentrated four-voice counterpoint, marked *forte*, and a rapid circle of fifths progression. Much of the development section then captures abrupt alternations of the singing and brilliant styles that demarcate the stylistically contrasting worlds of the exposition. Blocked contrast makes a special mark in the trio of the third movement: a chromatic and disjunctive middle section is sandwiched between diatonic, free-flowing outer sections. The theme of the rondo finale resembles the corresponding theme of Haydn's rondo finale from the famous 'Joke' quartet, op. 33 no. 2 (a work Mozart certainly knew). And the understated, downbeat final bars may also allude to the earlier quartet.

The *Clarinet Quintet in A*, K. 581 owes its existence to Mozart's friendship with the vir-

tuoso Anton Paul Stadler, who had been resident in Vienna since 1779, and who probably met Mozart for the first time in 1781. In addition to the clarinet quintet, Stadler included a performance at his own Viennese benefit concert on 23 March 1784 of Mozart's Wind Serenade in B flat, K. 361, and premiered the Clarinet Concerto in A, K. 622, in late 1791. K. 581 (like the clarinet concerto) was designed to exploit Stadler's talents as a technically- and expressively-gifted virtuoso. Written for a basset-clarinet pioneered by Stadler that extended the lower range of the instrument down by a major third, K. 581 made use of the instrument's full register, including innumerable arpeggios and semiquaver runs from top to bottom in the first movement. The critic Johann Friedrich Schink praised Stadler's lyricism and expression in his rendition of the wind serenade in 1784: "Have my thanks, brave virtuoso! What you do with your instrument I have never heard. ... Your instrument has so soft and so lovely a tone that nobody who has a heart can resist it." And these qualities will have shone through in the slow movement and the suave melodies of the first movement in particular. The lighter, wittier side to Stadler's playing – also lauded by contemporaries – was brought to the fore in the minuet and trio (especially Trio II). A few months later, in April 1790, Mozart mentioned to his Masonic friend and benefactor Johann Michael Puchberg that he was to perform K. 581 at the Viennese residence of Count Hadik, Counsellor to the Hungarian Exchequer.

Simon P. Keefe

DO 30.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #29

EBONIT SAXOPHONE QUARTET

ALBERTO TÁRRAGA ALCAÑIZ SOPRANSAXOPHON, DINEKE NAUTA ALTSAXOPHON
MATEUSZ PUSIEWICZ TENORSAXOPHON, PAULINA KULESZA BARITONSAXOPHON

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett F-Dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello KV 370

(Komponiert: München, Anfang 1781)
(arrangiert von Christoph Enzel)

Allegro

Adagio

Rondeau. Allegro

Quartett C-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 157

(Komponiert: angeblich Mailand, Ende 1772 oder Anfang 1773)
(arrangiert von Ebonit Saxophone Quartet)

[Allegro]

Andante

Presto

Pause

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

(Komponiert: Wien, vermutlich 17. Juni 1783)
(arrangiert von Ebonit Saxophone Quartet)

Allegro moderato

Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegretto ma non troppo – Più allegro

Ende um ca. 16.30 Uhr



Fabrikation von Instrumenten bei Adolphe Sax in Paris: Blick in die Werkstatt im Erdgeschoß. Holzstich 1855.
Berlin, akg-images

Mozart und das Saxophon? Ist das nicht ein Anachronismus? Ein Widerspruch? Freilich ist eilig festgehalten, dass das von Adolphe Sax um 1840, ein halbes Jahrhundert nach Mozarts Tod, entwickelte Saxophon im Œuvre des Komponisten keine Rolle gespielt haben kann. Deshalb Bearbeitungen von Mozart-Werken für Saxophon prinzipiell pejorativ zu beurteilen, wäre aber verfehlt. Denn Arrangements aller Art durchziehen die Rezeptionsgeschichte der

Werke Mozarts; sie sind Zeugnisse der großen Popularität und letztlich auch Qualität seines Schaffens. Ohnehin gehörten zu Mozarts Lebzeiten Werkbearbeitungen zum musikalischen Alltag; selbstverständlich wurden Kompositionen an wechselnde Aufführungsbedingungen und Anlässe angepasst. Auch Mozart nahm eine Vielzahl an Um- und Bearbeitungen eigener wie fremder Kompositionen vor, beispielsweise indem er für eine zweite Fassung seiner späten

g-Moll-Symphonie KV 550 zusätzliche Klarinetten vorsah, für Sängerinnen und Sänger individuelle Einlagearien zu eigenen Opern wie zu Musiktheaterwerken anderer Komponisten schrieb oder etwa Georg Friedrich Händels Oratorium *The Messiah* uminstrumentierte. Das 19. Jahrhundert führte die Bearbeitungspraxis Mozartscher Werke ohne Skrupel weiter, angefangen mit den Arrangements der beliebtesten Melodien aus Opern wie beispielsweise der *Zauberflöte* für die unterschiedlichsten Besetzungen oder die Einrichtung von Symphonien für Klavier und Violine, wie sie etwa die bürgerliche Salonkultur forderte. Und letztlich sind bis heute, beispielsweise in der Werbung oder im Film, vielfältigen Arrangements von Mozart-Werken kaum Grenzen gesetzt.

Insofern scheint es keineswegs außergewöhnlich, auch Instrumente wie das Saxophon für die Neuinterpretation von Mozarts Musik heranzuziehen. Bei allen Kompromissen, Verfremdungen und Neuerungen, die jedes Arrangement mit sich bringt, stellt das Saxophon insofern einen Konnex zur originalen Streichquartettbesetzung her, als die Instrumentenfamilie der Saxophone wie die der Streicher alle vier Stimmregister vom Sopran bis zum Bass abdeckt. Die klangliche Homogenität des Streicherensembles bleibt so in den Bearbeitungen der Quartette für vier Saxophone erhalten. Darüber hinaus ist die Uminstrumentierung freilich mit fundamentalen Veränderungen verbunden, etwa indem das weiche Timbre der Streicher durch die wesentlich durchdringendere, teilweise auch schärfere Tongebung des Saxophons ersetzt wird.

OBOENQUARTETT F-DUR KV 370

Das Quartett F-Dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello KV 370 zählt zu Mozarts frühen Kompositionen, in denen er ein Blasinstrument mit drei Streichinstrumenten kammermusikalisch kombiniert. Allerdings kommt den Streichern neben dem hochvirtuos angelegten Part der Oboe weitgehend begleitende Funktion zu. Das kammermusikalische Prinzip der Gleichberechtigung aller beteiligten Stimmen, um das Mozart beispielsweise in den beiden Bläserquintetten für Horn und Klarinette aus den Wiener Jahren ringt, tritt somit im Oboenquartett in den Hintergrund. Vermutlich entstand das Werk Anfang 1781 in München im Kontext der Uraufführung des *Idomeneo*. Offenbar an dessen ausladende Bläseranteile anknüpfend, wies Mozart auch in dem Quartett der Oboe eine prominente Rolle zu. So wurde es dem Oboisten des Münchner Hoforchesters Friedrich Ramm möglich, mit dem Oboenquartett seine vielgerühmten interpretatorischen Fertigkeiten unter Beweis zu stellen. Insbesondere im ariosen d-Moll-Mittelsatz des Quartetts würdigte Mozart die expressive Tongebung Ramms, während die beiden Ecksätze mit dem weiten Ambitus der Oboenstimme oder dem Wechsel aus großen Sprüngen und Legatospiel dem Spieler virtuose Fähigkeiten abverlangen. Der Oboepart mit seinen stellenweise solistischen Zügen und die weitgehend begleitenden Streicher unterscheiden sich somit sowohl in der jeweiligen Gestaltung der Stimmen als auch klanglich durch die divergierende Tongebung von Blasinstrument und Streichern.

In der Bearbeitung des Quartetts für vier Saxophone wird dieser klangliche Unterschied der Originalbesetzung durch die klangliche Homogenität der Saxophonfamilie aufgehoben. Die Uminstrumentierung hat so auch eine besondere interpretatorische Herausforderung zur Folge, die über Mozarts Originalkomposition hinaus eine neue, für ein Arrangement typische Facette eröffnet.

STREICHQUARTETT C-DUR KV 157

Die Auswahl der für Saxophonquartett arrangierten Werke im heutigen Programm repräsentiert unterschiedliche Facetten und Phasen des reichen kammermusikalischen Schaffens von Mozart. Das **Streichquartett C-Dur KV 157** gehört zu den frühesten Kammermusikwerken des Komponisten. Es ist Teil einer Serie von sechs Quartetten, die er während seiner Dritten Italienreise 1772/73 möglicherweise „für die lange Weile“, wie einem Brief Leopold Mozarts zu entnehmen ist, vielleicht aber auch für einen Mailänder Förderer komponierte. In den Quartetten realisiert Mozart jenseits virtuoser Tendenzen eine kammermusikalisch verzahnte Stimmführung, vor allem in den Mittelsätzen, die außer im C-Dur-Quartett auch in drei anderen Streichquartetten des Zyklus in Moll stehen. Mit dem Ringen um eine kammermusikalische Faktur sind die Quartette bereits Ausweis von Mozarts individuellem künstlerischen Interesse, eigene Lösungen für die noch junge, formal bis dahin wenig normierte Gattung des Streichquartetts zu finden.

STREICHQUARTETT D-MOLL KV 421

Zehn Jahre nach dieser frühen Serie konzipierte Mozart, inzwischen als namhafter Komponist in Wien lebend, einen weiteren Streichquartettzyklus. Das **d-Moll-Streichquartett KV 421** ist das zweite dieser Joseph Haydn zugeeigneten Quartette, die Mozart zwischen 1782 und 1785 schrieb. Er gab dem Werk mit der Tonart d-Moll einen nach zeitgenössischer Auffassung besonders düsteren Charakter. Insbesondere in den Ecksätzen prägt dieser expressive Duktus das Werk, etwa in raumgreifenden Gesten wie dem Oktavfall der ersten Violine zu Beginn des ersten Satzes oder den Aufstiegs- und Fallgebärden, chromatischen Gängen und der changierenden Rhythmik im unentschlossenen wirkenden Finalsatz.

Mit den Bearbeitungen für Saxophonquartett fällt auf die Mozartschen Kompositionen ein unbekanntes Licht, das im Perspektivwechsel die Möglichkeit bietet, Außergewöhnliches zu entdecken.

Till Reininghaus

CHAMBER MUSIC ARRANGED FOR SAXOPHONE QUARTET

Mozart wrote quartets throughout his life for various combinations of instruments, including strings only, piano and strings and wind and strings. The *Oboe Quartet*, K. 370, for oboe, violin, viola and cello, dates from a trip to Munich for the rehearsals and premiere of *Idomeneo* (1780–81) immediately before the move to Vienna in March 1781. It was written for Friedrich Ramm, court oboist at Mannheim, who according to Mozart “plays very well and has a delightfully pure tone.” And the quartet duly tests both the expressive and technical virtuosity of the oboist, not least in the elegant Adagio and in a memorable finale passage of semi-quavers (in 4/4 time) set against 6/8 string accompaniment. Ramm returned Mozart’s compliments, honouring his oboe concerto K. 314 with five performances in early 1778 and explaining to Mozart about *Idomeneo*: “I must honestly confess that no music has ever made such an impression on me, and I can assure you that I thought fifty times of your father and of what his delight will be when he hears this opera.”

The *String Quartet* in C, K. 157, is the third of a set of six written in Italy in 1772–73 concurrently with the *opera seria* *Lucio Silla*; the set as a whole is organized tonally according to the cycle of fifths (D – G – C – F – B flat – E flat) and each quartet is three movements long. In an off-handed remark in a letter dated 28 October 1772, Leopold explained that Mozart was composing a quartet “to pass the time.”



Adolphe Sax (1814–1894), Porträt (1841).
Paris, Sammlung der Philharmonie – Berlin, akg-images

K. 157 shows no sign of Mozart’s relative inexperience aged 16–17 at writing string quartets. The first movement combines virtuosic writing, intricate counterpoint and one or two unexpected harmonic twists; the rich, minor-mode Andante is expressive and lyrical; and the finale is a short, brisk conclusion that returns to the spirit of the opening movement. K. 157 also reflects the general influence of Italian practice, including in its textural simplicity, straightforward tonal organization and

symmetrical phrasing. While the quartet does not demonstrate the equality of participation of his later chamber works, it does provide opportunities for the second violin, viola and cello to shine as well as the first violin.

Nine years after his early string quartets (which comprise K. 80 and K. 168–172 in addition to K. 155–160) and now a Viennese resident, Mozart returned to the genre. **K. 421 in D minor**, according to Constanze, partially written while she was in labour for the birth of her first child Raimund Leopold in mid-June 1783, is the second of six quartets warmly dedicated to Joseph Haydn in a preface to their publication in September 1785: “A father who had decided to send out his sons into the great world, thought it his duty to entrust them to the protection and guidance of a man [Haydn] who was very celebrated at the time and who, moreover, happened to be his best friend ... They are, indeed, the fruit of a long and laborious study ... During your last stay in this capital you yourself, my very dear friend, expressed to me your approval of these compositions. Your good opinion encourages me to offer them to you and leads me to hope that you will not consider them wholly unworthy of your favour.” Perhaps Mozart decided to dedicate the quartets to his compositional elder only when witnessing Ignaz Pleyel do so for his op. 2 (1784). At any rate, Haydn’s influence is felt throughout the set, including in the finale of K. 421, a theme and variations that takes the last movement of Haydn’s string quartet op. 33 no. 5 as its thematic, textural and formal model,

but moves well beyond it in richness of expression. Melodic, textural and contrapuntal intensification respectively characterize the first three variations, while the fourth moves to the major and to 8 + 8-bar A and B sections (from 8 + 16), again nodding in Haydn’s direction. Together with the piano concertos K. 466 and K. 491, the string quintet K. 516 and the symphony K. 550, the quartet in D minor is one of Mozart’s greatest minor-mode instrumental works, comprising a dark first movement, a more relaxed Andante, and a rich and intense Minuet and Trio in advance of the finale.

Mozart’s instrumental and vocal works have been performed in arrangements from the composer’s own time onwards. He explained that, if desired, the piano concertos K. 413 in F, K. 414 in A and K. 415 in C (1782–83) could be played in a chamber group without wind instruments, and with only one to each string part; he probably sanctioned the arrangement for violin, viola and piano of the ‘Kegelstatt’ trio, K. 498, published by Artaria in 1788; and he arranged his own wind serenade K. 388 and two-piano fugue K. 426 respectively for string quintet (as K. 406) and strings (as K. 546). The elegant saxophone arrangements of K. 370, K. 157 and K. 421 heard in this concert thus continue a venerable musical tradition.

Simon P. Keefe

DO 30.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #30

LA CETRA BAROCKORCHESTER & VOKALENSEMBLE BASEL

CHOREINSTUDIERUNG CARLOS FEDERICO SEPÚLVEDA

DIRIGENT ANDREA MARCON

CAROLYN SAMPSON SOPRAN

MARGRIET BUCHBERGER SOPRAN

RICHARD RESCH TENOR

JOSÉ ANTONIO LÓPEZ BASS

ANDREA BUCCARELLA ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Litaniæ Lauretanæ BMV D-Dur für Soli, Chor und Orchester KV 195

(Komponiert: angeblich vor Mai 1774 in Salzburg)

Kyrie. Adagio – Allegro

Sancta Maria. Andante

Salus infirmorum. Adagio

Regina angelorum. Allegro con spirito

Agnus Dei. Adagio

Pause

Missa c-Moll für Soli, Chor und Orchester KV 427

(Datiert: [Wien] 1783)

Rekonstruktion von Ulrich Leisinger (2019)

Kyrie. Andante moderato (Chor und Sopran)

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Allegro vivace (Chor)

Laudamus te. Allegro aperto (Sopran)

Gratias agimus tibi. Adagio (Chor)

Domine Deus. Allegro moderato (Duett für zwei Soprane)

Qui tollis. Largo (Doppelchor)

Quoniam tu solus. Allegro (Terzett zwei Soprane und Tenor)

Jesu Christe. Adagio (Chor)

Cum Sancto Spiritu (Chor)

Credo

Credo in unum Deum. Allegro maestoso (Chor)

Et incarnatus est. [Andante] (Sopran)

Sanctus. Largo (Doppelchor)

Hosanna in excelsis (Doppelchor)

Benedictus. Allegro comodo (Solistenquartett)

Hosanna in excelsis (Doppelchor)

Das Musikarchiv des Salzburger Doms ist noch heute voll von kirchenmusikalischen Schätzen aus den letzten drei Jahrhunderten. Sieht man von A-cappella-Kompositionen von Stefano Bernardi (1577–1637), Peter Gutfreund (um 1570–1625), Johann Stadlmayr (um 1575–1648) und Tomás Luis de Victoria (1548–1611) ab, die zunächst in großen Chorbüchern aufgezeichnet waren und dann immer wieder neu abgeschrieben wurden, setzt die Überlieferung aber erst mit der Generation der Komponisten nach dem barocken Großmeister Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) ein. Aus dem 18. Jahrhundert sind fast 600 Messen erhalten geblieben, denen gut 300 Vesperkompositionen und etwa ebenso viele Litaneien gegenüberstehen. An Komponisten treten im mittleren und letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vor allem Johann Ernst Eberlin (mehr als 50 Messen, 50 Vespere und 38 Litaneien), Anton Cajetan Adlgasser (4 Messen, 11 Litaneien), Johann Michael Haydn (fast 50 Messen, 12 Vespere und 10 Litaneien) und Luigi Gatti (28 Messen, 20 Vespere, 10 Litaneien) in Erscheinung. Wolfgang Amadé Mozarts Salzburger Kirchenmusik (etwa 15 Messen, 4 Litaneien, 3 Vespere) nimmt sich im Vergleich hierzu auf den ersten Blick bescheiden aus. Während die übrigen genannten Komponisten jahrzehntelang in und für Salzburg tätig waren, konzentriert sich Mozarts kompositorisches Wirken für die Musik am Salzburger Dom aber auf wenige Jahre: 1771 bis 1780. In diesem Zeitraum war er der produktivste Komponist des Fürsterzbischofs – und das, obwohl er einen guten Teil dieser Jahre als Reisender in Italien, Wien, Mannheim und Paris unterwegs war.



Sedes Sapientiae. Thronende Madonna mit Kind.
Auvergne 2. Hälfte 12. Jahrhunderts.
Berlin, akg-images – Liszt Collection

In der heutigen kirchenmusikalischen Praxis spielen Mozarts Messen noch immer eine bedeutende Rolle – trotz aller Einschränkungen, denen Kirchenchöre in den Städten und vor allem auf dem Lande unterliegen. Da die liturgischen Funktionen, denen musikalische

sche Vespern und Litaneien ihre Entstehung verdanken, weitgehend entfallen sind, sind die übrigen kirchenmusikalischen Werke aus der Kirche verdrängt worden, haben aber ihrerseits den Konzertsaal noch nicht erobert. Einzige Ausnahme sind hier die *Vesperæ solennes de confessore* KV 339, die ihre besondere Stellung im Repertoire eigentlich einem einzigen Satz, dem beliebten „*Laudate Dominum*“ mit Sopransolo und Chor, verdanken. Ein fast ungehobener Schatz sind jedoch die vier Litaneien, und auch Stammgäste der Mozartwoche müssen eine ganze Weile zurückdenken, um sich an Aufführungen zu erinnern.

LAURETANISCHE LITANEI BMV D-DUR KV 195

Litaneien sind Gebete, die sich mit einer Vielzahl von Anrufungen an Gott, die Jungfrau Maria und verschiedene Heilige wenden. Mozart hat nur zwei der in Salzburg gebräuchlichen Typen von Litaneien in Musik gesetzt und dabei je zweimal den Text der *Lauretanischen Litanei*, die sich vornehmlich an die Gottesmutter Maria richtet, und der *Sakramentslitanei*, die die Eucharistie als Sakrament feiert, vertont. Die Originalpartitur der *Lauretanischen Litanei D-Dur KV 195* ist nur mit der Ortsangabe und Datierung „*á salisburgo 1774*“ versehen; der genaue Entstehungsanlass lässt sich hieraus nicht ableiten. Lauretanische Litaneien wurden im Dom nämlich an jedem Samstag und zudem an den Marienfesten und den Folgetagen, also bei mehr als 80 Gelegenheiten im Jahr, aufgeführt. Die originalen Aufführungsmaterialien

des Doms zu Mozarts Litanei sind erhalten geblieben, wenn auch nicht mehr in Salzburg. Leopold Mozart hatte die Stimmen bei sich zu Hause aufbewahrt; nach seinem Tod wurden sie versehentlich nicht wieder ins Domarchiv eingegliedert, sondern gelangten als Geschenk an das Kloster Heilig Kreuz in seiner Vaterstadt Augsburg.

Wie das *Ordinarium missæ* weist der Text der *Lauretanischen Litanei* ein „Kyrie“ und ein „*Agnus Dei*“ auf; beide Sätze sind aber gegenüber dem bekannten Messtext verändert und erweitert. Den Hauptteil der Litanei bildet eine lange Reihe von Anrufungen an die Gottesmutter Maria. Parallelismen in den Anrufungen und den daran anschließenden Bittformeln legen eine Untergliederung in mehrere Abschnitte nahe. Am häufigsten anzutreffen ist eine Dreiteilung durch einen kontrastierenden Satz bei den Worten „*Salus infirmorum*“ und einen erneuten Wechsel bei den freudigen Anrufungen der Himmelskönigin ab dem „*Regina angelorum*“. In Mozarts *Lauretanischer Litanei* KV 195 nehmen die Anrufungen etwa die Hälfte des Werkes ein, das einleitende „Kyrie“ und das abschließende „*Agnus Dei*“ sind damit vergleichsweise ausführlich gehalten. Der Text der Litanei gibt dem Komponisten vielfältige Anregungen, stellt ihn aber zugleich vor kompositorische Herausforderungen, denn der Text entwickelt sich nicht stringent. Um der Gefahr einer bloß assoziativen Reihung zu entgehen, legt Mozart jedem Einzelsatz die Gliederungsprinzipien eines Sonatensatzes – mit einer Modulation zur Dominante und einer deutlichen Reprise (Wiederaufnahme) des Satz-

beginns – zugrunde. Er macht sich gleichfalls die Assoziation einer Antiphon mit einem Vorbeter, auf den die Gemeinde antwortet, zunutze. Viele der Formeln „*ora pro nobis*“ („*bitte für uns*“) werden dem Chor zugeteilt, wobei Mozart dort immer wieder überraschende harmonische Wendungen einbringt. Die Sätze „*Sancta Maria*“ und „*Regina angelorum*“ sind über weite Strecken Solisten zugewiesen, doch tritt auch hier der Chor abschließend prominent in Erscheinung. Von großer Kontrastwirkung ist das ernste, vom Chor geprägte „*Salus infirmorum*“ in düsterem, von vielen chromatischen Wendungen durchzogenem h-Moll. Rechtzeitig mit dem „*Agnus Dei*“ erinnert uns der Komponist an das Motto der diesjährigen Mozartwoche und räumt den Bläsern – zwei Oboen und zwei Hörnern – einen prominenten Platz ein. Ungewöhnlich ist, dass Mozart hier am Adagio-Tempo des Satzbeginns eisern festhält. Einen sechsminütigen Adagio-Satz am Ende eines großen kirchenmusikalischen Werkes dürfte man im Salzburger Repertoire des 18. Jahrhunderts nicht leicht noch einmal finden, selbst wenn man alle 600 Messen, 300 Vespern und 300 Litaneien studiert!

MISSA C-MOLL KV 427

Mit dem Reiz der Neuheit kann das zweite Stück des heutigen Abends nicht aufwarten, doch kaum ein anderes Werk von Wolfgang Amadé Mozart übt heute noch auf Kenner wie Liebhaber eine so große Faszination aus wie die sogenannte c-Moll-Messe KV 427. Sie verdient

nicht nur wegen ihrer Monumentalität und musikalischen Schönheit Bewunderung, sondern wird auch immer mit der Aura des Unvollendeten und Mysteriösen behaftet bleiben. Ungeklärt sind bis heute die genauen Umstände der Entstehung als eine Votivmesse, die Gründe für den Abbruch der Komposition sowie viele Details zur Erstaufführung, die nach gegenwärtigem Kenntnisstand am 26. Oktober 1783 in der Abteikirche St. Peter in Salzburg stattgefunden hat. Dabei ist die Messe zugleich ein berührendes Zeugnis für Mozarts Liebe zu Constanze Weber, die er gegen den Wunsch seines Vaters geheiratet hatte und für die er – wenn wir einen Eintrag im Tagebuch seiner Schwester Maria Anna (genannt „Nannerl“) richtig deuten – die Sopransoli geschrieben hat. Bemerkenswert ist, dass die Messe, obwohl sie ein Torso geblieben ist, überhaupt bei Mozarts letztem Besuch in Salzburg aufgeführt werden konnte.

Bei der c-Moll-Messe haben wir es gleich auf mehreren Ebenen mit einem Fragment zu tun: Mozart hat nicht alle Teile des Ordinarium missæ vertont; es fehlen große Teile des „*Credo*“ und das ganze „*Agnus Dei*“. Zudem sind Teile von Mozarts Originalhandschrift frühzeitig verloren gegangen. Nur für die Sätze „*Kyrie*“ und „*Gloria*“ stehen Mozarts Intentionen dank der vollständig erhaltenen Originalpartitur eindeutig fest. Vor mittlerweile 35 Jahren wurde in der *Neuen Mozart-Ausgabe*, die an der Stiftung Mozarteum erarbeitet wurde und beim Bärenreiter-Verlag im Druck erschienen ist, eine Edition der Messe getreu nach den Quellen erstellt. Auf eine Rekonstruktion,



Mozart. Missa c-Moll KV 427. Autograph. Beginn des „Et incarnatus est“.

Berlin, bpk / Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

wie sie für eine Aufführung erforderlich wäre, hat man im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* bewusst verzichtet. Heute erklingt die Messe in einer Neufassung, die der Autor dieses Beitrags im Auftrag der Stiftung Mozarteum Salzburg erarbeitet hat. Sie berücksichtigt den aktuellen Forschungsstand und nimmt – anders als dies ein Band in einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe kann – auch auf die Bedürfnisse der Praxis Rücksicht. Diese Neufassung hat in Salzburg überhaupt erst bei der traditionellen Aufführung der c-Moll-Messe durch

die Stiftung Mozarteum bei den Salzburger Festspielen 2019 ihre Premiere gefeiert; im Dezember desselben Jahres ist sie beim Bärenreiter-Verlag im Druck erschienen.

Nur eine einzige vollständige frühe Quelle enthält alle bei der Erstaufführung erklangenen Sätze: „Kyrie“, „Gloria“, „Sanctus“ und „Benedictus“. Dabei handelt es sich um eine Partiturabschrift von Pater Matthäus Fischer; sie geht auf die Salzburger Originalstimmen zurück, die nach dem Tod Leopold Mozarts wie die Stimmen der *Lauretanischen Litanei* KV 195

an das Stift Heilig Kreuz zu Augsburg gelangt waren. Sie ist aber nicht – wie man lange Zeit dachte – eine getreue Kopie nach den seinerzeit noch vorliegenden Stimmen, sondern eine Bearbeitung, mit der Fischer in mehreren Schritten den ursprünglich bis zu achttimmigen Vokalstimmensatz um das Jahr 1800 für einen vierstimmigen Chor für dortige Aufführungen unter seiner Leitung eingerichtet hat. Diese Beobachtung hat wichtige Konsequenzen für ein Verständnis der von Mozart intendierten Klanggestalt. Während „Kyrie“ und „Gloria“ in Mozarts Originalpartitur erhalten geblieben sind, ist seine Partitur der Singstimmen (Doppelchor) und Streicher für das „Sanctus“ (mit „Hosanna“) verloren gegangen; hier galt es, durch genauen Vergleich den vierstimmigen Chorsatz, wie er in Fischers Bearbeitung überliefert ist, wieder auf zwei Chöre zu verteilen und die scheinbar fehlenden Chorstimmen unter Rückgriff auf die Instrumentalstimmen zu rekonstruieren. Von besonderer Bedeutung für die Rekonstruktion ist die Beobachtung, dass in den wenigen Salzburger Kirchenkompositionen des 18. Jahrhunderts für Doppelchor die drei Posaunen stets mit den Vokalstimmen des ersten Chores geführt werden.

Für die ersten beiden Teilsätze des „Credo“ hat Mozart einen vollständigen Partiturentwurf angefertigt, der alle Vokalstimmen, den instrumentalen Bass und die wichtigsten Instrumentalstimmen enthält. Es versteht sich dabei von selbst, dass Mozart am Beginn des „Credo“ Trompeten und Pauken vorgesehen hatte. Für eine stilgerechte Ergänzung der

Streicherbegleitung in der Sopranarie „*Et incarnatus est*“ bietet – wie seit Langem bekannt ist – vor allem die Arie „*Deh vieni non tardar*“ aus *Le nozze di Figaro* sichere Anhaltspunkte.

Die Neufassung enthält alle von Mozart vertonten Teile sowie die nur entworfenen Teilsätze, verzichtet aber aus Respekt vor dem Genius auf eine Neukomposition der fehlenden Abschnitte des „Credo“ und auf ein „Agnus Dei“.

Ulrich Leisinger

Mozart composed around 50 sacred works before he moved to Vienna from his native Salzburg in 1781, and three in the remaining ten years of his life, only two of which he completed. The reason for the imbalance is simply explained. In Salzburg he had been an employee of the ruling Prince-Archbishop, and the composition and performance of church music was part of his professional life. Yet he resented the liturgical austerities the Enlightenment-inspired Prince-Archbishop Colloredo had imposed, complaining, for instance, that “a Mass [service], with the whole Kyrie, the Gloria, the Credo, the epistle sonata, the Offertory, the Motet, the Sanctus and the Agnus, must last no longer than three-quarters of an hour.” When this and many other frustrations with the indignities of court employment resulted in departure from the Archbishop’s service, it was on the life of a freelance pianist, composer and teacher in Vienna’s more worldly surroundings that Mozart pinned his hopes.

LITANIÆ LAURETANÆ BMV, K. 195

Among Mozart’s church compositions for Salzburg were four Litanies – sequences of devotional prayers and invocations to God, the Virgin or the Saints to be sung at afternoon services on feast days. Two of these set the Marian text associated with the shrine of the Casa Santa (or Holy House) at Loreto in Italy, an important place of pilgrimage from which this particular form of wording for the Litany had spread across Europe. By 1587, when it

was approved by the Pope, paving the way for it to become the only officially allowable Marian litany, it had already started to become popular with composers. Mozart’s settings of it, composed in 1771 and 1774 respectively, follow in a strong Salzburg tradition going back to Heinrich Biber in the previous century.

The *Litaniæ Lauretanæ BMV*, K. 195, is the second and larger of the two settings, and may well have been composed for use in Salzburg Cathedral. There are five movements. The opening Kyrie, much as it might do in a Mass-setting, opens in a mood of solemn supplication, but this slow introduction is quickly followed by a more directly demanding sonata-form allegro. After this invocation to the Trinity, the second movement focuses on Mary as Mother and ‘vessel of honour’ in an expansive and warmly lyrical andante, led by a solo soprano and punctuated by regular refrains of ‘*ora pro nobis*’ (‘pray for us’).

After this, the implacable chord-sequences of ‘*Salus infirmorum*’ seem an oddly unyielding choice for a picture of Mary as comforter, but are immediately striking to the ear of anyone familiar with Mozart’s later C minor Mass (see below). There is an operatic flavour to the tenor solos of ‘*Regina angelorum*’, which vigorously and confidently celebrates Mary the Queen, and the work ends with a shift of emphasis towards the sacrificial role of Mary’s own son in an ‘*Agnus Dei*’ led off with typically Mozartian eloquence by the soprano soloist.

MASS IN C MINOR, K. 427

If sacred music was not a priority for Mozart in Vienna, one must wonder why he began work towards the end of 1782 on the composition of a Mass for which he had received no commission. The answer would seem to be that it related to his marriage to the singer Constanze Weber and the prospective arrival of their first child; years after Mozart's death, Constanze revealed that the Mass had been "solemnly promised" to mark the end of her confinement. Mozart's father Leopold had not been present at the wedding earlier in the year, however, and by the beginning of 1783 Wolfgang was writing to him, apparently in answer to questions about when he was going to fulfil a promise to visit Salzburg and perform a Mass of thanksgiving: "as proof of my promise I have the score of half a Mass, which is still lying here in the hope of completion." When the young couple did finally visit Salzburg later that year, the Mass was still unfinished, but even so a performance of sorts – perhaps just the Kyrie and Gloria with the other movements drawn from earlier Masses – was given on 26 October in the Abbey Church of St Peter. Constanze sang the soprano solos.

The *Mass in C minor*, K. 427, was thus partly a work of appeasement. But that does not explain everything. For the more one marvels its scale and ambition – if Mozart had finished it, it would have rivalled Bach's B minor Mass for size – the less it seems the sort of piece a composer might produce to fulfil an obligation. The evidence of one's ears suggests a solution:

Mozart had been hit by the music of Bach and Handel, introduced to it by Baron Gottfried van Swieten, the court librarian and a keen amateur musician with an influential taste for what at that time were the rarely heard works of the Baroque. The C minor Mass, with its powerful counterpoint and stirring Baroque textures proudly on show, is his grandest response to this new influence, and it is surely possible to imagine that the normally pragmatic Mozart began it from the inner compulsion of an artist compelled to pitch himself against the giants of a former age. Indeed, if that is why he started the work, perhaps it is also why, having achieved as much with it as he did, he felt no need to finish it.

The parts of the Mass that Mozart did complete were the Kyrie, the Gloria and the Benedictus. Of the Credo he set only as far as the '*Et incarnatus*' in draft score, while even less exists in his hand of the Sanctus (though reconstruction is possible here from secondary sources). Of the second half of the Credo (from '*Crucifixus*' onwards) and the Agnus Dei, we have nothing. Although a modern 'completion' of the work is not possible, various practical performing editions of the existing movements have been produced over the years; tonight's concert presents the newly published version by Ulrich Leisinger, commissioned in 2018 by the Salzburg Mozarteum Foundation.

That it was to have been a Mass both diverse and monumental is evident in the very opening movement. Drooping string phrases sombrely precede the almost fearful entry of the chorus, but the atmosphere is soon light-

ened by the exquisite soprano prayer of the '*Christe eleison*'. The movement ends, though, with a return to the unbending music of the Kyrie. The Gloria begins with a joyful burst of counterpoint but gives way to a more reflective mood for the words '*Et in terra pax*', after which the music turns Italianate for the untroubled operatic coloratura of the '*Laudamus te*'. With the '*Gratias*' we really come into contact with the world of Bach and Handel, a sternly powerful chord sequence spiced by rising and plunging string figures reasserting the air of high seriousness, but once again it is short-lived, as Mozart answers it with another thoroughly modern soprano duet for '*Domine Deus*'. This is followed by the most strikingly Baroque movement of the whole work, a mighty chain of dissonances held together by a relentless ostinato. Once again, though, solemnity gives way to quasi-operatic vocal display in the next movement, an Italianate trio for the '*Quoniam*'. A firmly chordal '*Jesu Christe*' then prepares the way for an inspired fugue for '*Cum Sancto Spiritu*'.

The Credo brings a return to the choral-declamatory style of Mozart's much shorter Salzburg masses, with the busy orchestral accompaniment providing the movement's principal momentum. The picture then changes in the '*Et incarnatus*' to a lilting pastoral scene suggestive of the adoration of the shepherds in the form of an extended siciliana for solo soprano and obbligato wind instruments, complete with teasing cadenza.

In the absence of an *Agnus Dei*, it is the Sanctus and Benedictus that bring this torso

of a work to a finish. In the former a portentous declamation is followed by a 'Hosanna' fugue for double chorus which challenges the '*Cum Sancto Spiritu*' for brilliance, after which the Benedictus is an intricate, unusually serious quartet that runs into a returning, shortened version of the 'Hosanna'. In this way Mozart's greatest Mass comes to its unintended close.

Lindsay Kemp

LITANIÆ LAURETANÆ BMV KV 195

I. Kyrie

Kyrie eleison. || Christe eleison. || Kyrie
eleison. || Christe, audi nos. || Christe,
exaudi nos. || Pater de cœlis, Deus, || miserere
nobis. || Fili, redemptor mundi, Deus, ||
miserere nobis. || Spiritus sancte, Deus, ||
miserere nobis. || Sancta Trinitas, unus
Deus, || miserere nobis.

II. Sancta Maria

Sancta Maria, || ora pro nobis.
Sancta Dei genetrix, || sancta Virgo virginum, ||
ora pro nobis.
Mater Christi, || mater divinæ gratiæ, ||
mater purissima, || mater castissima, ||
ora pro nobis.
Mater inviolata, || mater intemerata, ||
ora pro nobis.
Mater amabilis, || mater admirabilis, ||
ora pro nobis.
Mater Creatoris, || mater Salvatoris, ||
ora pro nobis.
Virgo prudentissima, || virgo veneranda, ||
virgo prædicanda, || ora pro nobis.
Virgo potens, || virgo clemens, || virgo fidelis ||
ora pro nobis.
Speculum justitiæ, || sedes sapientiæ, ||
ora pro nobis.
Causa nostræ lætitiæ, || ora pro nobis.
Vas spirituale, || vas honorabile || vas insigne
devotionis, || ora pro nobis.

I. Kyrie

*Herr, erbarme dich unser. || Christus,
erbarme dich unser. || Herr, erbarme dich
unser. || Christus, höre uns. || Christus,
erhöre uns. || Gott Vater vom Himmel, ||
erbarme dich unser. || Gott Sohn, Erlöser
der Welt, || erbarme dich unser. || Gott
Heiliger Geist, || erbarme dich unser. ||
Heilige Dreifaltigkeit, ein einiger Gott, ||
erbarme dich unser.*

II. Sancta Maria

*Heilige Maria, || bitte für uns.
Heilige Gottesgebälerin, || Heilige Jungfrau
der Jungfrauen, || bitte für uns.
Mutter Christi, || Mutter der göttlichen
Gnade, || du reinste Mutter, || du keuschest
Mutter || bitte für uns.
Du unversehrte Mutter, || du unbefleckte
Mutter, || bitte für uns.
Du lebenswürdige Mutter, || du wunderbare
Mutter, || bitte für uns.
Du Mutter des Schöpfers, || du Mutter des
Erlösers, || bitte für uns.
Du weiseste Jungfrau, || du ehrwürdige
Jungfrau, || du lobwürdige Jungfrau, ||
bitte für uns.
Du mächtige Jungfrau, || du gütige Jungfrau, ||
du getreue Jungfrau, || bitte für uns.
Du Spiegel der Gerechtigkeit, || du Sitz der
Weisheit, || bitte für uns.
Du Ursache unserer Freude, || bitte für uns.
Du geistliches Gefäß, || du ehrwürdiges*

Rosa mystica, || turris Davidica, ||
ora pro nobis.
Turris eburnea, || domus aurea, || foederis
arca, || janua caeli, || stella matutina, || ora
pro nobis

III. Salus infirmorum

Salus infirmorum || refugium peccatorum, ||
consolatrix afflictorum || ora pro nobis.
Auxilium christianorum, || ora pro nobis.

IV. Regina angelorum

Regina angelorum, || ora pro nobis.
Regina patriarcharum, || regina
prophetarum, || ora pro nobis.
Regina apostolorum, || ora pro nobis.
Regina martyrum, || ora pro nobis.
Regina confessorum, || regina virginum, ||
ora pro nobis.
Regina sanctorum omnium, || ora pro nobis.

V. Agnus Dei

Agnus Dei, || qui tollis peccata mundi, ||
parce nobis, Domine.
Agnus Dei, || qui tollis peccata mundi, ||
exaudi nos, Domine.
Agnus Dei, || qui tollis peccata mundi, ||
miserere nobis.

*Gefäß, || du vortreffliches Gefäß der
Andacht, || bitte für uns.
Du geheimnisvolle Rose, || du Turm Davids, ||
bitte für uns.
Du elfenbeiner Turm, || du goldenes
Haus, || du Arche des Bundes, || du Pforte
des Himmels, || du Morgenstern, ||
bitte für uns.*

III. Salus infirmorum

*Du Heil der Kranken, || du Zuflucht der
Sünder, || du Trösterin der Betrüben, ||
bitte für uns.
Du Hilfe der Christen, || bitte für uns.*

IV. Regina angelorum

*Du Königin der Engel, || bitte für uns.
Du Königin der Patriarchen, || du Königin
der Propheten, || bitte für uns.
Du Königin der Apostel, || bitte für uns.
Du Königin der Märtyrer, || bitte für uns.
Du Königin der Bekenner, || du Königin der
Jungfrauen, || bitte für uns.
Du Königin aller Heiligen, || bitte für uns.*

V. Agnus Dei

*Lamm Gottes, || du nimmst hinweg die
Sünden der Welt, || verschone uns, o Herr.
Lamm Gottes, || du nimmst hinweg die
Sünden der Welt, || erhöre uns, o Herr.
Lamm Gottes, || du nimmst hinweg die
Sünden der Welt, || erbarme dich unser.*

MISSA C-MOLL KV 427

Kyrie

Kyrie eleison. || Christe eleison. ||
Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo, || et in terra pax
hominibus bonæ voluntatis. || Laudamus te, ||
benedicimus te, || adoramus te, || glorificamus
te. || Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam. || Domine Deus, Rex cœlestis, ||
Deus Pater omnipotens. || Domine Fili
unigenite, Jesu Christe. || Domine Deus,
Agnus Dei, Filius Patris. || Qui tollis peccata
mundi, miserere nobis. || Qui tollis peccata
mundi, || suscipe deprecationem nostram. ||
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere
nobis. || Quoniam tu solus sanctus, ||
tu solus Dominus, || tu solus altissimus, Jesu
Christe. || Cum Sancto Spiritu in gloria Dei
Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum, || Patrem
omnipotentem, factorem cœli et terræ,
visibilibus omnium, et invisibilibus. || Et in
unum Dominum Jesum Christum, Filium
Dei unigenitum. || Et ex Patre natum ante
omnia sæcula. || Deum de Deo, lumen de
lumine, Deum verum de Deo vero. ||

Kyrie

*Herr, erbarme Dich unser. || Christus,
erbarme Dich unser. || Herr, erbarme Dich
unser.*

Gloria

*Ehre sei Gott in der Höhe. || Und Friede auf
Erden den Menschen seiner Gnade. || Wir
loben dich. || wir preisen dich, || wir beten
dich an, || Wir rühmen dich und danken
dir, || denn groß ist deine Herrlichkeit. ||
Herr Gott, König des Himmels, || Gottvater,
Herrscher über das All. || Herr, eingeborener
Sohn, Jesus Christus. || Herr Gott, Lamm
Gottes, Sohn des Vaters. || Du nimmst hin-
weg die Sünde der Welt, erbarme dich
unser. || Du nimmst hinweg die Sünde der
Welt, nimm an unser Gebet. || Du sitzt zur
Rechten des Vaters, erbarme dich unser. ||
Denn du allein bist der Heilige, || du allein
der Herr, || du allein der Höchste, Jesus
Christus. || Mit dem Heiligen Geist, zur
Ehre Gottes des Vaters. Amen.*

Credo

*Ich glaube an den einen Gott, || den Vater,
den Allmächtigen, der alles geschaffen hat,
Himmel und Erde, die sichtbare und die
unsichtbare Welt || und an den einen Herrn
Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. ||
Aus dem Vater geboren vor aller Zeit: || Gott
von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott*

Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. || Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis. || Et incarnatus est, de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. || Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

vom wahren Gott. || Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch den alles geschaffen ist. || Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen. || Hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.

Sanctus

Heilig, heilig, heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. || Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe.

FR 31.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #32

CAMERATA SALZBURG LEITUNG RADEK BABORÁK HORN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie (Ouvertüre) G-Dur KV 318

(Datiert: Salzburg, 26. April 1779)

Allegro spiritoso – Andante – Primo tempo. Allegro spiritoso

Konzertsatz D-Dur für Horn und Orchester KV 412 (412/1)

(Komponiert: Wien 1791)

Allegro

Konzertsatz (Rondo) D-Dur für Horn und Orchester KV 514 (412/2)

(Ergänzt durch Franz Xaver Süssmayr und datiert: 6. April 1792)

Allegro

Symphonie G-Dur KV 129

(Komponiert: Salzburg, Mai 1772)

Allegro

Andante

Allegro

Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 417

(Datiert: Wien, 27. Mai 1783)

[Allegro]

Andante

[Rondo. Allegro]

Eingang im 3. Satz von Radek Baborák

Pause

Serenade D-Dur KV 320

„Posthorn-Serenade“

(Datiert: Salzburg, 3. August 1779)

Adagio maestoso – Allegro con spirito

Menuetto. Allegretto – Trio

Concertante. Andante grazioso

Rondeau. Allegro ma non troppo

Andantino

Menuetto – Trio I – Trio II

Finale. Presto

Posthorn-Solo: Kurt Körner

Ende um ca. 13.15 Uhr

Durch spieltechnische und instrumentenbauliche Innovationen veränderte sich die Rolle des Horns in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit der um 1750 entwickelten Stopftechnik konnte die Abhängigkeit von der Naturtonreihe weitestgehend in den Hintergrund gerückt werden. Die Erfindung des Inventionshorns wiederum ermöglichte – durch Auswechslungen der Stimmbögen – rasche Veränderungen der Grundstimmungen des Instruments. Im Gegensatz zur Trompete der Mozart-Zeit, deren Naturtonreihen-Manipulation weiterhin nur vergleichsweise schwach mittels spezieller Blastechniken möglich war, war das Horn nun vielfältiger einsetzbar (wenn auch der Jagdhorn-Gestus weiterhin zum Grundvokabular musikalischer Ausgestaltung gehörte). Diese Horn-Metamorphosen schlugen sich auch im Werk Wolfgang Amadé Mozarts nieder. Mit vier Konzerten, von denen zwei in der heutigen Matinée erklingen werden, und drei Konzertsatzfragmenten steht das Horn zwar deutlich im Schatten des Klaviers, nimmt aber einen ähnlich hohen konzertanten Stellenwert ein wie die Violine.

HORNKONZERT ES-DUR KV 417

Sowohl das Konzert KV 417 als auch die beiden Konzertsätze KV 412 (Nr. 2 früher KV 514) schrieb Mozart für den Hornisten Joseph Leutgeb (1732–1811). Der gebürtige Neulerchenfelder, seit 1763 durch sein Engagement in der Salzburger Hofkapelle der Familie Mozart besonders vertraut, kehrte bereits vor Wolfgang Amadé

Mozart in seine frühere Wirkungsstätte Wien zurück. Leutgeb, der schon 1777 ein „Concert“ von Mozart „verlangte“, wie Leopold Mozart in einem Brief an seinen Sohn schrieb, musste sich bis zum 27. Mai 1783 gedulden, als sich der Komponist (laut Autograph) „über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt“ und das *Konzert in Es-Dur KV 417* vollendete. Lässt man die solistischen Hornparte der im heutigen Konzert erklingenden Kompositionen auf sich einwirken, so ist leicht erkennbar, dass die ‚Clarinblasekunst‘ (virtuoses Spiel in der obersten Lage) kaum eine Rolle spielt. Mit Spitzentönen von c“ (KV 412) beziehungsweise es“ (KV 417) zeichnen sich Mozarts Solohorn-Stimmen vor allem durch Virtuositäten in der Mittellage aus. Im ersten Satz des Konzerts KV 417 greift das Solohorn die in der Orchestereinleitung entwickelten motivischen Einfälle ihrem Wesen nach auf und wirkt in der Folge thematisch und formal tonangebend, während das Orchester zwischen Begleitung und Konzertieren changiert. Im quintverwandten B-Dur stehend, mit tänzerischen und pastoralartigen Charakteristika ausgestattet, kann man im Andante eine „allmählich aufblühende Romanze eines verliebten Paares“ (Herman Jeurissen) erblicken. Im Gegensatz zu den beiden anderen Sätzen ist die Originalgestalt dieses Mittelsatzes vermutlich nicht erhalten geblieben, da dessen Autograph bereits früh verloren ging und wohl auch dem Erstverleger André in Offenbach (1802) nicht zur Verfügung stand. Der Finalsatz ist von einem charakteristischen Jagdhorn-Gestus geprägt. Wie der erste Satz des *Jagd-Quartetts* KV 458 im 6/8-Takt notiert, unterscheidet



Mozart. Rondo für Horn und Orchester KV 412/2 (KV 514).
 Autograph der Skizze mit Anforderung „à lei Signor Asino“.
 Krakau, Biblioteka Jagiellońska

sich dieser Satz von jenem allerdings unter anderem durch die aufsteigenden Jagdfanfaren-Anklänge. Gefüllt mit humoristischen Einfällen, beachte man insbesondere das überraschende mehrmalige Innehalten des Solohorns nach dem ‚generalprobenartigen‘ Vorwegnehmen der Schlussfanfare.

HORKONZERTSÄTZE D-DUR KV 412, NR. 1 UND 2

Ließ es Mozart bezüglich KV 417 noch bei wenigen spöttischen Apostrophierungen im Autograph bewenden, so erweiterte er diese hinsichtlich des **Konzertsatzes D-Dur KV 412, Nr. 2** (früher KV 514) zu launigen Kommentaren. Ursprünglich wurde dieses Werk (zusammen mit **KV 412, Nr. 1**) aufgrund einiger Missverständnisse als erstes Hornkonzert Mozarts rezipiert. Vielmehr entspricht KV 412 den letzten konzertanten Werken Mozarts für Horn, die beide – jüngerer Forschungen zufolge – nicht vor März 1791 niedergeschrieben wurden. Leutgeb, der nach einer von Constanze Mozart überlieferten Anekdote den Fortschritt der Komposition auf Mozarts Geheiß knieend verfolgen musste, bekam schließlich nicht nur einen Notentext allein ausgehändigt. Mozart hatte im skizzierten Particell zudem vielerlei humoristische Annotationen hinterlassen, die teilweise als Spielanweisungen („à lei, *Signor asino*“, „*avanti, avanti!*“, „*respira un poco*“) oder als Leutgeb zugewiesene Gedanken („*Oh Dio che velocita!*“, „*grazie al ciel! Basta, basta!*“) zu verstehen sind. Zu hören sind diese verbalen Implikationen jedoch nicht (außer man ent-

schlösse sich diese sozusagen als Partiturbestandteil zu begreifen und durch einen Rezitator zur Aufführung zu bringen). Erhöhen lässt sich allerdings ein musikalischer Scherz im Mittelteil dieses Rondosatzes: eine Paraphrase der gregorianischen Melodie zu den *Lamentationes Jeremiae Prophetæ* – ein Hinweis auf Leutgeb's mutmaßlichen Hang zum Lamentieren oder seine beklagenswerten Lebensumstände, die man aus manchen Briefen Mozarts herauslesen kann. Tragisch überhöht, in d-Moll stehend, stammt dieser Einfall allerdings nicht von Mozart selbst, sondern von dessen Schüler Franz Xaver Süssmayr, der diesen Konzertsatz 1792 vollendet hatte. Vergleicht man den Konzertsatz KV 412, Nr. 1 mit dem Konzert KV 417, so fällt die – thematisch wie formal – untergeordnete Rolle des Hornparts auf, während das Orchester um die Tutti-Hörner reduziert wurde.

SERENADE D-DUR KV 320, „POSTHORN-SERENADE“

Die **Serenade D-Dur KV 320** zeichnet sich gleichfalls durch reichhaltige konzertante Momente aus. Am 3. August des Jahres 1779 vollendet, war dieses Werk als „*final Musique*“ gedacht, wie Mozart in einem Brief von 1783 schreibt. Unter ‚Finalmusik‘ verstand man Auftragskompositionen, die zum Abschluss von Universitätsjahrgängen aufgeführt wurden. Im zweiten Trio des zweiten Menuetts lässt der Komponist ein Posthorn erklingen – ein augenzwinkernder Hinweis auf die baldige Abreise der Salzburger Studenten. Eröffnet von einem im Gestus einer französischen Ouvertüre ste-

henden Kopfsatz mit langsamer Einleitung, bildet ein zweisätziges ‚Konzert‘ den Kern der sogenannten *Posthorn-Serenade*. In diesen von Mozart selbst als „*Concertante*“ bezeichneten Sätzen in G-Dur sind es acht Holzbläser, die sich im imitatorischen Spiel verlieren, während die G-Hörner nur begleitende Funktion innehaben. Einen auffälligen Kontrast bildet das darauffolgende Andantino in d-Moll. Mit seinen chromatischen Passagen und vereinzelten Seufzerfiguren kommt dieser einzige Mollsatz der Serenade einem trauernden Innehalten gleich, bevor – im Laufe des darauffolgenden Tanzsatzes – musikalisch auf die Postkutsche verwiesen wird. Die Serenade KV 320 ist Mozarts letzte Finalmusik, zugleich seine letzte groß angelegte Abendmusik mit konzertanten Abschnitten.

SYMPHONIE G-DUR KV 129

Eine untergeordnetere Rolle kommt dem Horn freilich in den rein symphonischen Werken zu, die im heutigen Konzert zu hören sind. Im Jahr 1772 vollendete Mozart nicht weniger als sechs Symphonien, darunter jene in G-Dur KV 129. Nicht nur die Gesamtzahl, sondern auch die unterschiedlichen Tonarten und Faktionen sowie die gegenseitige Bezugnahme lassen an vergangene symphonische Werkzyklen denken, wie sie etwa Carl Friedrich Abel und Johann Christian Bach in London publiziert hatten. Alle sechs Symphonien sind jedoch nicht vor der ‚Alten Mozart-Ausgabe‘ (ab 1877) erschienen; ein Druckvorhaben zu Mozarts

Lebzeiten ist nicht belegt. Vielmehr dürfte der Grund für die Komposition in einer nachdrücklichen Empfehlung als Instrumentalkomponist an die Adresse des im März 1772 neu gewählten Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo zu finden sein. Der Kopfsatz, den Mozart vermutlich schon im Jahr 1771 begonnen haben dürfte, ist charakteristisch durch lombardische Rhythmen geprägt, die sich zumeist über einem Trommelbass-Fundament bewegen. Im Gegensatz zum Finalsatz mit den tonangehenden Jagdhorn-Motiven wirken die Hörner im ersten Satz harmoniefüllend und verstärken großteils den repetierenden Orgelpunkt der Bass-Stimme. Einen kantablen Ton schlägt der nach C-Dur führende langsame Satz an, dessen engintervalliges Grundmotiv, in einem durchführungsartigen Abschnitt verändert zu einem Fugato verwoben wird.

SYMPHONIE G-DUR KV 318

Unter den zahlreichen Novitäten der erwähnten sechs Symphonien von 1772 sind die in KV 130 und 132 verwendeten Hornquartette (geteilt in G beziehungsweise D) zu finden, die im Falle der *Symphonie KV 318* bei Mozart erstmals in einem Werk in G-Dur aufscheinen. Eingerahmt von signalartigen Figuren, erinnert diese Komposition ihrem Wesen und formalen Aufbau nach (gespiegelte Da-capo-Anlage mit einem langsamen Mittelteil) an eine italienische Opersinfonia. Tatsächlich könnte dieses Werk als Opernouvertüre verwendet worden sein: Im Rahmen der Wiener Aufführung (1785) des



Brandenburgischer Postillon zu Pferde. Nach einem Kupferstich, um 1653.
Berlin, akg-images

Pasticcios *La villanella rapita* von Francesco Bianchi (1752–1810) soll KV 318 erklingen sein – eine Zuschreibung, die allerdings bislang nicht eindeutig verifiziert werden konnte. Möglicherweise diente die im April 1779 vollendete Komposition (ursprünglich ohne Trompeten

und Pauken) als musikalischer Beitrag für die Schauspieltruppe von Johann Heinrich Böhm, die wiederholt zwischen 1778 und 1780 in Salzburg gastierte.

Thomas Schmid

SYMPHONY IN G MAJOR, K. 318

The eighteenth-century symphony had its origins in the Italian operatic overture, and in the early days the two forms were considered – and indeed in many cases actually were – interchangeable. By the time of Mozart's later symphonies and operas in the 1780s this was less often the case, the symphony having in the meantime developed into a substantial concert-piece in its own right that was recognised as an important test of a composer's seriousness and mettle. April 1779, therefore, is a little late for Mozart to be writing an overture-like work such as the *Symphony in G major, K. 318*, and indeed it was the last time he would do so. In fact he gave the score no title at all, and while there is some evidence that he performed it in concerts in Vienna in the early 1780s, he also sanctioned its use as an overture for an opera by another composer in 1785. If its ebullient character reeks of the theatre, even more so does its form: a spirited 'first-movement' *allegro* that breaks off after the central development section to introduce a near complete 'second movement' *andante*, after which the 'first movement' material returns, but with its principal themes reversed to turn the whole into an asymmetrical arch.

HORN CONCERTO IN D MAJOR, K. 412/1 AND K. 514 (K. 412/2)

Mozart's time in Vienna from 1781 to his death ten years later was one of enormous growth

and fulfilment, impelled by the city's highly stimulating musical and intellectual atmosphere. It was also one in which friendships with other musicians were hugely important to him both on a personal and professional level. There was Haydn of course, plus performers such as the soprano Nancy Storace and the clarinetist Anton Stadler (for whom the *Clarinet Concerto* was composed). And then there was the horn-player Joseph Leutgeb, who was lucky enough to be the recipient of no fewer than four beautifully made concertos. Leutgeb had actually been known to Mozart before he came to Vienna, as from 1763 to 1777 he had been a member of the court orchestra in Salzburg and thus a colleague of the much younger Mozart. Leutgeb was a master of the relatively new 'hand-stopping' technique which had greatly extended the range of notes available on the eighteenth-century horn, while his performances at Paris's prestigious *Concert Spirituel* in 1770 had drawn praise for his ability to "sing an *adagio* as perfectly as the most mellow, interesting and accurate voice."

Leutgeb had moved to Vienna in 1777 and it must have been with some pleasure (and perhaps amusement) that Mozart met him again following his own arrival in the city. The fact that the manuscript of the first horn concerto he wrote for him in 1783 [K. 417] bears an inscription claiming that the composer had "taken pity on Leutgeb, ass, ox and fool", and that the last [K. 412] carries even more ribald remarks at the soloist's expense, suggests that friendship was re-established on fairly robust lines. Mozart began the *Concerto in D major for horn*

and orchestra, K. 514/K. 412/2, his last for Leutgeb, in 1791, but having drafted two movements – complete with insults – he found that his friend, now in his sixties, could no longer play low notes. He therefore began reworking the score to bring the solo part into a narrower compass, but had only completed this process for the first movement when he died, and so it was left to his pupil Franz Xaver Süssmayr to finish the task. Süssmayr went further than that, however, making other revisions to the music, including the addition to the second movement of a snatch of the Gregorian chant associated with the *Lamentations of Jeremiah* – perhaps another joke, unknown to us, at poor Leutgeb's expense.

SYMPHONY IN G MAJOR, K. 129

The *Symphony in G major*, K. 129, dates from May 1772, a busy month for Mozart which also produced two other symphonies and the motet *Regina cæli*, K. 127. Perhaps there was a reason: a new Prince-Archbishop had just been appointed in Salzburg, and it is possible that the sixteen-year-old Mozart – by no means the only composer at court – wanted to attract the attention of his new employer. The first movement is bold, assertive and audience-pleasing, making effective use as it does of the kind of long orchestral crescendos that were a popular way of exciting audiences in the early days of the symphonic form. A song-like Andante (with a tiny, fugal central section) follows, and things are wrapped up with a riotous jig-finale.

HORN CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 417

The *Horn Concerto in E flat major*, K. 417, was Mozart's first for his “ass, ox and fool”, and was completed on 27 May 1783. This time there are the three movements customary for a concerto, and the music too has at once a more dignified and a more charming air than K. 412/K. 514. Naturally this is especially true of the poetic lines of the central slow movement, which play to Leutgeb's lyrical strengths, but it also applies to the majestic first movement and the finale, whose cantering rhythms evoke the horn's customary associations with the post horn.

SERENADE IN D MAJOR, K. 320, 'POSTHORN'

Mozart's orchestral serenades and divertimentos are not heard in live performance all that often today, but then, unlike his piano concertos and symphonies, they were never intended for the concert hall anyway. Rather, they were composed to adorn the superior functions and celebrations of Salzburg town life and would have been performed outdoors amid the balmy air of an Austrian summer evening, to an audience one imagines was paying less than full attention.

The *Serenade in D major*, K. 320, was composed for the celebrations marking the end of the university academic year in August 1779, the seventh time Mozart had provided this *Finalmusik*, as he would have called it. Although the arrangement of movements may

appear at first rather casual, they fall into three distinct categories: symphonic (movements 1, 5 and 7), concerto (3 and 4) and dance (2 and 6). Mozart later disassembled this 'one-off' serenade to give all three groups of movements independent existence: 3 and 4 as a '*Concertante-Symphonie*' performed in Vienna in 1783; 1, 5 and 7 as a 'symphony' published in 1791; and 2 and 6 inserted into a set actually used to accompany dancing.

The three symphonic movements are in their dynamism every bit the equal of the 'real' symphonies Mozart was composing at this time. The first mixes the vigour and excitement of an operatic overture with the compositional resource of a symphonic allegro, and even goes a step further in novelty by opening with a slow introduction (a device he would not use in a symphony for another four years) and then reintroducing it later on in the movement. The minor-key Andantino is a movement of uniquely Mozartian depth and sadness, the sort which pops up from time to time to surprise us even in such public entertainment pieces as this; and the Finale bustles with energy and momentum.

The two Menuetto movements provide the Serenade's most relaxed and unbuttoned music, and the opportunity for Mozart to indulge in some humour. The first features a poky little duet for solo flute and bassoon, while the second brings a piccolo into the limelight, followed by the instrument which has given the Serenade its name, the post horn. The fanfares of this rather basic trumpet – normally used by coachmen to signal their ar-

rival and departure – were perhaps a reminder to the students that they would soon be on their way. Within two years Mozart himself would have left Salzburg behind, and with it the genre of the orchestral serenade.

Lindsay Kemp

FR 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #33

ARMIDA QUARTETT

MARTIN FUNDA VIOLINE, JOHANNA STAEMMLER VIOLINE
TERESA SCHWAMM VIOLA, PETER-PHILIPP STAEMMLER VIOLONCELLO

MATHILDE CALDERINI FLÖTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett F-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 590

„Drittes Preußisches Quartett“

(Datiert: Wien, Juni 1790)

Allegro moderato

Andante. [Allegretto]

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegro

**Quartett G-Dur für Flöte, Violine,
Viola und Violoncello KV 285a**

(Komponiert: Mannheim, zwischen 25. Dezember 1777 und 14. Februar 1778)

Andante

Tempo di Menuetto

Pause

Quartett A-Dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello KV 298

(Komponiert: Wien, vermutlich Ende 1786)

Thema. Andante (mit vier Variationen)

Menuetto – Trio

Rondieaux. Allegretto grazioso, mà non toppo presto, però non troppo adagio.

Così – così – con molto garbo ed espressione

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

(Komponiert: Wien Juni-Juli 1783)

Allegro non troppo

Andante con moto

Menuetto. Allegro – Trio

Allegro vivace

Dieses Konzert wird gefördert von

Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

STREICHQUARTETT F-DUR KV 590, „DRITTES PREUSSISCHES QUARTETT“

Im Frühjahr 1789 unternahm Mozart als Begleiter des Fürsten Karl von Lichnowsky, des späteren Förderers und Freundes von Beethoven, eine Reise, die ihn von Wien über Prag, Dresden und Leipzig nach Potsdam und Berlin führte. Hier lernte er den musikliebenden König von Preußen Friedrich Wilhelm II. kennen. Nach Wien zurückgekehrt, berichtete er seinem Freund und Logenbruder Michael Puchberg von seiner Absicht, für den König sechs Streichquartette und für dessen Tochter Prinzessin Friederike sechs leichte Klaviersonaten zu schreiben. Doch zunehmende Alltagssorgen, namentlich gesundheitliche Probleme bei ihm und seiner Frau Constanze sowie die immer schwieriger sich gestaltende wirtschaftliche Lage, aber wohl auch die Arbeit an *Così fan tutte* KV 588 gegen Ende 1789, führten dazu, dass Mozart bis Juni 1790 nur eine Sonate und drei Streichquartette fertigstellen konnte und schließlich von der Vollendung der beiden geplanten Serien Abstand nahm. Vermutlich war er überzeugt, dass auf eine engere Bindung an den preußischen Hof, von der er sich eine gewisse finanzielle Sicherheit erhofft hatte, nun kaum noch Aussicht bestehen würde. Dies zeigt sich auch an den Bezeichnungen für die drei Quartette in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis: Während er darin das im Juni 1789 entstandene Quartett KV 575 noch mit dem Eintrag „*Ein Quartett für 2 violin, viola et violoncello. für Seine Mayestätt dem könig in Preussen.*“ versehen hatte, findet sich in den

Einträgen für die im Mai beziehungsweise Juni 1790 vollendeten Schwesterwerke KV 589 und KV 590 kein vergleichbarer Hinweis auf den Auftraggeber. Enttäuscht schrieb Mozart am 12. Juni 1790 an Puchberg: „*Nun bin ich gezwungen meine Quartetten (diese mühsame Arbeit) um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinen Umständen Geld in die Hände zu bekommen.*“ War in KV 575 – offenbar als Reverenz an den Widmungsträger – dem Cellopart des öfteren eine prominente Stellung eingeräumt worden (ohne dadurch das kammermusikalische Gefüge zu beeinträchtigen), so gilt das im Falle des letzten der drei *Preussischen Quartette*, des *Streichquartetts F-Dur KV 590*, allenfalls noch für den Kopfsatz. Dieses letzte Quartett Mozarts überhaupt zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Ökonomie des thematischen Materials aus, das freilich höchst kunstvoll abgewandelt und verarbeitet wird. Weitere Charakteristika des Werkes sind: die Verwendung der Sonatensatzform für den ersten, zweiten und vierten Satz, die dabei strikt thematischen Durchführungen, ferner die oftmals unregelmäßigen metrischen Strukturen mit drei-, fünf- und siebentaktigen Phrasen, die bisweilen kontrapunktisch-lineare Stimmführung, die mitunter erstaunliche Härte der Tonsprache (etwa in der Durchführung des Finalsatzes) und andererseits der Umstand, dass alle vier Sätze *piano* enden.

QUARTETTE FÜR FLÖTE, VIOLINE, VIOLA UND VIOLONCELLO

In Mozarts so außerordentlich vielfältigem Schaffen nimmt die Kammermusik quantitativ wie qualitativ eine bedeutende Stellung ein. Im Zentrum stehen dabei fraglos die Streichquartette und -quintette. Berühmt geworden ist Joseph Haydns Äußerung gegenüber Mozarts Vater Leopold vom 12. Februar 1785, wenige Wochen nachdem Mozart dem verehrten älteren Freund die sechs großen Quartette, mit denen er in den vergangenen gut zwei Jahren beschäftigt gewesen war, vorgestellt und zugeeignet hatte: *„ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der grösste Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne: er hat Geschmack, und über das die grösste Compositionswissenschaft.“* Doch auch Mozarts kammermusikalisches Œuvre mit Beteiligung des Klaviers beziehungsweise verschiedener Blasinstrumente enthält Werke höchster Qualität – man denke nur an die Klaviertrios, die beiden Klavierquartette, das Klarinettenquintett oder das Quintett für Klavier und Bläser. Von leichterem Gewicht, wenngleich ebenfalls reizvoll, sind die beiden Flötenquartette des heutigen Konzerts.

Das Quartett G-Dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello KV 285a entstand während Mozarts Aufenthaltes in Mannheim Ende 1777 und Anfang 1778 und war Teil eines lukrativen Kompositionsauftrags des musikliebenden Arztes Ferdinand Dejean, dem auch das Flötenkonzert G-Dur KV 313, das Andante KV 315 und das Flötenquartett KV 285 ihre

Entstehung verdanken. Es umfasst nur zwei Sätze: ein Andante im 3/4-Takt, gefolgt von einem Tempo di Menuetto im 3/8-Takt, ohne Trioteil. Wegen der schwierigen Quellenlage konnte bislang nicht ermittelt werden, ob Mozart es tatsächlich in dieser unvollständig anmutenden Gestalt komponiert hat oder einmal weitere Sätze des Werkes existiert haben.

Eine andere Situation liegt bei dem Quartett A-Dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello KV 298 vor. Dieses datiert nicht, wie man früher vermutete, ebenfalls aus der Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim. Vielmehr schrieb er es Ende 1786 oder 1787 in Wien, möglicherweise für die Hausmusik der mit ihm befreundeten Familie Jacquin (die Werknummer im KV ist also irreführend und müsste eigentlich etwas über 500 liegen). Ähnlich wie der ungefähr zeitgleich entstandene *Musikalische Spaß* KV 522, in dem Mozart die Arbeit inkompetenter zeitgenössischer Kollegen parodiert, ist auch das A-Dur-Flötenquartett ein Beleg für seinen Humor, der nicht allein in der scherzhaften Vortragsanweisung des Schlussrondos (*„Rondieaux [sic!]. Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio. Così – così – con molto garbo ed espressione“*) zum Ausdruck kommt. Das Stück steht in der Tradition der damals beliebten Quatuors d'airs dialogués, das heißt, es ist durch die Einbeziehung fremder Melodien charakterisiert. So lehnt sich das Variationsthema des ersten Satzes an ein Lied Franz Anton Hoffmeisters an, während das Thema des Menuett-Trios auf ein altes französisches Volkslied zurückgeht. Das Rondo schließlich zitiert Giovanni Paisiell-



Mozart. Flötenquartett A-Dur KV 298. Autograph. Beginn des „Rondeaux“.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (Sig. Mus.Hs.17560 Mus)

los Oper *Le gare generose*, die am 1. September 1786 ihre Wiener Premiere erlebt hatte.

STREICHQUARTETT ES-DUR KV 428

Waren Joseph Haydns *Sonnenquartette* op. 20 (1772) unzweifelhaft ein Vorbild für Mozarts Wiener Quartette KV 168–173 von 1773 gewesen, so gilt dasselbe für die 1781 entstandenen *Russischen Quartette* op. 33 des älteren Kollegen und Freundes, die Mozart inspirierten, sich erneut mit der Gattung auseinanderzusetzen.

Die Genese der sechs Quartette, die er schließlich Haydn widmete, vollzog sich in zwei Etappen: Als erstes wurde das mit „Wien, 31. Dezember 1782“ datierte G-Dur-Werk KV 387 fertiggestellt. Das zweite und dritte Quartett sowie etwa die Hälfte des vierten entstanden im Sommer 1783. Dann folgte eine Unterbrechung von fast eineinhalb Jahren, nach der Mozart nicht nur das schon begonnene B-Dur-Quartett KV 458 im November 1784 vollendete, sondern die Serie mit den beiden Werken KV 464 und KV 465 im Jänner 1785 vervollständigte. Auffallend ist die große Ernsthaftigkeit, mit der er

die Arbeit an seiner Quartettgruppe anging. Die Vielzahl an Korrekturen in den Autographen lässt deutlich werden, dass seine Worte in der Vorrede zur Druckausgabe der Werke, diese seien „*il frutto di una lunga, e laboriosa fatica*“, die Frucht einer langen und beschwerlichen Arbeit, durchaus ernst zu nehmen sind. In der Tat gelang es ihm mit großem Geschick, vollkommen eigenständige Quartette auf dem von Haydn vorgegebenen Niveau zu schaffen. Das Streichquartett Es-Dur KV 428 entstand als drittes der Sechsergruppe im Juni und Juli 1783. Zusammen mit dem B-Dur-Werk KV 458 bildet es gleichsam die etwas entspanntere Mitte des Zyklus, verglichen mit den in unterschiedlicher Hinsicht komplexeren vier übrigen Stücken. Zudem stehen beide Quartette den Haydn'schen Vorbildern besonders nahe. Das gilt sogleich für die Sonatensatzform des einleitenden Allegro non troppo, die in ihren Bestandteilen weniger ausgedehnt ist als die meisten Parallelsätze in der Serie und darüber hinaus ganz auf eine Coda verzichtet. Zu den bemerkenswertesten Schöpfungen Mozarts zählt das an zweiter Stelle stehende Andante con moto im subdominantischen As-Dur. Es ist ebenfalls in Sonatensatzform angelegt und beeindruckt durch vielfache kontrapunktische Stimmführungen und eine außergewöhnliche Chromatik, die bei manchen Kommentatoren sogar Vergleiche mit Richard Wagners *Tristan und Isolde* provoziert hat. Überhaupt darf nicht übersehen werden, dass auch die anderen Sätze des Quartetts von chromatischen Wendungen durchzogen sind. Das wiederum der Sonatensatzform sich nähernde Menuett (mit B-Dur-Trio) offen-

bart Ähnlichkeiten mit Haydn's Quartett op. 33 Nr. 2. Im Finale nähert sich Mozart ein weiteres Mal dem Haydn'schen Quartettstil an, etwa indem er dem Satz eine einfache Rondoform zugrunde legt, die freilich mit einer Vielzahl feinsinniger Details ausgestattet ist.

Alexander Odefey

STRING QUARTET IN F MAJOR, K. 590

In deference to the cello-playing King Friedrich Wilhelm II, all three ‘Prussian’ quartets give the cellist plentiful solo opportunities. Mozart was careful, though, to balance this prominence by allotting more solos than usual to the second violin and, especially, viola, so that at times they resemble ‘*concertante* quartets’, as Artaria described them on the title page. With hindsight, it is tempting to hear a wistful, autumnal quality in late Mozart works like the Piano Concerto in B flat, K. 595, and the Clarinet Concerto, K. 622. Yet there is nothing valedictory about his last quartet, the *String Quartet in F major*, K. 590. Here only the wiry first movement exemplifies the soloistic, ‘*concertante*’ style cited by Artaria. The cello takes the lead in the second theme, whose suave contours contrast with the jerkily irregular opening. In the recapitulation the spotlight switches to the viola, firstly in a surprising new development of the opening theme, then in the lyrical second theme.

In the not-so-slow second movement (the tempo marking is *Allegretto*) Mozart concentrates with a Haydnesque obsessiveness on the demure opening phrase, working it in ever-changing textures and combinations. Although it has the outline of sonata form, this haunting piece is in essence a series of free variations.

Haydn’s spirit is even more evident in the minuet, with its lopsided phrases (seven bars at the opening, five bars at the start of the trio), and in the boisterous *perpetuum mobile* finale, dominated, like the *Allegretto*, by a single theme. The bursts of *fugato* and shock shifts

to distant keys are all ploys that Mozart will have noted in Haydn’s quartets. Reminiscent of Haydn too – and far less characteristic of the aristocratic Mozart – are the passages where the quartet seems to imitate a Hungarian folk band, complete with stinging offbeat accents and bagpipe drones.

FLUTE QUARTET IN G MAJOR, K. 285A

Arriving in Mannheim, en route for Paris, in the autumn of 1777, Mozart received a potentially lucrative commission from an amateur flautist, Ferdinand Dejean. Mozart made slow progress with the works, partly because, as he wrote to his father, “I always get fed up if I have to write all the time for the same instrument (which I cannot stand).” In the event he completed only two concertos, one of which was a reworking of his oboe concerto, plus the two quartets, the second of which, the *Flute Quartet in G major*, K. 285a, has just two brief movements. Not surprisingly, perhaps, Dejean (eventually) stumped up only half the promised fee, much to Mozart’s chagrin.

Although Mozart protested that he loathed the flute, he was far too much of a professional to lower his fastidious standards; and like its more famous predecessor, K. 285, the G major Quartet, K. 285a, is elegantly fashioned and idiomatically written for the instrument. The first movement begins as a serene aria for flute before evolving into a dialogue between flute and strings. Following contemporary taste (minuet finales were especially popular in the 1770s),

the quartet ends with a courtly Tempo di menuetto full of deft interplay between the instruments.

FLUTE QUARTET IN A MAJOR, K. 298

It was long assumed that Mozart wrote the *Flute Quartet in A major, K. 298*, for Dejean in 1778 (hence the Köchel number). Nowadays the scholarly consensus is that it was composed around 1786–87, probably for domestic music-making at the home of Mozart's close friend Gottfried von Jacquin. The quartet is in effect a potpourri of borrowed tunes. The first movement is a set of four variations on a homely theme by Leopold Hoffmeister, including a variation for viola played (we can guess) by Mozart himself. After a chirpy little minuet based on a French folk song, the quartet ends with a charming rondo whose theme pilfers a popular melody by Giovanni Paisiello. The Italian doubtless felt flattered by the borrowing, if he ever discovered it.

STRING QUARTET IN E FLAT, K. 428

The six string quartets that Mozart dedicated to his friend Joseph Haydn in 1785 were indeed “the fruit of long and arduous labour” as the composer proclaimed. Writing for four strings, a medium perfected by Haydn in his hugely influential op. 20 and op. 33 quartets, presented a special challenge. Mozart took infinite pains with each of these six masterpieces, which evolved

over a period of more than two years. Surviving sketches suggest the extent of his labour.

After hearing the six quartets, Haydn famously declared to Leopold Mozart: “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.” Yet the intricacy of texture and richness of expression that so delight us today were an obstacle for many. More than any of Mozart's other works, the ‘Haydn’ quartets acquired a reputation as ‘difficult’ music, both technically and expressively.

Mozart composed the third of the set, the *String Quartet in E flat, K. 428*, in the summer of 1783, more or less simultaneously with the D minor, K. 421. The strange, chromatic opening theme, announced by the four instruments in bare octaves, would surely have bemused many early listeners. The fragile stability of key is further undermined when the theme is repeated in dissonant four-part harmony. Even the gracious second theme only establishes its key, B flat, after flirting with more distant keys.

Mozart takes dissonance a stage further in the not-so-slow (*Andante con moto*) second movement, with its shadowy, tenuous themes and densely woven chromatic textures. The minuet brings us down to earth with stomping rhythms and rustic drones, while the finale combines a Mozartian passion with Haydnesque comic devices, including teasing pauses and (especially in the coda) whimsical play with a tiny two-note figure.

Richard Wigmore

SA 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #38

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

DIRIGENT RICCARDO MINASI

GIULIA SEMENZATO SOPRAN

RADEK BABORÁK HORN

ROBERT LEVIN KLAVIER

AKADEMIEKONZERT

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus „Mitridate, re di Ponto“ KV 87

(Begonnen: Bologna, 29. September 1770)

Ouvertüre

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester
„Bella mia fiamma, addio“ – „Resta, oh cara“ KV 528

(Datiert: Prag, 3. November 1787)

Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 495

(Datiert: Wien, 26. Juni 1786)

Allegro maestoso

Romance. Andante cantabile

Rondo. Allegro vivace

Kadenz im ersten und Eingang im dritten Satz von Radek Baborák

Aus „Mitridate, re di Ponto“ KV 87

Arie des Sifare Nr. 13 „Lungi da te, mio bene“

Radek Baborák Hornsolo

Symphonie G-Dur KV 74

(Komponiert: vermutlich während der ersten Italienreise, Frühjahr 1770)

[Allegro – Andante]

[Allegro]

Pause

Symphonie G-Dur KV 124

(Datiert: Salzburg, 21. Februar 1772)

Allegro

Andante

Menuetto – Trio

Presto

Arie für Sopran und Orchester „Chi sà, chi sà, qual sia“ KV 582

(Datiert: Wien, Oktober 1789)

Konzert F-Dur für Klavier und Orchester KV 459

(Datiert: Wien, 11. Dezember 1784)

Allegro

Allegretto

Allegro assai

Kadenzen und Eingang im dritten Satz improvisiert von Robert Levin

Aus „Il re pastore“ KV 208

(Komponiert: Salzburg, Frühjahr 1775)

Arie der Elisa Nr. 8 „Barbaro, oh Dio! mi vedi“

Ende um ca. 12.45 Uhr

Mozart in Salzburg und darüber hinaus: Der Genius loci, bestärkt durch einen engagierten Vater mit Weitblick für die Karriere seines Sohnes außerhalb allzu eng gezirkelter künstlerischer Entfaltungsmöglichkeiten in dessen Geburtsstadt, suchte sich Freiräume zu schaffen, wann immer es möglich war. Die über Jahre absolvierten Reisen in nähere und entferntere Destinationen sollten lukrative Aufträge einbringen, attraktive Anstellungen ausloten und den künstlerischen Horizont des jungen Komponisten erweitern.

„MITRIDATE, RE DI PONTO“ KV 87: OUVERTÜRE UND ARIE DES SIFARE „LUNGI DA TE, MIO BENE“

Mozarts erste Opera seria *Mitridate, re di Ponto*, entstand 1770 auf dessen erster Italienreise im Auftrag des Mailänder Teatro Regio Ducal nach einem Libretto von Vittorio Amedeo Cigna-Santi. Mitridate, Herrscher über das Reich Ponto, ist zu einem Feldzug gegen die Römer aufgebrochen. Unterdessen lässt er das Gerücht von seinem Tod verbreiten, um die Loyalität seiner Söhne zu prüfen: Der erstgeborene Farnace sympathisiert mit den Römern, sein Halbbruder Sifare mit den Griechen. Die Brüder rivalisieren in der Liebe zur jungen Griechin Aspasias, der Verlobten ihres Vaters. Die ungewöhnlich große Besetzung und der teils solistische Einsatz von Blasinstrumenten trug den aufführungspraktischen Gegebenheiten am großdimensionierten Theater in Mailand Rechnung und reagierte auf spezifische Konstellationen im Orchester. Mozarts Jugend-

oper, am 26. Dezember 1770 uraufgeführt, besticht durch ihre Vielfalt an Arientypen, in welchen die Solisten ihr sängerisches Potential demonstrieren konnten. Neben den für alle Partien vorgesehenen Bravourarien sah Mozart für seine Protagonisten auch kantablere Stücke vor. In der verklärten Arie „*Lungi da te, mio bene*“, die nach Aspasias Liebesgeständnis Weltabgeschiedenheit darstellt, wird Sifare vom obligaten Horn begleitet, das den Verzicht der Liebenden aufeinander symbolisiert.

REZITATIV UND ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „BELLA MIA FIAMMA, ADDIO“ – „RESTA, OH CARA“ KV 528

Mit 3. November 1787 datierte Mozart, der an jenem Abend in Prag die vierte Vorstellung seiner am 29. Oktober uraufgeführten Oper *Don Giovanni* dirigierte, Rezitativ und Arie „*Bella mia fiamma, addio*“ – „*Resta, oh cara*“ KV 528. Über die Entstehung der Komposition gab Mozarts Sohn Carl 1856 in einem Brief an den damaligen Eigentümer der Villa Bertramka in Prag, die 1787 im Besitz des mit dem Komponisten befreundeten Ehepaares Josepha und Franz Duschek war, Auskunft. Carl Mozart erinnerte sich in diesem Bericht an seine Kindheitsjahre in der böhmischen Metropole von 1792 bis 1797, in welchen er freundschaftlichen Kontakt zur Sängerin Josepha Duschek pflegte. Er gab Einblicke in den Zusammenhang zur Entstehung von KV 528, „*in welchem die besagte Besitzerin [...] meinen Vater hinterlistig eingeschlossen hielt, ihm andeutend,*

daß Er so lange nicht in Freiheit gesetzt werde, bis Er nicht die ihr versprochene Arie auf die Worte: „bella mia fiamma addio!“ geliefert haben würde; welches er sodann that, aber um sich der an ihn begangenen Espièglerie zu rächen, absichtlich verschiedene schwierig zu intonierende Übergänge anbrachte und seiner despotischen Freundin drohte, die Arie allsogleich zu vernichten, wofern es ihr nicht gelingen sollte, dieselbe a prima vista fehlerfrei vorzutragen.“ Der Text zu Szene und Arie ist dem Libretto einer Festa teatrale von Michele Sarcone, *Cerere placata*, entnommen: Titano, König der Iberer, liebt Proserpina, die Tochter der Königin Ceres. Durch einen Brautwerber sucht er um Einwilligung in den Ehevertrag an, die ihm Ceres jedoch verwehrt. Titano entführt daraufhin seine Geliebte. Die Königin holt die Fliehenden mit Hilfe eines von ihr entfachten Sturmes ans Land zurück; Titano gerät in Gefangenschaft. Nachdem sie von der heimlichen Eheschließung ihrer Tochter mit dem König der Iberer erfahren hat, schwört Ceres grauenvolle Rache. Hier setzt der dramatische Zusammenhang mit Titanos Rezitativ „Bella mia fiamma, addio“ an, in dem er verzweifelt die Trennung von Proserpina beklagt; in der folgenden Arie „Resta, oh cara“ wendet sich der Verbannte an Ceres und Alfeo, den Fürsten von Elis. Mozarts ‚vendetta‘ an seiner Sängerin Josepha Duschek komponierte er (sofern man der Anekdote Glauben schenken mag) in den Arienabschnitt „Quest’affanno, questo passo è terribile per me“ hinein, der voll jener „*schwierig zu intonierende(n) Übergänge*“ gestaltet ist. Abschied, Trennung und

Tod sind jene Schicksalswörter, die der Komponist mit spannungsgeladenen Reibungspunkten ausdeutet.

HORNKONZERT ES-DUR KV 495

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde das Horn als höfisches (Fest-)musik- und Jagdinstrument zunehmend im Orchester eingesetzt und musste daher immer weiter für das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten optimiert werden. Josef Anton Hampel, ein Dresdener Waldhornist, entwickelte aus dem Manko einer manuell bequem zu verändernden Stimmung das sogenannte ‚Inventionshorn‘. In seiner Oper *Don Giovanni* (1787) reizte Mozart die Vorzüge des Inventionshorns bis zum Maximum aus, wenn er die Instrumente in kurzen zeitlichen Abständen umstimmen ließ. Während Mozart die Hörner (meist in Es) eher zwischen dem 1. und 12. Naturton verwendete, gab er seinem Wiener Hornvirtuosen Joseph Leutgeb in seinen Hornkonzerten in D- und Es-Dur zwischen 1783 und 1791 auch höher liegende und anspruchsvollere Partien. Leutgeb ist zwischen 1764 und 1773 in Salzburg als „*Jägerhornist*“ nachweisbar und war wohl seit Mozarts Jugendtagen ein enger Freund der Familie. Ab 1777 lebte er in Wien. Zwischen den für den Freund komponierten Konzerten Mozarts lassen sich einige Querverbindungen nachweisen. Erstmals ist dem Hornkonzert KV 495 eine Kadenz hinzugefügt, die das festliche Allegro maestoso solistisch krönt. Der melodische Ausklang des Horns bildet einen



Bogen zur „kantablen Ausbreitung“ der Romance, die durch „aparte Klangkombinationen“ (Peter Gülke) besticht. Mit einer harmonisch neu gedeuteten Wiederaufnahme des Hauptthemas aus dem Kopfsatz im Finale schließt Mozart das Konzert für seinen Freund Leutgeb, den er zuweilen liebevoll mit „Esel, Ochs, und Narr“ sowie mit „Signor Asino“ titulierte.

SYMPHONIE G-DUR KV 74

„Viel wird in Italien nicht herauskommen: das einzige Vergnügen ist, daß eine mehrere Begierde und Einsicht hier ist, und daß die Italiänr erkennen, was der Wolfg: versteht.“

Leopold Mozarts Italien-Pläne haben sich im Sommer 1766 auf der Rückreise aus Frankreich zunächst zerschlagen. Erst im Dezember 1769 trat er mit seinem vierzehnjährigen Sohn eine Reise nach Italien an, die ihn zunächst nur bedingt mit Hoffnung erfüllen konnte, wie sein Bericht vom 17. Februar 1770 belegt. Die Erwartungen wurden jedoch übertroffen; erst im März 1771 kehrten die Mozarts wieder nach Salzburg zurück. Wolfgang war vom Papst zum Ritter vom Goldenen Sporn ernannt worden, fand Aufnahme in die Accademia filarmonica in Bologna und Beförderung zum Ehrenkapellmeister der Accademia filarmonica von Verona. Innerhalb der Quellenüberlieferung von der auf Mozarts erster Italienreise entstandene-

nen *Symphonie KV 74* findet sich der Hinweis seines Verlegers André, es handle sich um eine „*Ouvertüre zur Oper Mitridate*“. Diese Verbindung zum Musiktheater ist nicht erwiesen, indes die Programmierung des Akademie-Konzerts eine Assoziation in dieser Richtung offenhält. Die kompositorische Ausrichtung des Kopfsatzes verweist auf den stilistischen Gattungszusammenhang mit der italienischen Ouvertüre ohne einen charakteristischen Durchführungsabschnitt. Ein Tempowechsel markiert den Übergang zum Andante, welches durch ein motivisches Reihungsprinzip gekennzeichnet ist. Als Rondo mit einem tänzerisch anmutenden Refrain präsentiert sich das stellenweise mit folkloristischem Kolorit gestaltete Finale.

SYMPHONIE G-DUR KV 124

Mit 21. Februar 1772 und den Vermerk „*Cavaliere Wolfgang amadeo Mozart*“, unter Verweis auf den ihm mit dem päpstlichen Orden zustehenden Kavaliertitel, datierte der junge Mozart seine neue Symphonie. Das knapp gehaltene Allegro, ein regelmäßig konzipierter Sonatensatz, setzt ein Dreiklangs-Rufmotiv an den Anfang. In den folgenden Sätzen wird sich Mozart nicht von formaler Regelmäßigkeit entfernen (Andante: Sonatenform, Menuett, Finale: Rondo). In der Orchesterbehandlung, insbesondere jener der Bläser, setzt Mozart auf die ältere Pedalpraxis, bei der die Harmonien verstärkt werden. Die von Mozart überlieferten Opera des Jahres 1772 spiegeln seine intensive Auseinandersetzung mit der Instrumentalmu-

sik, insbesondere der Symphonik in dieser Werkperiode wider. Wie Ludwig Finscher bemerkte, wohnt der Verbindung von thematischer Arbeit und konzertanter/dramatischer Kontrast-Strategie in den Symphonien dieser Zeit eine Parallele zu den Werken des Zeitgenossen Joseph Haydn inne. Mangels dokumentarischer Belege ist die Quelle der Anregung zur Komposition der Symphonien dieses Jahres nicht rekonstruierbar, vielleicht entstand das eine oder andere Werk vorausblickend auf eine weitere Italienreise, die Mozart mit seinem Vater am 2. Oktober 1772 antrat. Wie sich der junge Komponist in jenem Jahr systematisch ein Genre erobert, zeigt die *Symphonie KV 124* in formaler Balance zwischen den Sätzen, der Formhandhabung innerhalb ihrer Abschnitte und schließlich in der Gesamtarchitektur des Werkes.

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „CHI SÀ, CHI SÀ, QUAL SIA“ KV 582

Für eine Serie von Aufführungen von Vicente Martín y Solers Da Ponte-Oper *Il burbero di buon cuore* am Wiener Burgtheater komponierte Mozart im Oktober 1789 „*Chi sà, chi sà, qual sia*“ KV 582. Mozarts Ersatz-/Einlagearien (für Eigen- und Fremdkompositionen) entstanden unter unterschiedlichen historischen Voraussetzungen, sollten zugleich die ihm zur Verfügung stehenden Kunstmittel in einer hochvirtuosen Vokalgattung repräsentieren und die individuellen sängerischen Fähigkeiten seiner Interpreten illustrieren. Mar-



Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn.

Johann Nepomuk Della Croce zugeschrieben, 1777.

Ölkopie von Antonio Maria Nardi, 1926.

Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

tín y Solers Opera buffa ist von zahlreichen Wirrnissen geprägt, die den Handlungsstrang begleiten: eine junge Waise soll auf ihr Liebesglück verzichten und Nonne werden oder einen älteren Junggesellen heiraten. Die Verschwendungssucht ihrer Schwägerin Madama Lucilla beschwört eine Krise, welche in deren Eifersuchtsarie Ausdruck erlangt. Louise Villeneuve (1790 erste Dorabella in Mozarts *Così fan tutte*) wurde im Sommer 1789 als Sängerin an das

Burgtheater engagiert und verkörperte in der Wiederaufnahme der in Wien seit 1786 bekannten Opera buffa von Martín y Soler die Rolle der Lucilla. Mozart versieht das Bravourstück mit Koloraturen, die Villeneuves stimmliche Fähigkeiten im Sinne einer „vorteilhaften Präsentation der Sängerin“ (Reinhard Wiesend) herausstellen sollten.

KLAVIERKONZERT F-DUR KV 459

Im Jahr nach seiner Übersiedlung nach Wien begann Mozart 1782 bei einer Serie von Akademien zu konzertieren, die in den opernfreien Perioden der Vorweihnachts- und Osterzeit auf Subskriptionsbasis stattfanden. Mit 11. Dezember 1784 datiert das **Klavierkonzert F-Dur KV 459**, das sechste innerhalb dieses Jahres komponierte. Sein Publikum bei Laune zu halten, einer gesteigerten Neugier der Öffentlichkeit durch neue Musik mit kalkulierten Effekten zu entsprechen, machte es unabdingbar, die Gattung ständig weiterzuentwickeln. Das Klavierkonzert beginnt mit einem Allegro, dessen ausformulierte Gedanken in engem Spielraum gehalten sind, wodurch stellenweise ein geradezu monothematischer Eindruck entsteht. Umso reichhaltiger wird das dialogische Moment, das Tempo der Satzstruktur sowie die Stimmführung belebt. Der folgende Satz ist ungewöhnlicherweise als Allegretto angelegt. Das Fehlen der Solokadenz im Schlusskomplex kann mit einer neuartigen Konzeption des Orchestervorspiels begründet werden, das sich von den Strukturprinzipien des Anfangstutts im Kon-

zertsatz löst. Das Allegretto wird aus dem Prinzip des Dialogs entwickelt, der dem Soloinstrument stellenweise den Begleitpart zuweist. Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass das Finale Einflüsse des Theaters aufweise. Das F-Dur-Konzert KV 459 wird wie jenes in D-Dur KV 537 als „*Krönungskonzert*“ bezeichnet, da die beiden Werke im Herbst 1790 anlässlich der Krönung Leopold II. zum Kaiser des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation in Frankfurt am Main gespielt wurden, wie aus den postumen Erstausgaben der 1794 bei Johann André in Offenbach erschienenen Werke ablesbar ist.

dem rechtmäßigen Herrscher der Stadt auf den tugendhaften Schäfer Aminta, den Geliebten der Nymphe Elisa. Aminta wird zum König erhoben und entscheidet im Gewissenskonflikt zwischen Herrscherpflichten und der Liebe für letztere. Alessandros Heiratsplanungen, die die Vermählung Amintas mit der Tochter des niedergeschlagenen Tyrannen vorsehen, gefährden das Glück der Liebenden. Elisas Arie „*Barbaro, oh Dio! Mi vedi!*“ verleiht dem Ausbruch des Schmerzes höchsten Ausdruck. Die Tonart B-Dur wird in einer Tonartencharakteristik des 18. Jahrhunderts von Christian Friedrich Daniel Schubart als „*Hinsehen nach einer bessern Welt*“ beschrieben.

„IL RE PASTORE“, ARIE DER ELISA „BARBARO, OH DIO! MI VEDI!“ KV 208/8

Therese Muxeneder

Im Frühjahr 1775 weilte Erzherzog Maximilian Franz, Sohn Kaiserin Maria Theresias, auf der Durchreise in Salzburg. Mozart komponierte aus diesem Anlass das dreiaktige Drama per musica *Il re pastore* KV 208, gleichermaßen eine Huldigung für den fürstlichen Auftraggeber Hieronymus Colloredo wie für den noblen Gast. Uraufgeführt wurde das Werk im April 1775 im fürsterzbischöflichen Palais in Salzburg (Kapitelplatz). Mit den Worten „*heiter, zart und liebevoll*“ beschrieb Pietro Metastasio in einem Brief an den Kastraten Farinelli sein Libretto *Il re pastore*, das er im Auftrag von Kaiserin Maria Theresia für eine Liebhaberaufführung an deren Hof verfasst hatte. Alessandro von Mazedonien (Alexander der Große) befreit Sidon und trifft auf der Suche nach

Mozart's fifty-or-so arias for voice and orchestra fall into two main categories: 'insertion arias' designed to take their places in existing operas, be they Mozart's own or the works of others, when a revival production acquired a new cast of singers with needs and abilities different from those of the original; and arias written to be performed as concert showpieces for a particular singer. Today's concert offers one of each type, as well as two taken from complete operas.

MITRIDATE, RE DI PONTO, K. 87 – OVERTURE

Between 1769 and 1773 the teenage Mozart visited Italy three times to supervise performances of his new operas in Milan. *Mitridate, re di Ponto*, K. 87, was the first of them, premiered in the Teatro Regio Ducal on 26 December 1770 and greeted enthusiastically with cries of 'viva il maestrino!' At least twenty more performances followed, making it Mozart's first great public success. The compact but vividly shaped three-movement overture was probably the last part he composed (as was normal) and had little connection with the action of the opera. Indeed, like most of Mozart's earlier overtures it went on to enjoy an independent life as a concert symphony.

'BELLA MIA FIAMMA – RESTA, O CARA', K. 528

In 1777, Mozart made the acquaintance of two visitors to Salzburg, the Bohemian pianist and

composer František Xaver Dušek and his wife the soprano Josefa Dušek. It was a friendship that would last. Mozart composed at least two arias for Josefa, accompanied her in concert on several occasions, and it was at the Dušeks' summer residence near Prague that he completed *Don Giovanni* in 1787. The recitative and aria '*Bella mia fiamma – Resta, o cara*', K. 528, was also composed there, and seems well calculated to demonstrate what was reported to be Dušek's wide expressive range. The text comes from *Cerere placata*, an opera by Jommelli, and has as its basis the mythological story of the rape of Proserpina. The Iberian king, Titano, has abducted Proserpina, the daughter of the goddess Ceres, but Ceres has recaptured them both and sentenced Titano to perpetual exile. Sorrowfully, Titano bids farewell to his love.

HORN CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 495

After Mozart had moved to Vienna in 1781, friendships were indeed important to him, especially those with outstanding composers and performers such as Haydn, the singer Nancy Storace or the clarinettist Anton Stadler. Another friend was the horn-player Joseph Leutgeb, whom Mozart had known in Salzburg as a member of the court orchestra, but who had left for Vienna in 1773. Leutgeb was a master of the relatively new 'hand-stopping' technique, which had greatly extended the range of notes available on the eighteenth-century horn, and his performances drew praise for their ability to 'sing an adagio as perfectly as the most mellow,

interesting and accurate voice': his reward was to be the lucky recipient of no fewer than four beautifully made Mozart concertos.

The *Horn Concerto in E flat major, K. 495*, has always been the best-loved of them, for its delightful 'hunting' finale if nothing else – though its other movements are no less worthy of affection. The first is a model of urbane elegance, a world away from the traditional outdoor associations of the instrument, while the second-movement Romance shows typically exquisite Mozartian lyricism and grace.

MITRIDATE, RE DI PONTO – 'LUNGI DA TE, MIO BENE', K. 87/13

Mitridate is a fictional story involving some real historical characters. Mithridates IV Eupator (111–63 BC), King of Pontus, returns from fighting the Romans to find his two sons in love with his betrothed, Aspasia. One of the sons, Sifare, decides that his own best course of action is to leave Pontus, and in the aria '*Lungi da te, mio bene*' he bids his sad farewell. A prominent part for solo horn adds to the nobility already present in the singer's long, wide-ranging lines.

SYMPHONY IN G MAJOR, K. 74

Mozart did not only compose operas in Italy. He also performed symphonies at public and private concerts all over the region, drawing on works he had written in Salzburg but also composing new ones as he went. The short *Sym-*

phony in G major, K. 74, is thought to be one of these, probably composed in Rome in the spring of 1770. Certainly it is in the three-movement Italian overture style, in which the brisk first movement flows directly into the slower and more lyrical second. The finale amuses itself by dipping, in a minor-key passage, into the driving, colourful 'Turkish' style that so fascinated Austrian composers of the time.

SYMPHONY IN G MAJOR, K. 124

Salzburg, however, was still Mozart's main place of work. Between the return from his second trip to Italy in December 1771 and his departure for a third the following October he composed eight symphonies, perhaps for the purpose of impressing his talent on the newly installed Prince-Archbishop, Hieronymus Colloredo. The *Symphony in G major, K. 124*, is dated 21 February 1772, and opens with a somewhat terse Allegro, to which the warm gestures of the Andante provide strong contrast. The Menuetto also inhabits a world of elegance and charm, but the symphony ends in a boisterous rondo with a joke ending.

'CHI SÀ, CHI SÀ, QUAL SIA', K. 582

'Chi sà, chi sà, qual sia', K. 582, was one of two arias composed in 1789 for a Viennese revival of Vicente Martín y Soler's comedy *Il burbero di buon cuore*. They were sung by Louise Vileneuve, a young soprano in the principal fe-

male role, who after this early and rather brief brush with Mozart's genius was soon to make its greater acquaintance as the first Dorabella in *Così fan tutte*. Both arias have texts attributed to Lorenzo Da Ponte, the opera's original librettist and also Mozart's brilliant collaborator on *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* and *Così fan tutte*. Lucilla's husband has lost all his money, and in trying to hide the fact from her has been acting with strange coolness. In 'Chi sà, qual sia' she expresses her bewilderment – is he angry, jealous or suspicious?

PIANO CONCERTO IN F MAJOR, K. 459

Mozart's arrival in Vienna in 1781 had begun a new stage in his life in more ways than one. The punishing but rewarding existence as a freelance composer and performer enabled him to feel he was making best use of his talents at last, and the teeming professional musical environment provided a vital stimulus to his creative powers. His time in Vienna also saw new levels of richness and emotional depth attained in almost every aspect of his music, not least the piano concerto, which now took a more central position in his output, and moved from being a form geared primarily towards undemanding entertainment into a convincing medium for the realisation of the most complex emotions.

The *Piano Concerto in F major*, K. 459, was the last of the six composed in 1784, and was completed on 11 December. It amply reflects the self-assured frame of mind in which the composer was finding himself at the time;

there is a good-natured ease of manner, epitomised as much by the cordiality of the opening as by the relaxed warmth of the middle movement, with its gently lolling dialogues between piano, flute, oboe and bassoon. The finale is a vigorous rondo infused with fugal textures of uncommon vitality and *bonhomie*.

IL RE PASTORE – 'BARBARO, OH DIO! MI VEDI' K. 208/8

Il re pastore, K. 208, was Mozart's ninth opera, composed to honour a visit to Salzburg by Empress Maria Theresia's son Archduke Maximilian Franz in April 1775. The occasion was therefore a formal one, and Mozart's music too, with its used libretto by the venerable Pietro Metastasio, lives more in the world of operatic convention than do his later masterpieces. Aminta, the shepherd-king of the title and rightful ruler of the kingdom of Sidon, would rather continue the pastoral life into which he has been cast by circumstances, the most compelling reason being his love for Elisa despite being required to marry someone else. At the start of Act 2 Elisa has just been prevented from visiting Aminta by his friend, who assures her that there are good reasons why she must wait; 'Barbaro, oh dio! mi vedi' shows her feelings: mild pique at first, seemingly turning to greater disquiet as the aria progresses.

Lindsay Kemp

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

Recitativo

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 giurata fede la mia morte t'assolve; a più degno consorte ... o pene! unita vivi più lieta e più felice vita. Ricordati di me; ma non mai turbi d'un infelice 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.
(ad Alfeo)
Vado ... ahi lasso! addio per sempre ... ||

Resitativo

Titano

Meine schöne Geliebte, leb' wohl. Es gefiel dem Himmel nicht, uns glücklich werden zu lassen. Siehe, dieses reinste Band ist zerschnitten, 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. Erwinnere 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.
(zu Alfeus)
Ich gehe ... Weh' mir! Lebt wohl für immer ... ||

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.

*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.*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE DES SIFARE NR. 13 „LUNGI DA TE, MIO BENE“ AUS „MITRIDATE, RE DI PONTO“ KV 87

Text von Vittorio Amedeo Cigna-Santi (1725–1785)

Lungi da te, mio bene || se vuoi ch'io porti il
piede || non rammentar le pene || che provi,
o cara, in te.

Parto, mia bella, addio, || ché, se con te più
resto, || ogni dover obbligo, || mi scordo ancor
di me.

*Fernhin soll mein Fuß mich tragen, || meine
Liebe, von dir, so willst du es. || Denke an
die Qualen nicht, || o Liebste, die du fühlst.*

*Ich gehe, meine Schöne, lebe wohl. || Wenn
ich noch weiter bei dir bleibe, || vergess' ich
jede Pflicht, || vergesse ich mich selbst.*

(Deutsche Übersetzung: Traude Freudlsperger)

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „CHI SÀ, CHI SÀ, QUAL SIA“ KV 582

Text vermutlich von Lorenzo Da Ponte, Einlage in die Oper „Il burbero di buon cuore“ (I,14)
von Vicente Martín y Soler

Madama Lucilla

Chi sà, chi sà, qual sia || l'affanno del mio
bene, || se sdegno, gelosia, || timor, sospetto,
amor.

Voi che sapete, oh Dei, || i puri affetti miei. ||
Voi questo dubbio amaro || toglietemi dal
cor.

Madama Lucilla

Wer weiß, wer weiß, welcher Art || der
Schmerz meines Teuren ist, || ob es Zorn,
Eifersucht, || Furcht, Argwohn oder Liebe ist.

Ihr Götter, die ihr || meine reinen Gefühle
kennt, || nehmt mir den bitteren Zweifel ||
aus dem Herzen.

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE DER ELISA „BARBARO, OH DIO! MI VEDI“ AUS „IL RE PASTORE“ KV 208/8

Text von Pietro Metastasio (1698–1782)

Barbaro! oh Dio! Mi vedi || divisa dal mio
ben; || e non concedi, barbaro, || ch'io ne
dimandi almen.

Come di tanto affetto || alla pietà non cedi? ||
Hai pure un core in petto, || hai pure
un'alma in sen!

Barbar! O Gott! || Getrennt von meinem
Liebsten siehst du mich || und lässt nicht
einmal zu, Barbar, || dass ich ihn sehen
kann.

Wie kann so eine große Liebe || dich nicht zu
Mitleid rühren? || Du hast doch in der Brust
ein Herz, || hast doch im Busen eine Seele.

(Deutsche Übersetzung: Traude Freudlsperger)

SA 01.02

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #39

KRISTIAN BEZUIDENHOUT HAMMERFLÜGEL NACH JACOB BERTSCHE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Klaviersonate C-Dur KV 309

(Komponiert: Mannheim, Oktober–November 1777)

Allegro con spirito
Andante un poco adagio
Rondeau. Allegretto grazioso

Rondo a-Moll KV 511

(Datiert: Wien, 11. März 1787)

Andante

Fantasie c-Moll KV 475

(Datiert: Wien, 20. Mai 1785)

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

Sonate c-Moll KV 457

(Datiert: Wien, 14. Oktober 1784)

Allegro
Adagio
Molto Allegro

Keine Pause

Ende um ca. 16.15 Uhr

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

aufzugreifen – vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen war. Doch ähnliches lässt sich auch von Mozarts Solowerken für Klavier sagen: den insgesamt 18 vollständig erhaltenen Sonaten, den Variationenwerken sowie mehreren bedeutenden Einzelstücken.

KLAVIERSONATE C-DUR KV 309

Hatte Mozart eine erste Gruppe von Sonaten (KV 279–284) bereits Anfang 1775 zu Papier gebracht, so fällt seine nächste schöpferische Beschäftigung mit der Klaviersonate in den Zeitraum der fast 16 Monate langen Reise, die ihn und seine Mutter ab September 1777 über München, Augsburg und Mannheim nach Paris führte. In ihrem Verlauf entstanden die drei Sonaten KV 309–311. Während über die Genese der Sonaten KV 311 und KV 310 nur wenig bekannt ist, findet sich im Briefwechsel der Familie eine Vielzahl von Informationen zur Entstehung der *C-Dur-Sonate KV 309*. So wissen wir, dass Mozart schon am 31. Oktober 1777, dem Tag nach seiner Ankunft in Mannheim, den Komponisten und angesehenen Leiter der dortigen kurfürstlichen Instrumentalmusik, Christian Cannabich, aufsuchte. In seinem Brief vom 4. November an Leopold schreibt er, er sei „*alle tage bey Canabich*“, und fährt dann fort: „*er hat eine tochter die ganz artig clavier spielt, und damit ich ihn mir recht zum freunde mache, so arbeite ich ietzt an einer Sonata für seine Mad:^{selle} tochter, welche schon bis auf das Rondeau fertig ist.*“ Vier Tage später wurde dann – im Laufe eines



Vormittages – auch der Finalsatz niedergeschrieben, und kurz darauf begann Mozart, die Sonate mit ihrer Widmungsträgerin, Cannabichs 13-jähriger Tochter Rosina, einzustudieren. Am 6. Dezember berichtet er dem Vater, sie sei „*ein sehr schönes artiges mädll*“ und habe „*für ihr alter sehr viell vernunft und gesetzes weesen*“. Sie habe ihm „*gestern [...] ein recht unbeschreibliches vergnügen gemacht*“ und seine „*sonata ganz – – fortreflich gespielt*“. Interessanterweise erwähnt er im selben Brief, dass der Mittelsatz seiner Sonate ein Porträt des Mädchens sei. Er habe ihn „*ganz nach den Caractère der Mad.^{selle} Rose*“ gemacht: „*wie das andante, so ist sie*.“ Des weiteren führt er aus, das Andante un poco adagio sei „*voll expreßion*“ und müsse „*accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespielt werden*“. In der Tat ist dieser Variationensatz über zwei Themen mit einer sonst bei

Mozart kaum zu findenden Fülle an dynamischen Vortragszeichen und Ornamenten versehen, die an französische Clavecinmusik, etwa von François Couperin, erinnert. Auch sein Vater Leopold meinte, die Sonate habe „*was vom vermanierierten Manheimer goût darinne, doch nur so wenig, daß deine gute Art nicht dadurch verdorben wird*.“

RONDO A-MOLL KV 511

Unter Mozarts Kompositionen für Klavier allein nehmen die Sonaten und Variationenwerke den größten Raum ein. Doch auch unter den einzeln überlieferten, zumeist kürzeren Stücken finden sich zahlreiche Beispiele für seine schöpferische Genialität. Ohne jeden Zweifel gilt dies für das **Rondo a-Moll KV 511**, das in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis die

Datierung „Wien. den 11. März. [1787]“ trägt und somit wenige Wochen nach der Rückkehr aus Prag entstand, wo er große Erfolge mit seiner Oper *Le nozze di Figaro* KV 492 errungen hatte. Mozart verwendet für das Rondo mit a-Moll eine Tonart, die in seinem instrumentalen Schaffen sonst nur noch in der nicht minder außergewöhnlichen Klaviersonate KV 310 von 1778 anzutreffen ist. Eine nur schwer zu beschreibende, zugleich schmerzhaft und tröstliche Melancholie durchzieht das Rondo. Zu den wichtigsten Charakteristika dieser erstaunlichen Komposition zählen der Siciliano-Gestus des Hauptthemas, das bei jedem Erscheinen auf kunstvollste Art variiert wird, die nahezu allgegenwärtige Chromatik, die häufige kontrapunktische Stimmführung und nicht zuletzt die überaus kühne Harmonik (gegen Ende des in unvergleichlicher Weise ‚leuchtenden‘ A-Dur-Abschnittes moduliert Mozart gar bis nach Cis-Dur).

FANTASIE C-MOLL KV 475 UND SONATE C-MOLL KV 457

In Mozarts Œuvre finden sich Werke mit einer Moll-Haupttonart viel seltener, als dies etwa bei Ludwig van Beethoven der Fall ist. Gleichwohl wird man nahezu jede dieser Schöpfungen zu seinen persönlichsten künstlerischen Äußerungen zählen dürfen. Wirft man nun einen Blick speziell auf die Tonart c-Moll, dann fällt auf, dass Mozart sie vor allem in der ersten Hälfte seiner Wiener Jahre heranzog, genauer: in den Jahren 1782 bis 1786. Hier schuf er die

Bläuserserenade KV 388, die Fuge für zwei Klaviere KV 426, die c-Moll-Messe KV 427, die *Maurerische Trauermusik* KV 477, das Klavierkonzert KV 491 sowie die beiden im folgenden näher zu betrachtenden Stücke: die *Klaviersonate* KV 457 und die *Klavierfantasie* KV 475.

In sein eigenhändiges *Verzeichnüss aller meiner Werke* trug Mozart unter dem Datum des 14. Oktober 1784 – als neuntes Werk innerhalb des Verzeichnisses – die c-Moll-Sonate KV 457 ein. Zusammen mit der im Mai des folgenden Jahres niedergeschriebenen Fantasie c-Moll KV 475 erschien sie im Dezember 1785 beim Wiener Verlagshaus Artaria im Druck. Als Widmungsträgerin ist Maria Theresia von Trattner genannt, die zeitweise Klavierschülerin Mozarts war und zugleich Ehefrau Johann Thomas von Trattners, in dessen Haus der Komponist damals wohnte. Gemeinsam ist beiden Stücken, die zu Mozarts großartigsten Schöpfungen gezählt werden dürfen, ein düster-fatalistischer Schluss, der im Gegensatz zu anderen Moll-Kompositionen auf eine Aufhellung des tragischen Grundcharakters am Ende verzichtet.

Die c-Moll-Sonate ist neben der sechs Jahre älteren in a-Moll (KV 310) Mozarts einzige Klaviersonate mit einer Moll-Haupttonart und hat noch stärker als das Schwesterwerk auf nachfolgende Komponisten, namentlich Beethoven, gewirkt. In der Tat verweisen die beiden Ecksätze mit ihrem orchestralen Klangbild, ihrer hochdramatischen, weitgehend ruhelos-gespannten Haltung und ihren unversöhnlichen Schlüssen weit in die musikalische Zukunft. Das gilt ebenso, wenngleich auf andere

Weise, für das von unvergleichlicher Tiefe, Schönheit, Trost aber auch Schmerz durchzogene Adagio in der Paralleltonart Es-Dur. Obwohl gemeinsam mit der Sonate veröffentlicht und wohl auch im Hinblick auf diese Publikation entstanden, ist die Fantasie sehr viel mehr als nur eine Art Präludium zu ihrem dreisätzigen Schwesterwerk. Sie gliedert sich in sechs Abschnitte: Das einleitende Adagio präsentiert zunächst sein markantes Unisono-Thema in c-Moll, moduliert aber bald in entferntere Tonarten und leitet über zu einem helleren, gesangvollen Teil in D-Dur. Doch die dunkle Ausgangsstimmung kehrt zurück in einem dramatischen Allegro-Abschnitt, der wiederum in ein lyrisches, aber ernstes B-Dur-Andantino mündet. Noch heftiger als zuvor das Allegro bricht dann ein *Più allegro* hervor, dessen Zweiunddreißigstel-Bewegung sich nach und nach zu Sechzehntel- und Achtelnoten verlangsamt und verstummt, bevor der erste Abschnitt der Fantasie in verkürzter Form wiederkehrt und das einzigartige Werk mit einer c-Moll-Skala durch drei Oktaven beendet wird.

Alexander Odefey

FORTEPIANO NACH JACOB BERTSCHE

Der Hammerflügel nach Jacob Bertsche (1635 bis 1707) (Tonumfang sechs Oktaven: FF–f⁴) wurde nach einem Original von ca. 1815 gebaut, das von Robert Brown restauriert wurde und sich heute in Privatbesitz befindet (Gagny, Frankreich). Der Bauplan des Instruments lehnt

sich zwar stark an den des Originals an, es handelt sich aber nicht um eine exakte Kopie. Der Flügel ist in Kirschholz furniert (das Original in Nuss) und unterscheidet sich von seiner Vorlage auch durch die an die heute konventionelle Stimmtonhöhe (a¹ = Hz 430–440) angepasste klingende Saitenlänge.

Eine Besonderheit des Bertsche-Flügels sind seine sechs Pedale (von links nach rechts: Fagottzug, Verschiebung, Moderator einfach, Moderator zweifach, Dämpferhebung und Janitscharenzug). Sie dienen dazu, den Klang des Instruments farblich zu ändern und klangliche Spezialeffekte zu produzieren, was die Interpretation der Klavier- und Kammermusik des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts sehr bereichert.

Ausschlaggebend für die Wahl des Bertsche-Hammerflügels waren die klanglichen Eigenschaften: er stellt einen der Höhepunkte des klassischen Wiener Klavierbaues dar (ca. 1780–1820), also jener Epoche vor der Durchsetzung des romantischen Klangideals, wie es sich zum Beispiel in den Instrumenten aus der Werkstatt von Conrad Graf manifestiert. Er verfügt über den für diese Zeit typischen schlanken Klang sowie die unterschiedliche Färbung der verschiedenen Register und eignet sich daher in besonderer Weise für die Interpretation der Musik von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert und ihrer Zeitgenossen.

Robert Brown

Mozart wrote solo keyboard music throughout his life, including sonatas, variations on existing or original themes, and individual piano pieces. The *Piano Sonata in C, K. 309*, dates from early in a 16-month trip to Germany and France in pursuit of an appointment away from Salzburg (September 1777 – January 1779). Mozart travelled first to Munich, where he met the Elector but was unable to procure employment, then to Augsburg, giving a concert and meeting the piano maker Johann Andreas Stein, and on to Mannheim at the end of October 1777; he and his mother remained there for almost five months. While again unsuccessful at procuring a post in the city, Mozart was compositionally productive, writing five sonatas for violin and piano (K. 296, 301, 302, 303, 305) and two concert arias (K. 294, 295) as well as the piano sonatas K. 309 and K. 311 in D.

K. 309 documents Mozart's friendship with the Mannheim-based Cannabich family in a special way. (Christian Cannabich, a distinguished violinist and composer, had been concertmaster of the Mannheim orchestra since 1758.) For the middle movement is described by Mozart as a musical portrayal of the daughter, Rosa. As he explained in a letter to his father, Leopold (6 December 1777): "His [Cannabich's] daughter who is fifteen [recte: thirteen], his eldest child, is a very pretty and charming girl. She is very intelligent and steady for her age. She is serious, does not say much, but when she does speak, she is pleasant and amiable. ... Young Danner asked me how I thought of composing the Andante [of K. 309]. I said I would make it fit closely the character of

Mademoiselle Rosa. When I played it, it was an extraordinary success. Young Danner told me so afterwards. It really is a fact. She is exactly like the Andante." When Rosa subsequently played a Mozart sonata herself a few days later (probably K. 309), after learning that Mozart would not procure a post at court and ultimately would have to leave Mannheim, it had a profound effect on those present (letter of 10 December 1777): 'Mlle Rosa played my sonata very seriously. I assure you, I couldn't keep from weeping. In the end the mother, the daughter and the Treasurer all had tears in their eyes. For she had been playing my sonata, which is the favourite of the whole house.'

The *Rondo in A minor, K. 511*, is one of Mozart's finest individual piano pieces. Dated 11 March 1787 in the composer's Thematic Catalogue, the *Verzeichnüss*, it may have originated as an improvisation either in Prague in January–February 1787 when witnessing the success of *Le nozze di Figaro*, or once back in Vienna for an academy on 28 February. It was published later in 1787 by Anton Hoffmeister, who had issued monthly publications of new music from the mid-1780s onwards and who brought out a number of Mozart's other works in the series, including the Piano Trio in G, K. 496, the Piano Duet Sonata in C, K. 521 and the Violin Sonata in A, K. 526.

The musical text of the Rondo K. 511 was no doubt compiled with the amateur purchasers of the edition in mind, but it was also modelled on the embellishments and elaborations Mozart himself would have introduced in renditions as performer-composer. The main

theme is embellished in increasingly lavish ways over the course of the piece, culminating in the final rondo section. In addition, ethereal harmonic progressions in the episodes preceding rondo returns are reminiscent – in the improvisatory impressions conveyed – of Mozart’s fantasias. Mozart may have originally conceived 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). Nevertheless, its profound expressivity is more closely aligned, ultimately, with the extraordinary Adagio in B minor for piano, K. 540 (1788).

Mozart published a number of piano and chamber works with the Vienna-based Artaria in the 1780s, as well as with Hoffmeister. Artaria brought out six of his sonatas for violin and piano in November 1781, the piano sonatas K. 330 in C, K. 331 in A and K. 332 in F in 1784, the six string quartets dedicated to Haydn in September 1785 and the *Fantasia and Piano Sonata in C minor*, K. 475 and K. 457 in December 1785. Another Viennese publisher, Torricella, issued 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. Leopold wrote to his daughter Maria Anna shortly before the publication of the fantasia and sonata to convey to her the words of 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’.”

While the C minor fantasia, completed on 20 May 1785, acts as a kind of prelude to the sonata, it can be – and often is – performed independently of the sonata. When composing K. 475, Mozart probably had his own improvised performances of it in mind, as well as the capabilities of the amateurs purchasing it: the poignant, intense fantasia certainly would have benefited from his famously expressive and virtuosic playing. The rhythmic and structural freedom, strange harmonic effects, sudden changes of mood, and overall impression of improvisation are all standard features of a late eighteenth-century fantasia. Two of the innumerable highlights include the shadowy sequences in the opening Adagio merging into lyrical melodic lines and the explosive onset of the *Più allegro* towards the end. Not invoking the sense of arrival regularly experienced at the beginning of Mozart’s reprises, the return to the piece’s original theme at the close serves above all to recreate the original mood, foreshadowing early nineteenth-century keyboard music by composers such as Frédéric Chopin. The Sonata, K. 457, often terse and gritty like the Fantasia, K. 475, opens with a dramatic *Molto Allegro* that includes many iterations of the severe main theme, most memorably in the close imitations from right to left hands at the beginning of the coda. Respite is provided by the Adagio’s E flat major tonality and subtle performance markings, while the *Allegro assai* finale recaptures the mood of the first movement.

The Sonata in C minor had a more complicated genesis than the fantasia. After working on the autograph (now available as a high-quality, interactive CD-ROM from the Stiftung Mozarteum in Salzburg), Mozart generated a copy for its dedicatee Therese von Trattner, one of his students and wife of his landlord at the Trattnerhof on the Graben. Substantial differences between the main body of the autograph and the edition imply continued creative work after the date of the dedication copy (17 October 1784); many dynamic and character markings, for example, 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 annotated performance copies generated for him by Artaria in advance of the engraving of plates for the edition.

Simon P. Keefe

FORTEPIANO AFTER JACOB BERTSCHE

The original instrument from Jacob Bertsche (1635–1707) after which this fortepiano was built was restored in the workshop of Robert Brown and today belongs to a private collection in Gagny (France). The design of the new instrument is closely based to that of the original one but is not exactly replicated. For example the original instrument is veneered in beautifully grained Walnut this instrument in a very simple cherry veneer. Further, the string lengths are adapted to the usual pitch of today, i. e.

a¹ = Hz 430–440. The original instrument was designed probably for a considerably higher pitch.

This instrument has six octaves and one note, FF–f⁴; a particular characteristic of this instrument are the six pedals, (from left to right) Bassoon, Keyboard shift, Moderator single, Moderator double, Damperlifter, Turkish music (Janitscharen). These different pedals serve the purpose of changing the quality and colour of the sound, in the case of the Turkish music (Janissary music) to produce a special sound effect. This interest in the colour of the sound was typical of all instruments of this period and is an important factor in the interpretation of this music.

The decision to build this instrument was taken principally upon the quality of the sound of the original Bertsche piano. The instrument represents one of the high points of the classical Viennese pianomaking tradition of the early nineteenth century immediately before the appearance of the first romantic sounding pianos as exemplified by the instruments of Conrad Graf. The sound maintains the slender quality and the colours of the different registers typical of the classical Viennese piano. For this reason it is ideal for the interpretation of much of the music of Ludwig van Beethoven, Franz Schubert and their contemporaries.

Robert Brown

SA 01.02

19.30 Großes Festspielhaus #41

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT DANIEL BARENBOIM KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade B-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten,
zwei Bassetthörner, 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

Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 488

(Datiert: Wien, 2. März 1786)

Allegro

Adagio

Allegro assai

Kadenz im ersten Satz von Mozart

Pause

Symphonie D-Dur KV 385 „Haffner-Symphonie“

(Datiert: Wien, Juli 1782)

Allegro con spirito

Andante

Menuetto – Trio

Presto

Ende um ca. 21.30 Uhr

SERENADE B-DUR FÜR ZWEI OBOEN,
ZWEI KLARINETTEN, ZWEI BASSETTHÖRNER,
VIER HÖRNER, ZWEI FAGOTTE UND KONTRABASS
KV 361, „GRAN PARTITA“

„Die Partitur sah nach nichts aus. Der Anfang, so simpel, fast lächerlich. Nur ein Pulsieren, Fagotte, Bassetthörner – wie eine rostige Quetschkommode. Doch da, plötzlich, hoch darüber, eine einsame Oboe, ein einzelner Ton, unerschütterlich über allem, bis eine Klarinette ihn aufnimmt, in einer Phrase von solch himmlischer Süße! Das war keine Komposition eines Zirkusaffen! So eine Musik hatte ich noch nie vernommen. Voll tiefster Sehnsucht; einer so unstillbaren Sehnsucht, dass ich erbebe und es mir schien, als hörte ich die Stimme Gottes.“ – Mit diesen Worten erschauert Antonio Salieri in Peter Shaffers auch via Filmleinwand berühmt gewordenem Theaterstück *Amadeus* in der Erinnerung an den dritten Satz (Adagio) von Mozarts *Serenade B-Dur KV 361*, in einem späteren Titelausatz *Gran Partita* genannt. Für dieses wahrscheinlich 1783–84 aus unbekanntem Anlass komponierte Werk fügt Mozart dem üblichen Bläseroktett mit je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten fünf Instrumente hinzu: ein weiteres Paar Hörner, einen Streicher-Kontrabass als Betonung des Fundaments (die oft zu hörende Ausführung mit Kontrafagott) und, ein Beweis seiner jüngsten Liebe, zwei Bassetthörner, jene Tenorinstrumente der Klarinettenfamilie, deren dunkler, satter Klang dann auch die Orchesterpalette der Opern *La clemenza di Tito*, der *Zauberflöte* sowie des

Requiems bereichert. Schon diese individuelle Besetzung transzendiert den ursprünglichen Zweck einer solchen Serenade: in offener, suitenhafter Form gehobene musikalische Unterhaltung zu bieten. Stattdessen schreibt Mozart in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation eine „große blasende Musik von ganz besonderer Art“ (so Mozarts Freund, der Klarinettist Anton Stadler in einer Konzertankündigung im *Wiener Blättchen* vom 23. März 1784), die plötzlich auch auf eine andere, neue Qualität des Zuhörens zielt.

Der Gestus ist symphonisch. Das zeigt schon die gewichtige Largo-Einleitung mit ihren feierlichen Tuttiakkorden, aus denen sich nicht etwa die Oboe, sondern die Klarinette mit verbindenden ornamentalen Linien herauschält. Auch das Hauptthema des Molto allegro ist in seinem lakonisch-neckischen Piano-Kopfmotiv, dem ein Forte-Tutti antwortet, zunächst den Klarinetten (mit den Fagotten als Bass) anvertraut. Dieses Motiv aus zwei Halbenoten, gefolgt von zwei Vierteln (mit Vorschlagsnote auf der ersten), erweist sich den Satz über als beinahe allgegenwärtig, ohne je zu langweilen, weil Mozart das instrumentale Licht ständig variiert und das Motiv in wechselnde große Verläufe einbindet. Das eingangs schon erwähnte, entrückte Adagio in Es-Dur wird an zweiter und vierter Stelle von groß angelegten Menuetten in B-Dur mit jeweils zwei kontrastierenden Trios eingerahmt, von denen immer eines in Mollgefülle führt – doch gewinnt Mozart der gleichlautenden Anlage völlig verschiedene Charaktere ab. Die folgende Romance in Es-Dur wartet mit einem überraschenden Mittelteil in



„Clarinettes et bassons“. Ölbild von Yvon Tardy (1928–2010).
Privatsammlung

bewegtem c-Moll auf, der freilich durch fortlaufende Fagott-Sechzehntel etwas Humoristisches bekommt. Danach variiert Mozart ein von der Klarinette vorgestelltes, gemächliches Andante-Thema und überrascht im Verlauf des Satzes mit immer neuen, reizvollen Klangkombinationen. Der zuletzt über ein Adagio zum Allegro im Dreivierteltakt gesteigerte Bewegungsimpuls findet seine Fortsetzung im ausgelassenen Finale, das seine „Alla turca“-Verve gegen Ende hin noch fulminant steigert.

KLAVIERKONZERT A-DUR KV 488

Das Klavierkonzert A-Dur KV 488 stammt aus derselben Zeit wie *Le nozze di Figaro*: Am 2. März 1786 vollendet, also während der letzten Wochen Arbeit an der Oper, stellt das Werk eines der reifsten, ausgewogensten und auch schönsten aus Mozarts Feder dar – ein weiteres Beispiel dafür, wie Musik sowohl für Kenner als auch für Liebhaber gleichermaßen zum erfüllten Ideal werden kann. „*Niemals*

sonst“, stellte Alfred Einstein zum eröffnen- den Allegro fest, habe Mozart „einen Satz ge- schrieben von solcher Einfachheit der Struk- tur, von solcher ‚Normalität‘ in der themati- schen Relation von Tutti und Solo; von sol- cher Klarheit der thematischen Erfindung“. Und Attila Csampai sekundiert mit Hinweis auf den Charakter von A-Dur: „Alle Empfin- dungstiefe, Wärme und Leuchtkraft dieser Tonart des Herzens ist hier in kammermusi- kalischer Dichte und Noblesse eingefangen.“ Zudem kommt A-Dur nicht nur den Streichern, sondern auch den beiden Klarinetten klang- lich sehr entgegen, die Mozart hier neben Flöte, Fagotten und Hörnern statt der üblichen Oboen verlangt und welche die weiche, runde Sono- rität des Konzerts trefflich unterstützen; auf Pauken und Trompeten wird dem intimen Cha- rakter des Werks gemäß ganz verzichtet. So wie alle Hauptthemen stellt sich auch das Klavier im Piano vor. Diese vertraute Innigkeit offenbart sich besonders im Adagio, einem empfindsamen Siciliano in fis-Moll: Während etwa Haydn ja oft auch entlegene Tonarten des Quintenzirkels nutzt, bleibt Mozarts tona- ler Rahmen üblicherweise enger begrenzt – desto ungewöhnlicher ist dieser kurze, aber außerordentlich tiefe Satz, dessen emphatische Sprünge und Auszierungen die Selbstentäuße- rungen einer wehmütigen Opernarie in Form eines Wiegenliedes nachahmen. Jegliche Trü- bung verfliegt jedoch im turbulent-ausgelas- senen, vergnüglichen Finale, in dem die moti- vischen Bälle zwischen Klavier und Orchester rasch hin- und herfliegen.

SYMPHONIE D-DUR KV 385 „HAFFNER-SYMPHONIE“

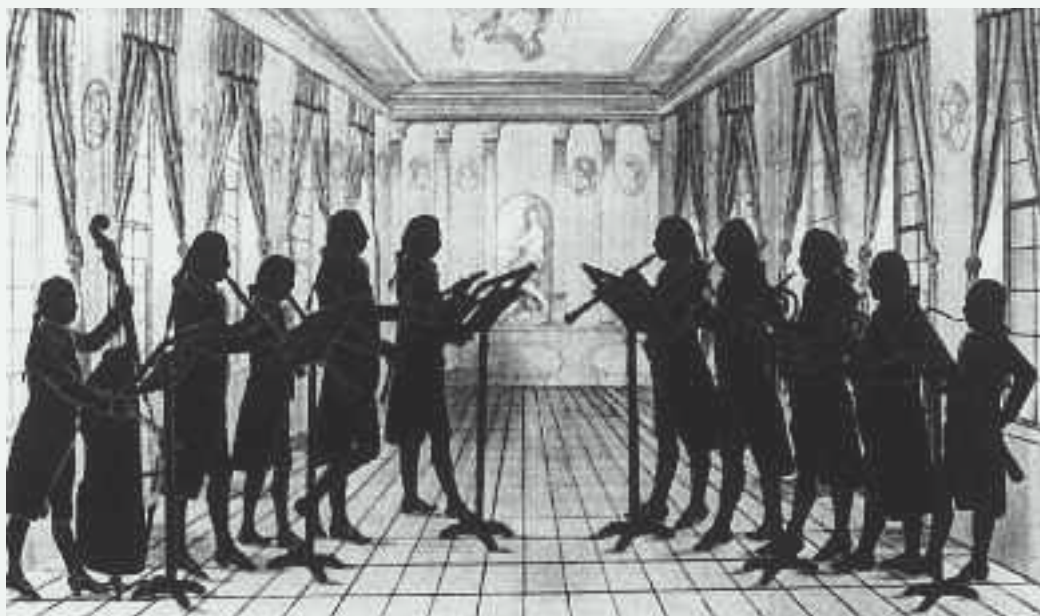
Mit der finalen *Haffner-Symphonie* schließt das Programm des heutigen Konzerts indirekt wieder an dessen Serenaden-Beginn mit der *Gran Partita* an. Denn wie verschwimmend für Mozart die musikalischen Genregrenzen waren, zeigen gerade die beiden großen Fest- musiken, die er für die Salzburger Familie Haffner schrieb. 1776 entstand zum Polter- abend von „*Liserl*“ (Marie Elisabeth) Haffner, einer Tochter des 1772 verstorbenen Bürger- meisters, Großhändlers und Mäzens Sigmund Haffner d. Ä., die sogenannte *Haffner-Serenade* KV 250; sechs Jahre später übermittelte Leo- pold seinem Sohn in Wien den Auftrag, für die Erhebung von Sigmund Haffner d. J. in den Adelsstand ein weiteres Werk zu komponie- ren. Trotz Arbeitsüberlastung nahm er an und konnte dem Vater schon nach einer Woche den glücklichen Fortgang der Komposition vermelden: „*Sie werden augen machen daß sie nur das Erste Allegro sehen; allein – es war nicht anderst möglich – ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur auf harmonie [KV 388], (sonst hätte ich sie für Sie auch brauchen können) – Mittwoch den 31:^{ten} schicke ich die 2 Menuett das An- dante und letzte stück – kann ich – so schicke auch einen Marche – wo nicht so müssen sie halt den von der Hafner Musique (der sehr unbekannt ist) machen – ich habe sie ex D gemacht weil es ihnen lieber ist.*“ Mozarts Brief verrät uns auch den üblichen fünfsätzigen Bau- plan (plus vorangestelltem Aufzugsmarsch)

der Serenade: zwei rasche Ecksätze, inmitten ein von zwei Menuetten umrahmtes Andante. Durch Mozarts Hochzeit am 4. August doch noch verspätet („*Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen*“), trafen die weiteren postalischen Lieferungen auf Raten in Salzburg ein, am Schluss noch mit der Anmerkung, das erste Allegro müsse „*recht feüerig gehen. – das lezte – so geschwind als es möglich ist*“. Bezeichnend ist freilich, dass Mozart die Serenade „*Symphonie*“ nennt. Und zu einer veritablen Symphonie, der so genannten *Haffner-Symphonie* KV 385, hat er diese in ihrer Urgestalt verloren gegangene zweite Haffner-Serenade dann 1783 im Hinblick auf eine große Akademie umgearbeitet: Dabei strich er das erste Menuett sowie selbstverständlich auch den Einleitungsmarsch, erweiterte dafür aber die Instrumentation der Ecksätze um Flöten und Klarinetten.

Das energische Hauptthema des ersten Satzes gemahnt mit seinem alle Kräfte vereinenden Unisono, den wiederholten weiten Sprüngen über zwei Oktaven, den sprechenden Generalpausen und dem humorvoll polternden Triller an opernhafte Dramatik, verbirgt aber durch die eröffnenden langen Notenwerte zunächst das zugrundeliegende Tempo: Die brillant funkelnde Rasanzenz des Satzes kommt erst später zum vollen Ausbruch. In seiner glänzend-festlichen Grundstimmung ist dieses Allegro con spirito zwar praktisch zur Gänze über dem Hauptthema errichtet, enthält aber auch einige Überraschungen, etwa, wenn zu Beginn der Durchführung plötzlich und kühn Fis-Dur angeschlagen wird. Das elegante An-

dante vereint weitgespannte Melodien und delikate Bläserwürfe mit graziös schmeichelnden und zirpenden Violin-Figurationen, bevor das pompös auftrumpfende Menuett pralles Selbstbewusstsein verströmt. Das überschwängliche, wie in Champagnerlaune prickelnde Finale schließt an die geistreichen Überraschungen des Kopfsatzes an und ruft uns mit seinem Hauptthema Osmins Arie „*Ha, wie will ich triumphieren*“ aus der *Entführung aus dem Serail* in Erinnerung, deren rachsüchtige Raserei hier allerdings in völliger Heiterkeit aufgeht.

Walter Weidringer



SERENADE IN B FLAT MAJOR, K. 361, *GRAN PARTITA*

Mozart's move from Salzburg to Vienna in 1781 brought many new experiences and opportunities for him, not least the occasion to meet and work with wind-players of a standard he had not encountered back home in Salzburg. Among them was the clarinetist Anton Stadler, who impressed on Mozart the expressive qualities of the newly developing clarinet, and would later be the lucky recipient of the Clarinet Concerto. Although thought to date from 1781, the *Serenade in B flat major, K. 361, for 12 wind instruments and double bass* (also known as the *Gran Partita*) received its first known performance at a concert given in 1784 for the benefit of Stadler and his brother Johann, also a clarinetist. It is a special gem, scored for a rich ensemble of two oboes, two bassoons, four horns, two clarinets, two basset horns (mellow,

deep-voiced variants of the clarinet) and a string bass.

If the ensemble is large, so too are the music's dimensions; no other wind-band piece by Mozart has so many movements or is as long. The first movement starts with an imposing slow introduction leading to a confident and muscular allegro which, unusually for Mozart, has a second theme derived directly from the first. The second and fourth movements are both minuets with trio, in which the composer makes skilful use of contrasts in dynamic, texture, instrumentation and melodic contour, but between them comes a sublime adagio of the type that only Mozart could have written, as an oboe, a clarinet and a basset horn trace exquisite interlocking lines of melody over a hypnotically rhythmic accompaniment. The fifth movement is a Romance whose outer adagios frame a restless central section in the minor, and this is in turn fol-

lowed by a theme and six variations which give the composer the chance once more to display the gentle richness of his invention. Finally comes a light-hearted rondo, whose military sounds bring the work to an ebullient close.

PIANO CONCERTO IN A MAJOR, K. 488

By the spring of 1786 Mozart's considerable popularity with the Viennese public was on the verge of its decline. There is evidence to suggest that audiences found his music 'over-composed' in the sense of being unnecessarily rich in melodic invention, chromatic and contrapuntal detail, and perhaps in expressive weight too. For the fact is that even those works of his which seem most straightforward on the surface can hold surprising depths, or startle us with sudden turns into new and totally different emotional worlds. Such changeability no doubt left some listeners feeling uncomfortable, although of course it is just this ability to encompass in one work so many facets of the human condition, and to do it with an unobtrusive ease amounting almost to subterfuge, that makes Mozart's piano concertos the marvels they are. The *Piano Concerto in A major, K. 488*, was composed in March 1786, at the same time as one of the most generous and humanly perceptive of all operatic masterpieces, *Le nozze di Figaro*, and it is not unreasonable to suppose that its popularity today owes as much to the contrasting and complex emotions it invokes as to its undoubted and enduring attractiveness.

The first movement is amiable and gentle, with pianistic brilliance rejected in favour of a lyrical landscape on which the sun frequently shines, but in which the occasional threat of clouds prevents things from spilling into exuberance; even the end of the movement is cheerful in a subdued sort of way. It is the darker side, however, which emerges in the slow movement, although so magnified as to take us into the realms of heart-rending pathos. Adagio is a relatively rare choice of tempo-marking for Mozart; the selection of key, F sharp minor, is a unique one. Cast in the lilting dance-rhythm of a siciliana, and with the anguished complaints of the piano seemingly incapable of consolation from the tender contributions of the orchestra, it is the kind of movement only Mozart could have written. It is the piano, however, which in an instant transforms the atmosphere in the opening notes of the finale, a bustling rondo that brings the work to an exhilarating close as if nothing had ever been wrong in the world. There is a story of how once, when Mozart was improvising in front of an audience he considered inattentive, he suddenly broke off, executed a few cartwheels, dived under the table and abruptly left. Such mercurial behaviour is never easier to imagine than when listening to this perfect, priceless concerto.

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 385, 'HAFFNER'

That Mozart himself was aware that his music was taking a new direction in Vienna is clear

from a piece like the *Symphony in D major*, K. 385, a work written in the Imperial capital but which consciously looks back to the brilliant, plain-speaking manner of the Salzburg years. It did so with good reason. In July 1782 Mozart received a letter from his father asking for a symphony to celebrate the ennoblement of a family friend, Sigmund Haffner. "I am up to my eyes in work", he wrote back, "and now you ask me to write a symphony too!" He duly provided one, nevertheless, posting it to Salzburg in instalments accompanied by a correspondence which could not hide his irritation at the kind of paternal demand from which he must have thought he had freed himself. The final package was sent early in August, with the final message: "I only hope that all will reach you in good time, and be to your taste."

In its original form, the piece started with a march, and may well have had an extra minuet as well, thus making it similar to the type of multi-movement orchestral serenade that was 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 precisely what Mozart did when, having got back the score, he performed it 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 syn-copated string chords, which breathes the balmy 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 (though not actually the form) of a rondo, while ebullient clowning from the timpani and 'chugging' strings near the end seem to come straight from the world of comic opera.

If Mozart's tetchy letters managed to give the impression that he was at all half-hearted about this symphony, there is no sign of it in the sparkling end result. Ultimately, its quality surprised even him, for when he received the score back from his father he remarked that it "has positively amazed me, as I had forgotten every note of it." But then, as he also remarked, he had reached the stage in his career when he was "really unable to scribble off inferior stuff."

Lindsay Kemp

SO 02.02

9.00 Franziskanerkirche *Messe*

CHOR DER FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG
ORCHESTER „PRO MUSICA SACRA“
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
MARKUS STEPANEK ORGEL

JOHANN NEPOMUK HUMMEL 1778–1837

Messe B-Dur für Chor, Orchester und Orgel op. 77
(Komponiert 1818)

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Laudate pueri“ aus „Vesperæ solennes de Dominica“ KV 321
(Komponiert: Salzburg 1779)

SO 02.02

10.00 Dom *Messe*

SALZBURGER DOMCHOR
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA
CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN
BERNADETTE FURCH ALT
MAXIMILIAN KIENER TENOR
THOMAS SCHNEIDER BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

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

„Sancta Maria, mater Dei“
für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 273
(Datiert: Salzburg, 9. September 1777)

SO 02.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #42

MOZART KINDERORCHESTER
DIRIGENT PETER MANNING
RADEK BABORÁK HORN & LEITUNG [KV 417]
FABIAN EGGER FLÖTE
ROLANDO VILLAZÓN MODERATION

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie G-Dur KV 110

(Datiert: Salzburg, Juli 1771)

Allegro
[Andante]
Menuetto – Trio
Allegro

Konzert D-Dur für Flöte und Orchester KV 314

(Eingerichtet nach dem Konzert C-Dur für Oboe und Orchester KV 314
wahrscheinlich in Mannheim, Jänner oder Februar 1778)

1. Allegro aperto

Kadenz von Fabian Egger

Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 417

(Datiert: Wien, 27. Mai 1783)

2. Andante
3. [Rondo. Allegro]

Eingang im 3. Satz von Radek Baborák

Symphonie F-Dur KV 76
(Komponiert: angeblich Wien, Herbst 1767)

Allegro maestoso
Andante
Menuetto – Trio
Allegro

Keine Pause

Mit besonderer Unterstützung von
PEGGY WEBER MCDOWELL und JACK MCDOWELL

MOZART KINDERORCHESTER DER STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
GEGRÜNDET 2012

In Kooperation mit Musikum Stadt und Land, Städtische Musikschule Traunstein,
Landesmusikschule Mondsee, Musikschule Teisendorf,
Musikschule Bergheim, Musikschule Mühldorf, MLV Laufen, Musikschule Burghausen,
Musikschule Trostberg, Wolfgang Sawallisch Stiftung,
Musikschule Freilassing, Städtische Musikschule Bad Reichenhall

Eine weitere Aufführung für Schulklassen findet am Montag, 3. Februar 2020, 10 Uhr statt.

Ende um ca. 12.15 Uhr

Die Idee eines Kinderorchesters wäre den meisten Salzburgern im 18. Jahrhundert wohl sehr fremd vorgekommen. Professionell betriebene Musik war etwas für erwachsene Männer; und in einer Zeit, in der man Musik eher zu den Handwerken als zu den Künsten zählte, wären selbst Musiker nicht auf die Idee gekommen, ihre Kinder in ihrer Profession zu unterrichten, ehe sie nicht ein Alter erreicht hatten, in dem sie sich auch sonst als Handwerksburschen hätten nützlich machen können. Wenn Leopold Mozart seine Tochter Maria Anna bereits mit acht Jahren ans Klavier herauführte und der Unterricht nicht nur aus Klaviertechnik bestand, sondern auch die Grundzüge der Musiktheorie, des Generalbasses, ja sogar der Komposition umfasste, erweist er sich als ausgesprochen fortschrittlicher Pädagoge. Dass ein Mädchen aber ein Blasinstrument, gar Horn oder Trompete, erlernen und in einem Orchester mitspielen sollte, das wäre wohl selbst einem Leopold Mozart nicht in den Sinn gekommen.

Unter diesen Umständen ist es nicht überraschend, dass es im 18. Jahrhundert auch kein spezifisches Repertoire für Kinderorchester gegeben hat. Das heutige Konzertprogramm spiegelt damit eher das Können der Salzburger Hofkapelle, eines der größten und besten Orchester seiner Zeit, als das eines Liebhaberorchesters wider und zeigt auf bemerkenswerte Weise, wie weit es Kinder und Jugendliche – trotz aller Ablenkungen, die die Welt der digitalen Medien heute bereithält – bringen können, wenn sie sich für Musik begeistern lassen. Das gilt nicht nur für den selbst noch jugendlichen Flötensolisten Fabian, der seine ersten

Erfahrungen im Orchesterspiel im Mozart Kinderorchester gesammelt hat, sondern auch für die vielen kleinen Streicherinnen und Streicher, die zum allerersten Mal auf einer so großen Bühne vor so vielen Zuschauern spielen dürfen. Auch wenn vielleicht nicht jede(r) von ihnen die Anlage, den Fleiß und die Kunst der Fokussierung besitzen mag, um Profimusiker zu werden, sammeln die Kinder hier so viele (Lebens-)Erfahrungen, dass sie die Mühe des Übens und auch die eine oder andere heimliche Träne vor Heimweh bei der ersten Intensivprobenwoche nicht als traumatisch empfinden. Wolfgang Mozart, der in etwa diesem Alter gerade anfang, sich auf seiner ersten Italienreise „*Amadeo*“ zu nennen, erweist sich dabei als ein treuer Freund; ein Genie, das zwar als Komponist wie als ausübender Musiker unerreichbar scheinen mag und trotzdem einer von ihnen ist, ein musikalischer Freund, mit dem man scherzen und weinen und neuerdings sogar als Playmobil-Figur spielen kann. Sich auf ein Glas Bier mit ihm zu treffen, das bleibt dann aber den Kind gebliebenen Großen wie Rolando Villazón vorbehalten. Das Biertrinken hatte Wolfgang den heutigen Kindern wohl voraus, denn aus Sorge vor verunreinigtem Wasser war Bier (oder auch Wein) auf den Reisen das bevorzugte Getränk der Familie Mozart. Allerdings wurde es auch viel dünner als heutzutage gebraut.

Damals wie heute erregen Solisten mehr Aufsehen als der tüchtigste Orchesterspieler. Das scheint – auf den ersten Blick – auch nur gerecht, denn muss ein Solist nicht viel mehr üben als ein Orchestermusiker, muss er nicht ein ganz besonderes Selbstvertrauen und Nerven



Mozart. Symphonie G-Dur KV 110. Autograph. Beginn der Symphonie.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

wie Drahtseile haben, um sich so zu exponieren, wie es die Flöte im ersten Satz des *Konzerts D-Dur KV 314* oder das Horn im *Konzert Es-Dur KV 417* tun? Mozart hat alle seine Konzerte für Blasinstrumente für bestimmte Musiker, deren Vorlieben, Stärken und Schwächen er genau kannte, komponiert. Und wenn er über eine seiner Arien schreibt, dass er sie ganz für die Sängerin, seine große Liebe Aloisia, geschrieben habe, damit es ihr wie ein „*gutgemachts Kleid*“ passe, so gilt dies genauso auch für sein Konzertschaffen. Am bekanntesten ist seine Freundschaft mit dem Klarinettenisten Anton Stadler, der wir u. a. das Klarinettenkonzert verdanken. Daneben verdient auch der Hornist Joseph Leutgeb (1732–1811) besondere Beachtung. Er war Profimusiker durch und durch und diente u. a. von 1763 bis 1773 in der Salzburger Hofkapelle. Dass er später sein Geld als Käsehändler verdient haben soll, ist, wie der Wiener Musikforscher Michael Lorenz vor einigen Jahren gezeigt hat, in das Reich der Fabel zu verweisen. Für ihn hat nicht nur Joseph Haydn bereits im Jahre 1762 – Mozart war damals 6 Jahre alt – ein Konzert komponiert; Mozart schrieb dann in seinen Wiener Jahren gleich mehrere. Wie viele genau ist schwer zu sagen, denn das Konzert KV 412, das trotz der niedrigen Nummer im Köchelverzeichnis erst aus Mozarts letztem Lebensjahr stammt, ist ebenso wie ein Konzert in E-Dur KV 494a unvollendet geblieben. Es sieht somit so aus, als sei das Konzert ‚Nr. 2‘ KV 417 in Wirklichkeit das erste von insgesamt drei vollständigen Konzerten für Leutgeb gewesen, mit dem sich Mozart ebenso wie mit Stadler immer wieder

launige Scherze erlaubt hat. Doch wenn es um die Kunst selbst ging, verstand Mozart keinen Spaß: Als Leutgeb im Alter immer kurzatmiger wurde, legte Mozart an verschiedene Konzerte noch einmal wie ein Schneider Hand an und änderte das Gewand um, indem er die Soli verkürzte und die Orchesterritornelle verlängerte, so dass die Altersbeschwerden gemildert wurden. Auch beim Flötenkonzert KV 314 betätigte sich Mozart noch einmal als ‚Schneider‘ und kürzte hier sozusagen den Saum: Als er auf der Reise nach Mannheim und Paris im Frühjahr 1778 kurzfristig ein Flötenkonzert brauchte, nahm er sich ein eigenes Oboenkonzert in C-Dur vor und schrieb es für Flöte um, wobei er das Konzert um einen Ton nach oben transponierte, damit es auf dem neuen Soloinstrument umso brillanter wirkte.

Aus Leopold Mozarts Sicht stehen übrigens gute Orchestermusiker den Solisten in nichts nach: *„Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweresten Solo und Concerte studieren“*, schreibt er 1756 im Schlusskapitel seines *Versuch einer gründlichen Violinschule*. *„Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft“*. Zum guten Orchesterspiel hingegen schon, wie er mit verschiedenen Beispielen belegt: *„Man schliesse nun selbst ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkühr spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, ja nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen*

muß den Geschmack verschiedener Componisten, ihre Gedanken und Ausdrücke also gleich einzusehen und richtig vorzutragen.“ Leopold Mozart schließt seine Überlegungen hierzu mit folgendem Gedanken: *„Man muß also nicht Solospielen, bevor man nicht recht gut accompagniren kann.“*

Dazu dient dem Mozart Kinderorchester der Stiftung Mozarteum auch das symphonische Repertoire des jungen Mozart, wie es die beiden Stücke des heutigen Konzertprogramms, die in Salzburg bereits um 1770 bei Hofe erstmals erklingen sind, eindrucksvoll zeigen. Während uns Leopold durch eine Aufschrift auf dem Autograph im Detail Aufschluss über die Entstehung der *Symphonie G-Dur KV 110* gibt (*„del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolff: Mozart in Salisburgo nel Luglio 1771“*), bleibt die Entstehungsgeschichte der wohl einige Jahre älteren *Symphonie F-Dur KV 76* im Dunkel. Ein Autograph oder auch nur eine zeitgenössische Abschrift ist hierzu nicht überliefert. Das Werk hat aber zweifelsfrei zum Aufführungsrepertoire des Fürsterzbischöflichen Hofes gehört, denn der Verlag Breitkopf & Härtel hatte um 1800 über Mozarts Schwester eine Kopie aus Salzburg erworben.

Besonderes Augenmerk verdienen jeweils vielleicht die beiden Mittelsätze der Symphonien: Im langsamen Satz von KV 110 werden die Oboen durch Flöten ersetzt, eine Instrumentierungsbesonderheit, die sich daraus erklärt, dass in Salzburg die Partien für Oboen wie Flöten vom selben Bläserpaar übernommen wurden. Im Andante von KV 76 schweigen die Oboen hingegen ganz und lassen anderen Blasinstrumenten den Vortritt. Im Menuett aus KV 110 hat

Mozart – nach dem Vorbild Joseph Haydns – einen kleinen Kanon zwischen den hohen und den tiefen Streichern versteckt, wohingegen sich im Moll-Trio aus KV 76 ein Motiv mehr und mehr verselbständigt, das im Menuettsatz als ein Nebengedanke eingeführt worden war.

Das letzte Wort soll heute noch einmal Leopold Mozart haben: *„Ubrigens müssen bey einer Musik, wenn sie anders gut seyn solle, alle die Zusammenspielenden einander wohl beobachten und sonderheitlich auf ihren Anführer sehen: damit sie nicht nur zugleich anfangen; sondern damit sie beständig in gleichem Tempo, und mit gleichem Ausdrücke spielen.“* Wie viel ließe sich nicht noch von Leopold Mozart, dem Pädagogen, lernen, der als Grundidee seiner *Violinschule* festhält: *„Und alle meine Bemühung, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkenntniß und Empfindung eines guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten.“* Wohl dem Pädagogen, der so viele fleißige Helfer wie die Instrumentallehrer, Stimmgruppenführer, die Mitarbeiter des Kinder- und Jugendprogramms der Stiftung Mozarteum und nicht zuletzt den Leiter des Mozart Kinderorchesters, Peter Manning, hat! Zu allem Überfluss kommt hierzu noch ein Kind wie *„Wolfgang Amadeo“*, das mit unermüdlichem Einsatz vorangeht und allen Mitwirkenden – vom jüngsten Streicherlein bis zum Künstlerischen Leiter der Mozartwoche – jeden Tag aufs Neue Vorbild und Ansporn ist.

Ulrich Leisinger

Composed by Mozart in 1771 between two trips to Italy, the *Symphony in G major No. 12, K. 110*, was probably performed in Salzburg before concerts in Milan and Brixen (Bressanone, Northern Italy) in November and December of that year. This symphony shows the 15-year old Mozart using more development and detail (more counterpoint, for instance) than his previous works in the genre – the early symphonies are noted for being exuberant in mood, but shorter and arguably less complex than the later ones. In this work's first movement, for example, the recapitulation avoids literal repetition and develops the theme creatively.

The music in the second movement is elegant and unassertive, using many repeated phrases. The oboes are replaced by the flutes, lending a smoother timbre proper to a more lyrical statement. (In Mozart's day, oboists were expected to be able to play both instruments.) The key of C major, using no flats or sharps, is associated with simplicity. Suddenly, a loud flatted sixth chord borrowed from the minor disrupts these pastoral proceedings. This surprising, if not outright comical outburst also foreshadows the more extensive interruption of the minor that takes place in the symphony's last movement.

In the third movement minuet, the lower strings imitate the violins, one bar later and an octave lower. Mozart's inspiration was probably Joseph Haydn, who used this device in his symphonies. The main theme of the last movement, a Rondo, is constructed around leaps. The ensuing minor theme expands the

intervals, greatly exacerbating the melody's disjunct quality. The percussive conclusion of that section confirms the composer's intention to depict something exotic. Musicologist Neal Zaslaw draws a parallel between this and the "Turkish" interruption in the Rondo Finale of Mozart's Violin Concerto, K. 219, which stages a confrontation between the "courtly elegance" of the West and the rough and strange sounds of "the infidel East."

In 1777 Mozart left Salzburg in hopes of obtaining full-time employment, first in Munich, then Augsburg, and then in Mannheim, where he stayed for five months. There he befriended flautist Johann Baptist Wendling and oboist Friedrich Ramm, principal players in the Mannheim orchestra. By December Wendling was able to secure an important commission for Mozart: 200 gulden to compose a set of flute works – probably as many as four concerti and six quartets – for an amateur flautist, Ferdinand Dejean (1731–1797), a retired German surgeon for the Dutch East-India Company, who had made a fortune from trading in Batavia (modern Jakarta).

All of these needed to be delivered by February 1778 when Dejean was set to leave for Paris. With only two months to complete the commission, Mozart was very pressed for time. He was also distracted by his infatuation with Aloisia Weber. 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.

By the time of Dejean's departure, Mozart had only delivered about half of the music he had agreed to write. In fact it appears that both the concertos he delivered were arrangements of works he had composed in 1777. The Flute Concerto in G major, K. 313, was based on a work Mozart had composed in honour of his sister Maria Anna the previous summer. As for the *Flute Concerto in D major*, K. 314, it is the arrangement of the Oboe Concerto in C major, K. 314. Composed for Giuseppe Ferlendis, the principal oboist in Salzburg, the oboe concerto was enthusiastically taken up by Ramm, who performed it several times in Mannheim, making "a great sensation." It is therefore quite likely that Dejean heard this work too. Not surprisingly, he only paid Mozart 96 gulden, much to the composer's dismay.

The first movement of the Concerto is marked *Allegro aperto* ("open Allegro"), a term Mozart used for music in 4/4 involving sixteenth notes. It appears to suggest that the pace of the quarter notes needs to be taken somewhat slower than a typical Allegro, such that the sixteenth notes and ornaments are not cramped, resulting in a crazed and inelegant *prestissimo* effect.

The *Horn Concerto in E flat major*, K. 417, was the first of three concertos Mozart wrote for his lifelong friend Joseph Leutgeb, a horn virtuoso, whom he famously liked to tease. In these works, Mozart showed a remarkable ability to work with the very idiosyncratic requirements of the natural horn, where many notes could

only be attained by inserting the hand in the bell. The British scholar Roger Hellyer writes: "the slow movements bear witness to Leutgeb's evident talent for intensely lyrical playing. All four concerto finales are children of their instrument, resplendent with lively rhythms drawn from the horn calls of the hunting field."

Modern researchers question whether the *Symphony in F major*, K. 76, was the work of the young Mozart. In a detailed account, Cliff Eisen explains how this symphony differs from those reliably known to be by him, from that period. The form of the first movement and the work's brevity are indeed characteristic of Mozart's early symphonies, but compared to these early works, the first movement's development is more extensive and the recapitulation is shorter. Eisen also points to the absence of two characteristic features in Wolfgang's works, which provide freshness and interest: dynamic contrast and irregularity of phrasing.

Scholars now tend to believe the work was in fact composed by Mozart's father, Leopold, himself a prolific composer. As Eisen writes, Leopold "considered himself a 'modern' composer and his extant works ... bear this out. ... The most mature of [his symphonies] stylistically approximate other German symphonies by composers a generation younger than Leopold. It speaks for itself that several of his works were at one time thought to be compositions by Wolfgang."

Francis Kayali

SO 02.02

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #47

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA
DIRIGENT DANIEL HARDING
LOUISE ALDER SOPRAN
ANDREAS OTTENSAMER KLARINETTE

KONZERT ZUM ABSCHLUSS DER MOZARTWOCHE 2020

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie A-Dur KV 201

(Datiert: Salzburg, 6. April 1774)

Allegro moderato
Andante
Menuetto – Trio
Allegro con spirito

Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester KV 622

(Komponiert: Wien, vermutlich Anfang Oktober 1791)

Allegro
Adagio
Rondo. Allegro

Pause

Aus „Così fan tutte“ KV 588

(Datiert: [Wien:] im Jänner 1790)

Ouvertüre

Rezitativ und Arie der Fiordiligi Nr. 14

„Temerari, sortite fuori di questo loco!“ – „Come scoglio“

Aus „Don Giovanni“ KV 527

(Datiert: Prag, 28. Oktober 1787)

Recitativo accompagnato e Rondo der Donna Anna Nr. 23

„Crudele! – Ah no, mio bene!“ – „Non mi dir, bell'idol mio“

Symphonie D-Dur KV 504

„Prager Symphonie“

(Datiert: Wien, 6. Dezember 1786)

Adagio – Allegro

Andante

Presto

„Das musikalische Talent“, so sprach Goethe zu Eckermann, dem berühmtesten Zuhörer der Literaturgeschichte, *„kann sich wohl am frühesten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gottheit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen.“*

SYMPHONIE A-DUR KV 201

Im Sommer 1773 war Mozart in Wien mit den „Sturm und Drang“-Symphonien Joseph Haydns in Berührung gekommen, und unter diesem Eindruck hatte er eine Musik erdacht, die mit ihrem Subjektivismus, ihren krassen dynamischen Umbrüchen, ihrer extravaganten Melodik in symphonisches Neuland vorstieß. Auch ein Werk wie die wenige Monate später in Salzburg komponierte *A-Dur-Symphonie KV 201* wäre ohne diese exzentrischen Vorläufer nicht denkbar. Eine lodernde innere Dramatik, eine spannungsreiche Dynamik, jähe Stimmungsumschwünge, rasende Tremoli, weite Intervallsprünge, diese und andere Stilmerkmale finden sich auch in der A-Dur-Symphonie, aber sie wirken weder ostentativ und ‚gewollt‘ noch bilderstürmerisch, sondern verinnerlicht und vollkommen integriert in eine reiche symphonische Kunst, in der

auch das Festliche und Repräsentative seinen Platz hat. Im indirekten, damals noch von keiner persönlichen Begegnung vertieften Dialog mit Joseph Haydn steckte der junge Mozart den Horizont der Symphonie neu ab. Und dieser *„neue Geist“*, urteilte der Musikhistoriker und Mozart-Biograph Alfred Einstein über die A-Dur-Symphonie, *„dokumentiert sich in allen Sätzen: im Andante, das von der feinen Bildung eines Streichquartettsatzes ist, nur bereichert durch die zwei Bläserpaare; im Menuett, mit seinen Kontrasten von Zierlichkeit und fast beethovenscher Gewalttätigkeit; das Finale, ein Allegro con spirito – wahrhaft ‚con spirito‘ mit dem reichsten und dramatischsten Durchführungsteil, den Mozart bisher geschrieben hatte.“*

KLARINETTENKONZERT A-DUR KV 622

Als Denkmal einer Musikerfreundschaft ist uns das *Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester KV 622* überliefert, das Mozart im Oktober 1791 vollendete und als vorletzte Komposition in sein *Verzeichniß aller meiner Werke* eintrug. Der gute Freund und Weggefährte der gemeinsamen Wiener Jahre, den Mozart mit diesem Konzert beschenkte, war der österreichische Klarinettist Anton Paul Stadler (1753–1812). Er kam zusammen mit seinem jüngeren Bruder Johann, der ebenfalls ein bedeutender Klarinettist war, nach Wien, wo beide erstmals 1773 als Solisten in einem Konzert der Tonkünstlersocietät in Erscheinung traten. Sie standen dann zunächst in Diensten des Fürsten Galitzin, des russischen Gesandten in Wien, bevor sie ab 1782 in der

„Kaiserlichen Harmonie“ (hinter diesem Namen verbirgt sich ein von Joseph II. gegründetes Bläseroktett) und schließlich ab 1787 in der Hofkapelle spielten.

Mozarts späte Kompositionen für die Klarinette erheben das Instrument in den musikalischen Adelsstand. *„Der Charakter desselben ist: in Liebe zerflossenes Gefühl, – so ganz der Ton des empfindsamen Herzens“*, schwärmte der zeitgenössische Schriftsteller Christian Friedrich Daniel Schubart. Es sind durchaus freundliche Geister, die der Ton der Klarinette in Mozarts A-Dur-Konzert herbeiruft. Eine lichte, entspannte, spätsommerliche Atmosphäre erfüllt diese Musik, eine zuweilen schon überirdische Heiterkeit und weltentrückte Gelassenheit. Im Mozart-Gedenkjahr 1991 ließ sich der Theologe Hans Küng in seinem Münchner Festvortrag zu einem sehr persönlichen Bekenntnis hinreißen: *„Ich gestehe dankbar, dass schon das eine Klarinettenkonzert KV 622, dieses letzte, exakt zwei Monate vor seinem Tod vollendete Orchesterwerk Mozarts von unüberbietbarer Schönheit, Intensität und Verinnerlichung, aller düsteren und resignativen Züge bar, einen Doktoranden der Theologie vor 35 Jahren, in einem Pariser Dachzimmer, wo es nur ein Dutzend Platten gab, fast täglich neu erfreut, gestärkt, getröstet, kurz, ein kleines Stück Glückseligkeit vermittelt hat. Und jeder, jede von Ihnen dürfte beim Hören von Mozarts Musik solche kleinen Augenblicke der ‚Glückseligkeit‘ irgendwann einmal empfunden haben.“*

LEBEMÄNNER UND SALONDAMEN: „DON GIOVANNI“ UND „COSÌ FAN TUTTE“

Don Giovanni, Donna Anna, Fiordiligi – diese Lebemänner und Salondamen sind nicht zu Helden oder Heiligen geboren, sie fallen unweigerlich in die erstbeste Grube, die man ihnen gräbt (und die anderen fallen gleich selbst mit hinein). Der italienische Librettist Lorenzo Da Ponte, der wenige Jahre zuvor wegen Ehebruchs, „Entführung einer ehrbaren Frau“ und öffentlichen Konkubinats angeklagt worden war und deshalb Venedig fluchtartig verlassen hatte, um seiner sicheren Inhaftierung zu entgehen, favorisierte offenbar einen gänzlich anderen Begriff von der Natur des Menschen, der die kirchliche Sittenlehre unterlief und die alten Ideale von Treue, Verzicht und Selbstbeherrschung wie leere Bilderrahmen betrachtete. *Così fan tutte* hatte Da Ponte ursprünglich für den Wiener Hofkapellmeister Antonio Salieri geschrieben, Mozarts angeblichen Todfeind und Giftmörder, der sogar schon mit der Komposition begonnen, sie aber rasch wieder aufgegeben hatte, da er diese Oper, wie Constanze Mozart Jahrzehnte später erklärte, *„für unwürdig hielt, in Musik gesetzt zu werden“*.

Mozart, der mit Da Ponte in Wien und Prag bereits *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* herausgebracht hatte, beurteilte die Würde der Dichtung und des Stoffes vollkommen anders und fühlte sich vielmehr intellektuell angezogen von Da Pontes Humor, der die kulturelle Selbstüberhebung und den gesellschaftlichen Dünkel mit der Schärfe einer Dissonanz zerriss. Denn bei diesem Humor geht es nicht mehr um die



stimmige Balance der menschlichen Temperamente, sondern um die Demaskierung, wenn nicht gar Demontage der eingebildeten Moral (und der amoralischen Eitelkeit), um trügerische Treueschwüre, die Beliebigkeit großer Gefühle, den Nonsens der Noblesse, die Macht des Zufalls. Und zuletzt werden sogar die Personen selbst, die Persönlichkeiten auseinandergenommen. Die Frage nach dem Ich, nach der Identität, ist ein für das 18. Jahrhundert, für seine Skepsis gegenüber dem theoretischen Konstrukt des ‚Individuums‘ bezeichnendes philosophisches Problem. Kein Medium war dafür geeigneter als die Komödie mit ihren Traditionssträngen von Maskenspiel und typisierender Stegreifpraxis. Noch hinter den Charakteren der drei Da-Ponte-

Opern schimmern die Attribute der „zanni“ hindurch, der burlesken Dienerfiguren der *Commedia dell'Arte*. Was aber bleibt, wenn die Masken gefallen sind und das wahre Gesicht sich zeigt? Mozart und Da Ponte haben mit ihrer dritten und letzten Koproduktion die Antwort gegeben: „So machen es alle“, ob Graf oder Diener, Kammerzofe oder Adelsdame. Alle Menschen sind gleich, so ergibt sich daraus die Lehre. Aber eine frohe Botschaft ist es nicht.

SYMPHONIE D-DUR KV 504 „PRAGER SYMPHONIE“

Zu Beginn des Jahres 1787 war Mozart nach Prag gereist, um Zeuge des beispiellosten Er-

folgs sein zu dürfen, der seiner Oper *Le nozze di Figaro* dort zuteil wurde: Am 22. Jänner übernahm er selbst die Leitung einer Aufführung. Drei Tage zuvor hatte er am selben Schauplatz, dem Gräfllich Nostitzschen Nationaltheater, und mit demselben *Figaro*-erprobten Orchester eine Akademie veranstaltet und das Publikum, sein Publikum, als Pianist mit drei Fantasien und improvisierten Variationen über „*Non più andrai*“ zu Begeisterungstürmen hingerissen. „Wir wußten in der That nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die ausserordentliche Composition, oder das ausserordentliche Spiel; beydes zusammen bewirkte einen Totaleinsatz auf unsere Seelen, welcher einer süßen Bezauberung glich!“ erinnerte sich Franz Xaver Niemetschek, ein tschechischer Philosophieprofessor und früher Biograph Mozarts: „Die Sinfonien, die er für diese Gelegenheit setzte, sind wahre Meisterstücke des Instrumentalsatzes, voll überraschender Uebergänge und haben einen raschen, feurigen Gang, so, daß sie alsogleich die Seele zur Erwartung irgend etwas Erhabenem stimmen. Dieß gilt besonders von der großen Sinfonie in D-Dur.“ Und nach dem Ort ihrer Uraufführung ist sie auch benannt, Mozarts *D-Dur-Symphonie KV 504*, die *Prager Symphonie*.

Ihr Finale bestätigt, was der Kopfsatz und das Andante eher assoziativ nahelegen: die Verwandtschaft der Symphonie mit der Prager Erfolgsoper *Le nozze di Figaro*. Denn das zentrale Viertonmotiv des Finales findet sich auch in dem Duettino „*Aprite presto aprite*“, das mit Cherubinos rettendem Sprung aus dem Fenster endet. Ob die Zuhörer im Nationaltheater

Blicke tauschten bei dieser Ähnlichkeit? Immerhin ließ Mozart ja seinen Wiener Freund Gottfried von Jacquin wissen, dass sogar auf einem Ball die größten ‚Hits‘ seiner Oper geboten wurden: „*ich sah aber mit ganzem vergnügen zu, wie alle diese leute auf die Musick meines figaro, in lauter Contretänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; – denn hier wird von nichts gesprochen als vom – figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als – figaro.*“

Alle Grenzen lösen sich auf: zwischen oben und unten, Herr und Knecht, Theater und Symphonie, Kontrapunkt und Kontretanz. Alle diese Leute – sie springen wie toll im Saal herum zur Musik eines Wunders, „*das nicht weiter zu erklären ist*“. Und deshalb wollen wir es auch gar nicht erst versuchen.

Wolfgang Stähr

In his early teens Mozart was living and working in Salzburg as a member of the Prince-Archbishop's court orchestra, and his symphonies from this period show a relaxed sense of enjoyment that came of writing for performers he knew personally. Yet, sunny as they are, it was a visit to Vienna in the summer of 1773 and a probable encounter with state-of-the-art symphonies by composers such as Joseph Haydn, Vanhal and Gassmann, that seems to have provided the impetus for the next step in his symphonic development. The results can be seen in the symphonies that followed, in which seriousness of expression and musical inspiration are taken to a new level.

SYMPHONY IN A MAJOR, K. 201

The *Symphony in A major*, K. 201, completed in April 1774, was among these new works, and right from the first bars declares its originality. Instead of the usual bold fanfares or orchestral chords, it opens softly with a broadly swelling theme which is soon repeated more loudly, this time with the melody echoed in canon by the cellos and basses. This device turns out to be a feature of this steady and confidently handled movement, since two of its later themes also make gestures towards 'accompanying themselves' in this fashion.

The slow movement is one of exquisite grace and refinement, its summer-night glow abetted by muting the strings. Mozart drops in a surprise ending, however, perhaps as a way of preparing us for the heartier mood of

the third movement, a boisterous Minuet and Trio. The finale turns up the ebullience levels further, bringing the symphony prancing to its conclusion in a movement whose 'hunting' associations are made thrillingly explicit in a burst of brash horn calls just before the end.

CLARINET CONCERTO IN A MAJOR, K. 622

Mozart's last major instrumental composition, the *Clarinet Concerto in A major*, K. 622, 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, but also a good friend of the composer, having already inspired him to create the superb *Clarinet Quintet* in 1789. Stadler was especially fond of the unearthly sound of the clarinet's lower register, and had developed a model which gave extra notes at this bottom end. In the event, this variant (now known as the *basset clarinet*) did not catch on, but it was at least around long enough for Mozart to compose for it music whose sublimity has insured it against total obsolescence.

What really distinguishes the *Concerto*, however, is that it is a culmination of Mozart's unsurpassed achievements in bringing together all the elements with which he himself had moulded the concerto-form into a sophisticated means of expression. While it was above all in the great piano concertos of the 1780s

that he achieved this, it was surely in the clarinet – an instrument which combined vocal eloquence with the piano’s ability to be brilliantly virtuosic over an unusually wide compass – that Mozart found the instrument that suited him most perfectly.

Perhaps the most impressive thing about the Clarinet Concerto is its apparent simplicity. The first movement is unusually long, but has the same relaxed, generous lyricism that characterises Mozart’s two piano concertos in the same key. The finale is suave and witty, with a memorable recurring theme, but it is the central slow movement that brings some of the loveliest music of Mozart’s entire output. The exquisite melody 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.

COSÌ FAN TUTTE, K. 588

As an opera composer Mozart was a natural, right from his first boyhood efforts in Salzburg. But it was with the three operas he composed during the second half of the 1780s to sparkling librettos by Lorenzo Da Ponte that he first realised his true genius as a composer of sophisticated music-dramas. The last of them – following *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni* – was *Così fan tutte* (‘All women act the same’), first performed on 26 January 1790. The composer’s most emotionally complex and ambiguous opera, it is a tale of two pairs of

lovers in which the men accept a friend’s bet that their *fiancées* will not be true to them. The men pretend to leave on military service, but return in disguise and proceed to woo each other’s betrothed as a test. The women fall for their new paramours, but when the deception is untangled at the end it is far from certain if a happy resolution has been reached or not.

The rippling overture features a short slow introduction whose last sequence of five chords will return not only in the overture, but also towards the end of the opera, setting the bitter words of the male lovers – ‘*così fan tutte!*’. The aria ‘*Come scoglio*’ comes from Act 1, when one of the women, Fiordiligi, has first been propositioned; her response, an outpouring of indignation couched in mock-Handelian clichés leaves us in little doubt that her ‘rock-like’ resistance will be weakening before the interval.

DON GIOVANNI – RECITATIVE AND ARIA ‘*CRUDELE! AH NO, MIO BENE! – NON MI DIR, BELL’IDOL MIO*’, K. 527/23

Don Giovanni was the plumpest fruit of Mozart’s happy relationship with the music-lovers of Prague, where *Le nozze di Figaro* had enjoyed notable acclaim after performances in 1786, upon which the commission for *Don Giovanni* quickly followed. The premiere came in October 1787. Described by Mozart and Da Ponte as a *dramma giocoso*, it was their richest mixture of genres, the one in which comedy feeds most hungrily on the dark side of human

nature. For its subject was the legend of Don Juan, and while the piece abounds with comic situations, it ends with him being sent to hell.

Among the famous libertine's hapless conquests is Donna Anna, a noble lady whose father he callously murders. Anna spends the rest of the opera bent on bringing Don Giovanni to justice, with the loving support of Don Ottavio, who has offered to marry her. Still traumatised, however, she prevaricates and tells him that she needs time to grieve. In the recitative and aria '*Crudele! Ah no, mio bene! – Non mi dir, bell'idol mio*' she insists that it is unfair of him to call her cruel, then reassures him of her love in music of the warmest lyricism.

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 504, 'PRAGUE'

The *Symphony in D major, K. 504*, has not always received its due share of praise because it was not one of the three great symphonies Mozart composed in the summer of 1788 (K. 543, 550 and 551), yet it is a symphony fully worthy of comparison with those more famous masterpieces. Composed, like *Don Giovanni*, for Prague, we find in it examples of so many of the things Mozart had learned since his move to Vienna in 1781, such as the imaginative use of woodwind colours and the telling but thoroughly integrated use of counterpoint. At the same time, there are clear links with his operatic world: the shadow of the soon-to-be-created Commendatore, Don Giovanni's nemesis, falls over the minor-key introduction; the chattering counterpoint of the

Allegro looks forward to *Die Zauberflöte*; and the finale recalls the *buffo* atmosphere of *Le nozze di Figaro*.

The first movement is the longest of any of Mozart's symphonic movements and one of the most intellectually forceful too, a triumphant mixture of grandeur and lyricism in which everything seems natural and proper, even in the tough contrapuntal battleground of the central development section. And, as so often in mature Mozart, there is emotional sophistication too, apparent in the major-minor shadings of the introduction and in the *Allegro*'s second theme.

The *Andante* may not strike the listener as being as profound as some other movements by Mozart, but again it is tinted with the subtlest of wind-colourings, and there are times when it achieves a strain of Schubertian poetry. In the finale dynamic contrast, lightness and quick-wittedness are the essential ingredients, allowing the symphony to go out in a burst of energy.

Lindsay Kemp

REZITATIV UND ARIE DER FIORDILIGI NR. 14 „TEMERARI, SORTITE FUORI DI QUESTO LOCO“ –
„COME SCOGLIO“ AUS „COSÌ FAN TUTTE“ KV 588

Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Recitativo accompagnato

Temerari, sortite di questo loco! E non
profani l'alito infausto degl' infammi detti
nostro core, nostro orecchio, e nostri affetti.
Invan per voi, per gli altri invan si cerca le
nostre alme sedur. L'intatta fede che per
noi già si diede ai cari amanti saprem loro
serbar infino a morte, a dispetto del mondo,
e della sorte.

Aria

Come scoglio immoto resta || contro i venti e
la tempesta, || così ognor quest'alma è forte ||
nella fede e nell'amor.

Con noi nacque quella face || che ci piace, e
ci consola, || e potrà la morte sola || far che
cangi affetto il cor.

Rispettate, anime ingrati, || quest'esempio di
costanza: || e una barbara speranza || non vi
renda audaci ancor!

Recitativo accompagnato

Verwegene! Macht, dass ihr fort kommt aus
diesem Haus! Und nicht soll entwürdigen
der unselige Hauch dieser schändlichen
Worte unser Herz, unser Ohr und unsere
Gefühle! Vergeblich sucht ihr, oder andere,
unsere Seelen zu verführen; die keusche
Treue, die wir unsererseits bereits unseren
Liebhabern schworen, der Welt zum Trotz,
und dem Schicksal.

Arie

Wie der Fels unbeweglich steht || gegen
Winde und Sturm, || so stark ist diese Seele ||
in der Treue und in der Liebe.

Mit uns entstand diese Fackel, || die uns
beglückt und uns tröstet; || und allein der
Tod kann || die Liebe im Herzen verändern.

Achtet, undankbare Seelen, || dieses Muster
an Standhaftigkeit; || und grausame
Hoffnung || erkühne euch kein zweites Mal!

(Deutsche Übersetzung: Dietrich Klose)

RECITATIVO ACCOMPAGNATO E RONDO DER DONNA ANNA NR. 23 „CRUDELE! – AH NO, MIO BENE!“ –
„NON MI DIR, BELL’IDOL MIO“ AUS „DON GIOVANNI“ KV 527

Text von Lorenzo Da Ponte

Recitativo accompagnato

Crudele! Ah no, mio bene! Troppo mi spiace
allontanarti un ben che lungamente la
nostr’alma desia ... ma il mondo ... oh dio ...
non sedur la mia costanza del sensibil mio
core! Abbastanza per te mi parla amore.

Rondo

Non mi dir, bell’idol mio, || che son io crudel
con te; || tu ben sai quant’io t’amai, ||
tu conosci la mia fè.

Calma, calma il tuo tormento, || se di duol
non vuoi ch’io mora! || Forse un giorno il
cielo ancora || sentirà pietà di me.

Recitativo accompagnato

*Grausam! Ach nein, mein Leben!
Allzusehr schmerzt es mich, dir etwas
zu versagen, das so lange unsere Seelen
ersehen ... aber die Welt ... o Gott ...
versuche nicht die Beständigkeit meines
führenden Herzens! Genug spricht mir die
Liebe für dich.*

Rondo

*Sag mir nicht, mein Leben, || dass ich
grausam bin zu dir; || du weißt gut, wie
sehr ich dich liebe, || du kennst meine Treue.*

*Beruhige, beruhige deine Qualen, || wenn
du nicht willst, dass ich vor Schmerzen
sterbe! || Vielleicht hat der Himmel eines
Tages noch || Erbarmen mit mir.*

(Wortgetreue Deutsche Übersetzung: Walther Dürr)



© Gerard Collett

Louise Alder



© Maia Brami

Gilbert Audin



Walter Auer



© Lucie Čermáková

Radek Barborák

DIE MITWIRKENDEN DER MOZARTWOCHE 2020

Nach der Auszeichnung mit dem „Young Singer Award“ bei den International Opera Awards 2017 gewann die gebürtige Engländerin LOUISE ALDER bei der BBC Cardiff Singer of the World Competition den Dame Joan Sutherland-Publikumspreis. Seit 2014 ist sie Mitglied im Ensemble der Frankfurter Oper, wo sie mit Partien wie Gilda in *Rigoletto*, Fuchsin Schlaukopf in Janáčeks *Das schlaue Fuchlein*, Despina in *Così fan tutte* oder Clorinda in *La Cenerentola* auftrat. Weitere Engagements führten sie zum Festival Garsington Opera und an die Glyndebourne Festival Opera. Sie debütierte 2018 als Gretel an der Bayerischen Staatsoper und 2019 am Teatro Real in Madrid. Louise Alder gastierte u. a. als Händels Semele in der Londoner Royal Festival Hall und im Wiener Musikverein, als Marzelline in Beethovens *Fidelio* sowie in Mozarts *Krönungsmesse* bei den BBC Proms. Als Sophie war sie zudem an der Welsh National Opera in Cardiff, als Euridice in Rossis *L'Orfeo* am Royal Opera House Covent Garden und als Monteverdis *Poppea* in Bukarest zu sehen. Kürzlich interpretierte sie die Rolle der Monica an der Frankfurter Oper in Petersons *The Medium*. Weiters trat Louise Alder u. a. beim London Handel Festival, in der Wigmore Hall London und erstmals 2019 bei der Mozartwoche auf.

GILBERT AUDIN ist Solo-Fagottist im Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris und unterrichtet am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er selbst studierte. Als Botschafter der französischen Fagottschule ist er weltweit in Meisterkursen und internationalen Akademien zu Gast. Gilbert Audin fand sich als Konzertsolist mit Kollegen wie Jean-Pierre Rampal, François-René Duchable, Paul Meyer, Maurice André oder Michel Arrignon zu Ensembles zusammen und ist als Kammermusiker ein preisgekrönter und vielseitiger Partner. Für den Instrumentenbauer Buffet Crampon ist er beratend tätig und trägt so zur Weiterentwicklung des Fagotts bei. Mit 19 Jahren gewann er internationale Wettbewerbe in Genf und München; es folgten weitere Erste Preise in Genf und Toulon. Seine Diskographie umfasst Werke von Haydn, Konzerte von Jean Françaix und Marcel Landowski, Rossini-Quar-

tette, Konzerte und Symphonien von Mozart sowie die gesamte Kammermusik von Francis Poulenc. Seit 2007 ist er mehrmals bei der Mozartwoche aufgetreten.

WALTER AUER wurde 1971 in Villach geboren und studierte am Kärntner Landeskonservatorium bei Johannes Kalkreuth sowie an der Universität Mozarteum bei Michael Kofler. Als Stipendiat der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker studierte er bei Andreas Blau und Emmanuel Pahud; prägend waren darüber hinaus Meisterkurse bei Aurèle Nicolet. Seine berufliche Laufbahn begann er als Soloflöötist der Dresdner Philharmonie und der NDR Radio-Philharmonie Hannover. Seit 2003 ist er Soloflöötist der Wiener Staatsoper und der Wiener Philharmoniker. Nationale und internationale Wettbewerbspreise erspielte er sich als Solist und Kammermusiker in Leoben, Cremona, Bonn und München (ARD). Seitdem ist er als Solist und Kammermusikpartner international tätig. Er ist Mitglied des Orsolino Quintetts und der Wiener Virtuosen. Auf der Suche nach seinem persönlichen Klangideal gründete er kürzlich das Wiener Klimt Ensemble. Als international gefragter Lehrer gab Walter Auer in den letzten Jahren Meisterkurse in ganz Europa, den USA, Australien und Japan.

Seit seinem Solodebüt 1989 arbeitet RADEK BARBORÁK als Hornist und Dirigent weltweit mit großen Orchestern zusammen. Nach mehreren Jahren als Hornsolist bei den Berliner Philharmonikern und als Kammermusiker sowie als Gründer von Ensembles wie dem Baborák Ensemble, Horn Chorus und Afflatus Quintet entschied er sich 2008, auch als Dirigent tätig zu werden. Als Mentor und künstlerisches Vorbild stand ihm vor allem Daniel Barenboim zur Seite, dem er bei seinem West-Eastern Divan Orchestra assistierte. Er war zudem Teil des Boulez Ensemble Chamber Projekts und Professor an der Barenboim-Said Academy in Berlin. 2008 sprang Radek Baborák für den Dirigenten Seiji Ozawa bei der Europatour des Mito Chamber Orchestra ein. Die darauf folgende Zusammenarbeit kulminierte im Jubiläumskonzert des MCO, bei welchem beide Dirigenten Beethovens 9. Symphonie im Wechsel dirigierten. 2011 gründete er das Czech Sinfonietta Festival Orchestra, welchem er als Chefdirigent vorsteht



© Holger Kettner

Daniel Barenboim



Britta Bayer



Friederike Bernau



© Marco Borggreve

Kristian Bezuidenhout

und seit 2013 ist er künstlerischer Direktor der Prague Chamber Soloists. Das Yamağata Symphony Orchestra ernannte ihn 2017 zum principal guest conductor. Radek Baboráks weites Repertoire führt von Barock, Klassik und Romantik bis in das 21. Jahrhundert.

DANIEL BARENBOIM, geboren 1942, studierte bei seinem Vater Klavier und spielte mit sieben Jahren sein erstes Konzert in seiner Heimatstadt Buenos Aires. 1952 zog er mit seinen Eltern nach Israel. Sein Solistendebüt als Pianist gab er nur wenige Jahre später in Wien und Rom. Mit elf Jahren nahm er in Salzburg an Dirigierklassen von Igor Markevich teil und begann sein Studium der Harmonielehre und Komposition in Paris. Seit seinem Debüt als Dirigent mit dem Philharmonia Orchestra 1967 in London ist Daniel Barenboim mit allen führenden Orchestern der Welt aufgetreten, in Europa gleichermaßen wie in den USA. Er war Chefdirigent des Orchestre de Paris, des Chicago Symphony Orchestra und ist seit 1992 Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. 2000 wählte ihn die Staatskapelle Berlin zum Chefdirigenten auf Lebenszeit. Seit 1969 gehört Daniel Barenboim zu den unverzichtbaren Künstlern der Mozartwoche. 1999 rief er gemeinsam mit Edward Said das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das junge Musiker aus Israel, Palästina und den arabischen Ländern zusammenführt. Für ihre Friedensinitiative im Nahen Osten wurden beide 2002 mit dem Preis „Principe de Asturias“ geehrt. Seit 2015 studieren talentierte junge Musiker aus dem Nahen Osten an der Barenboim-Said Akademie in Berlin. Dort ist auch der von Frank Gehry entworfene Pierre Boulez Saal beheimatet, der seit März 2017 das musikalische Leben Berlins mit Daniel Barenboim als Dirigent, Klaviersolist, Kammermusiker und Liedbegleiter bereichert. Daniel Barenboim wurde mit zahlreichen internationalen Preisen und der Ehrendoktorwürde der Universität Oxford geehrt. 2011 ernannte ihn Queen Elizabeth II zum „Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire“.

Die Münchnerin **BRITTA BAYER** erhielt ihre ersten Engagements am Tiroler Landestheater und dem Innsbrucker Kellertheater. Danach war sie u. a. am Theater

Bremen, am Atelier Theater Bern und bei den Burgfestspielen Jagsthausen sowie in Ellen Schwiers' Tournée-theater „Das Ensemble“ zu sehen. Als Mitglied des Schauspielensembles des Salzburger Landestheaters stand sie u. a. in Nestroys *Lumpasivagabundus*, Molières *Der eingebildete Kranke*, Tennessee Williams' *Die Glasmägenier*, Schnitzlers *Das zweite Land*, *The King's Speech*, Schillers *Kabale und Liebe* und mehrere Jahre lang in der Erfolgsproduktion *Homo Faber* als Hanna auf der Bühne. Sie begeisterte das Publikum in *Der Brandner Kaspar*, als Mrs. Peachum in der *Dreigroschenoper*, als Mutter in *Der Trafikant* und im beeindruckenden Monolog *Die Wand* von Marlen Haushofer. Im Antikenprojekt *Dionysien* war sie 2017 in der Felsenreitschule zu erleben. Zuletzt spielte sie Hamlets Mutter in der Inszenierung von Alexandra Liedtke und Frau Valerie in Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Mehrere Jahre lang war sie des Schuldknichts Weib beim *Jedermann* auf dem Salzburger Domplatz.

FRIEDERIKE BERNAU ist seit 2012 Chefdramaturgin am Salzburger Landestheater. Vorherige Stationen waren das Theater Regensburg, wo sie als Chefdramaturgin tätig war und 2004 sowie 2010 die Bayerischen Theaterstage organisierte. Von 1996–2001 war sie als Dramaturgin an den Städtischen Bühnen Krefeld Mönchengladbach engagiert. 2001 erschienen ihr Buch *Was war los in Krefeld?* Frühere Stationen waren das Theater Pforzheim, die Badische Landesbühne Bruchsal und die Baden-Württembergischen Theaterstage. Friederike Bernau studierte Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, war ab 1985 Regie- und Dramaturgieassistentin am Stadttheater Regensburg und arbeitete als freie Autorin für den Bayerischen Rundfunk. Während ihres Studiums arbeitete sie als Darstellerin, Regisseurin, Dramaturgin und Organisatorin am Münchner „Theater K“ von Wolfgang Anraths. 1983 war sie hier für den Weltkongress der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche mitverantwortlich.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT, 1979 in Südafrika geboren, begann sein Studium in Australien, beendete es an der Eastman School of Music in den USA und lebt jetzt in



Florian Boesch



Hugues Borsarello



Angela Brower



Margriet Buchberger

London. Mit 21 Jahren gewann er den ersten Preis und den Publikumspreis beim Brügger Klavier-Wettbewerb. Kristian Bezuidenhout gastiert regelmäßig bei Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Chicago Symphony und dem Gewandhausorchester Leipzig und musiziert an der Seite zahlreicher großer Künstler. Seine Diskographie beinhaltet u. a. die Gesamtaufnahme aller Mozartschen Klavierkompositionen, Mozarts Violinsonaten mit Petra Müllejan sowie Mendelssohns und Mozarts Klavierkonzerte mit dem Freiburger Barockorchester, wofür er den Echo Klassik erhielt. 2013 wurde er als Künstler des Jahres vom Gramophone Magazine nominiert. Die Saison 2018/19 führte ihn mit dem Scottish Chamber Orchestra, dem Irish Baroque Orchestra sowie dem Freiburger Barockorchester und dem English Concert zusammen. Als Solist brachten ihn Engagements nach Paris, Madrid, Wien, New York, Vancouver, Zürich und Oxford. Bei der Mozartwoche ist Kristian Bezuidenhout seit 2014 regelmäßig zu Gast.

Der österreichische Bariton **FLORIAN BOESCH** stand auf den bedeutendsten Bühnen und konzertierte mit namhaften Orchestern weltweit. Eine rege Zusammenarbeit verband ihn mit Nikolaus Harnoncourt, mit dem er in Händels *Messiah* und *Saul* im Wiener Musikverein und Purcells *The Fairy Queen* beim styriarte festival 2014 zu erleben war. Bei den Salzburger Festspielen musizierten sie gemeinsam in Haydns *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*. 2018 eröffnete Florian Boesch mit einem Liederabend die Saison an der Londoner Wigmore Hall. Höhepunkte 2018/2019 waren u. a. eine Tournee mit Mozarts *Requiem* mit dem Collegium Vocale Gent unter Philippe Herreweghe und Mahlers Lieder *Des Knaben Wunderhorn* mit MusicAeterna und Teodor Currentzis. Die aktuelle Saison führt den Bariton durch die Metropolen Europas mit Werken von Barock bis Romantik. Auf der Opernbühne überzeugte Florian Boesch in einer Neuproduktion von Händels *Orlando* am Theater an der Wien sowie als Méphistophélès in Berlioz' *La Damnation de Faust* in der Berliner Staatsoper unter Sir Simon Rattle. Wichtige Produktionen waren u. a. auch Alban Bergs *Wozzeck* in Köln oder Mozarts *Così fan tutte* bei den Salzburger Festspielen.

Der Violinist **HUGUES BORSARELLO** spielt regelmäßig mit Orchestern wie dem Orchestre National de Lille, dem Orchestre Symphonique de Bretagne oder dem Orchestre Symphonique d'Astana, wobei sein Repertoire neben Mozart von Vivaldi, Bach, Tschaikowsky bis hin zu Saint-Saëns und Kreisler reicht. Während seines Studiums am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris arbeitete er mit dem Gustav Mahler Youth Orchestra unter Claudio Abbado und Seiji Ozawa und gründete mit David Saudubray und Gautier Capuçon ein Kammermusik-Trio. Im Alter von 20 Jahren wurde er vom Lisbon Metropolitan Orchestra als erster Solist engagiert. Seit 2009 steht er als künstlerischer Leiter dem Orchestre de Chambre d'Alsace vor, seit 2016 hat er dieselbe Stelle auch beim Orchestre des Concerts Lamoureux inne. Seine große Begeisterung für Kammermusik führte ihn zu zahlreichen Musikfestivals in Frankreich, zum NCPA nach Bombay und in die Kioi Hall in Tokyo. Neben seiner Tätigkeit als Interpret arbeitet Hugues Borsarello auch im Bereich der Klangforschung.

Die Mezzosopranistin **ANGELA BROWER** wurde in Arizona geboren. Sie studierte an der Arizona State University und der Indiana University. Von 2008 bis 2010 war sie im Jungen Ensemble, von 2011 bis 2016 im Ensemble der Bayerischen Staatsoper in München engagiert. Für ihre Darbietung der Dorabella in *Così fan tutte* wurde ihr 2009 der Festspielpreis der Münchner Opernfestspiele verliehen. Sie trat außerdem am Palais Garnier in Paris, an der Deutschen Oper Berlin, am Festspielhaus Baden-Baden oder in Aix-en-Provence auf. 2016 debütierte Angela Brower als Dorabella bei den Salzburger Festspielen und gab in derselben Rolle ihr Debüt am Royal Opera House, Covent Garden. 2019 debütierte sie bei der Mozartwoche. Zu ihren weiteren Rollen gehören Elisabetta in Donizettis *Maria Stuarda* oder der Komponist in *Ariadne auf Naxos*. 2019/2020 gibt Angela Bower ihr Debüt an der Metropolitan Opera als Octavian und wird erstmals an der Seite des Orchesters Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz zu erleben sein. Auf der Konzertbühne interpretiert Angela Brower ein weites Repertoire, das bei Komponisten wie Händel beginnt und bis zu Maurice Ravel oder Alban Berg reicht.



Mathilde Calderini



Georg Clementi



José Coca Loza



Claire Elizabeth Craig

MARGRIET BUCHBERGER studierte am Giuseppe Verdi Konservatorium in Mailand sowie an der Hochschule für Musik in Würzburg. Mit mehreren Stipendien und Preisen ausgezeichnet erstreckt sich ihr Repertoire von Alter Musik bis zu zeitgenössischen Kompositionen. Sie ist regelmäßiger Gast der Associazione Mozart Italia. Mit den Musicians of the King's Road konzertierte sie in Turku und Helsinki und war mit einem Rezital beim Liszt-Festival Schloss Schillingsfürst sowie im Palazzo Vecchio in Florenz zu hören. Im Teatro La Fenice in Venedig trat die Künstlerin mit dem Pianisten und Dirigenten Leone Magiera auf. Sie sang bei der Harmonia Classica Wien, der Schubertiade in Dänemark/Roskilde, dem Mittelrhein Musikfestival und der Stagione Sinfonica Concertistica der Arena di Verona. Zu ihrem Rollenrepertoire gehören u. a. Cleopatra in *Marc'Antonio e Cleopatra* von J. A. Hasse, Anastasio in *Giustino* von Händel oder Orpheo in *Parnasso in festa* HWV 73, welchen sie im Schlosstheater Fulda und im Rahmen der Händel-Festspiele Halle darbot.

Mit zahlreichen Auszeichnungen und Preisen zählt **MATHILDE CALDERINI** zu den vielversprechendsten Flötistinnen ihrer Generation und musizierte mit Künstlern wie Renaud Capuçon, Nicolas Angelich, Paul Meyer, Edgar Moreau, Aurèle Marthan, Guillaume Belom, Jérôme Pernoo, Denis Pascal oder Marie Chielme. Einladungen führten sie in das Auditorium de Radio France und das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, in die Liederhalle in Stuttgart, den Concertgebouw in Amsterdam, die Royal Festival Hall in London, zum Festival Aix-en-Provence und nach Asien. Gemeinsam mit dem Klarinettenisten Amaury Viduvier gründete sie das Kammermusikensemble Ouranos, mit welchem sie kürzlich den ersten Platz und den Publikumspreis bei der Lyon International Chamber Music Competition gewann. Als gebürtige Französin studierte sie am Conservatoire Supérieur de Musique de Paris bei Sophie Cherrier und Vincent Lucas und vervollständigte ihre Studien an der Royal Academy of Music in London unter William Bennett and Samuel Coles.

Der gebürtige Bozner **GEORG CLEMENTI** begann seine Karriere als Liedermacher. Es folgten Schauspielengagements in Innsbruck, Bozen, Turin und Leipzig. Von

1995 bis 2015 war er Ensemblemitglied der Komödien-spiele Porcia. Er inszenierte am Salzburger Landestheater u. a. die Komödie *Bei Anruf: Geld!* Seit 2016 ist er Leiter des Salzburger Straßentheaters, wo er bei *Bezahlt wird nicht*, *Der Vorname*, *König der Herzen* und der Uraufführung von Stephan Lacks *Alles Heilige* Regie führte. Am Salzburger Landestheater spielte er in den letzten Jahren unter anderem in *Der Brandner Kaspar*, den Kaiser im *Weißten Rössl*, den Habakuk in *Alpenkönig und Menschenfeind*, in *Schirachs Terror*, in *Wedekinds Lulu* und in *Ein Bericht für eine Akademie*. In den *Dionysien* stand er 2017 in der Felsenreitschule auf der Bühne. Mit seinen *Zeitliedern* gewann er 2012 den Publikumspreis und den Jurypreis beim Wettbewerb Troubadour in Stuttgart sowie Silber beim Potsdamer Chansonfestival. Im März 2013 fand sich zum ersten Mal ein *Zeitlied* auf der deutschen Liederbestenliste. Ö1 erklärte seine Zeitlieder-CD zur „Entdeckung des Jahres“.

Sein Studium führte den Bass **JOSÉ COCA LOZA** von seinem Heimatland Bolivien über die USA an die Hochschule für Musik in Basel. Dort studiert er seit 2014 unter Silvana Bazzoni und gewann den Arizona Wettbewerb Quest for the Best sowie den Preis des Migros-Kulturprozent. Sein Opernrepertoire umfasst Alidoro in *La Cenerentola*, Nettuno in *Il ritorno d'Ulisse in Patria* von Monteverdi, Osmin in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, Beto in Puccinis *Gianni Schicchi*, Sparafucile in *Rigoletto*, den Alten Diener in *Elektra* und viele mehr. Seine Konzerttätigkeit mit einem umfassenden Repertoire führte ihn in die großen Konzerthallen und Opernhäuser Europas. Dabei stand er an der Seite von Künstlern wie Cecilia Bartoli, Andrea Marcon, Jean-Christophe Spinosi, Vesselina Kasarova, Daniela Dolei und Soyoung Sim. Neben seinem Debüt bei der Mozartwoche erwartet ihn in der Saison 2019/20 die Rolle des Mustafa in *L'Italiana in Algeri* beim Festival von Granada und eine Tournee als Rocco in Beethovens *Fidelio*.

Die in Ulm geborene, deutsch-britische Sopranistin **CLAIRE ELIZABETH CRAIG** entschloss sich nach ihrem Jungstudium an der Hochschule für Musik und Theater München für ein Gesangsstudium an der Universi-



Richard Croft



Davy Cunningham



Diego Da Cunha



Tina Eberhardt

tät Mozarteum bei Barbara Bonney. Als Solistin der Salzburger Dommusik sowie der Salzburger Konzertgesellschaft etablierte sie sich schnell zu einer beliebten Mozart-Stimme. Bei den Opernfestspielen in Macao, China, war sie 2014 als Bastienne in Mozarts *Bastien und Bastienne* zu sehen und war 1. Sopranistin in Mozarts *c-Moll-Messe* bei Sir John Eliot Gardiners Anima Mundi-Festival. 2015 gab sie mit einem Liedrezital mit Werken von Schubert und Mozart ihr Debüt bei der Mozartwoche, bei der sie auch 2016 und 2017 zu erleben war. Sie sang die Uraufführung des verschollen geglaubten Mozart-Liedes *Per la ricuperata salute di Ofelia* KV 447a, welches für die Mozart Complete Edition der Decca aufgenommen wurde. Mehrere Preise und Auszeichnungen führten sie mit bekannten Dirigenten, Orchestern und Gesangspartnern zusammen. Im Wiener Musikverein debütierte sie kürzlich unter Markus Poschner im Rahmen des 70-jährigen Jubiläums der Jeunesse Wien.

Der Tenor **RICHARD CROFT** ist auf den großen Bühnen weltweit gefragt. Kürzliche Engagements führten ihn u. a. als Idomeneo nach Lissabon oder zum Glyndebourne Festival in *La clemenza di Tito* von Claus Guth. 2017/18 trat er bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall auf. Sein breit gefächertes Repertoire auf der Opern- und Konzertbühne reicht von Händel und Mozart bis zu zeitgenössischen Kompositionen. Er ist regelmäßig bei Festivals in Ravinia, Aix-en-Provence, den Salzburger Festspielen und der Mozartwoche zu Gast. 2018/19 war Richard Croft als Mamud in Vivaldis *La verità in cimento* am Opernhaus Zürich zu erleben, ebenso wie in Bachs *Weihnachtsoratorium* gemeinsam mit dem Minnesota Orchestra. Eine lange Zusammenarbeit verbindet ihn mit Marc Minkowski und Les Musiciens du Louvre, die er als Solist auf ihrer letzten Tournee begleitete. Mehrfache Grammy-Nominierungen und zahlreiche CD- wie DVD-Veröffentlichungen reflektieren sein Schaffen.

DAVY CUNNINGHAM ist seit 1985 als freiberuflicher Lichtdesigner tätig. Er zeichnet für das Licht bei mehr als 300 Produktionen, davon gut 200 Opern, verantwortlich. Seine Arbeit führte ihn dabei in 26 verschiedene Länder und auf mehr als 100 Bühnen weltweit.

Kürzliche Engagements umfassten das Lichtdesign für die Neuinszenierung von Johann Strauss' *Die Fledermaus* an der Deutschen Oper Berlin, Puccinis *Turandot* und Franco Faccios *Hamlet* bei den Bregenzer Festspielen. Im Bereich des Sprechtheaters arbeitete er zuletzt an *The Hanging Gardens* von Frank McGuinness am Abbey Theatre und in Dublin an Ibsens *An Enemy of People* am Gate Theatre.

DIEGO DA CUNHA begann mit neun Jahren in Salvador, Brasilien, mit seinem Training in Capoeira sowie modernem Tanz. Ab 2007 studierte er klassischen Tanz an der Escola do Teatro Bolshoi no Brasil in Joinville, 2009 wurde er Mitglied der Junior-Company des Bolshoi Brasil. Gastauftritte führten ihn u. a. nach Italien, Frankreich, Kasachstan, Uruguay, Russland, Moldawien, in die Ukraine und in die Schweiz. Zudem gab er Kurse in klassischem und modernem Tanz und war Jurymitglied mehrerer Tanzfestivals in Brasilien. 2012 und 2013 nahm er als Gast an der Gala *Virtuosos of World Ballet* in 25 Städten in Russland und der Ukraine teil. 2014 gewann er den Preis als bester klassischer und moderner Tänzer beim Tanzwettbewerb Arabesque in Perm/Russland. Seit Beginn der Saison 2015/16 ist er Mitglied im Ballettensemble des Salzburger Landestheaters und machte als Prinz in Tschaiwskys *Der Nussknacker*, als Josephine Baker in *Mythos Coco* oder als Michael Jackson in *Moonwalk* auf sich aufmerksam.

TINA EBERHARDT wurde in Stuttgart geboren. Nach einer Ballettausbildung an der John Cranko-Schule studierte sie an der Zürcher Hochschule der Künste. Es folgten mehrjährige Engagements an den Wuppertaler Bühnen, wo sie 2000 als beste Nachwuchsdarstellerin ausgezeichnet wurde, am Theater Basel, in der Bremer Shakespeare Company und im Pfalztheater Kaiserslautern. Ab 2004 war Tina Eberhardt freischaffend für Bühne, Film und Tonstudio tätig. Sie war regelmäßig an den Schauspielbühnen Stuttgart zu Gast und spielte dort unter anderem in Sartres *Geschlossene Gesellschaft*, die Luise in Schillers *Kabale und Liebe*, die Titelrolle in Shakespeares *Hamlet*, in *Nathan der Weise*, *Sieben Sonette*, *Frau Müller muss weg*, *Hexenjagd*, *Fettes Schwein*, *Onkel Wanja*, 1984,



Fabian Egger



Stephanie Engeln



Mojca Erdmann



Doug Fitch

Reine Hysterie und *Honig im Kopf*. Zweimal erhielt sie den Publikumspreis als beste Schauspielerin. Weitere Stationen waren das JES-Stuttgart, das Theater Lübeck und das Altonaer Theater Hamburg. 2019 spielte sie die Titelrolle in *Der Steppenwolf* beim Theatersommer Ludwigsburg. 2013 war sie für die Produktionen *Agnes* und *Sale* am Salzburger Landestheater zu Gast und ist seit der Spielzeit 2019/20 hier Ensemblemitglied.

FABIAN EGGGER, 2007 in Traunstein, Bayern, geboren, erhielt ersten Querflötenunterricht mit fünf Jahren. Nach einem Jahr im Pre College der Universität Mozarteum wurde er 2016 in das Leopold Mozart Institut für Hochbegabungsförderung aufgenommen, wo er derzeit bei Britta Bauer Unterricht erhält. Erste Orchestererfahrung sammelte er im Alter von acht Jahren im Mozart Kinderorchester der Stiftung Mozarteum. Seitdem ist er in verschiedenen Kammermusikformationen zu erleben. Bei nationalen und internationalen Wettbewerben gewann er zahlreiche erste Preise, darunter Enkor International Competition, Concorso Zampetti und Lions Musikpreis Deutschland. 2019 gewann er zusammen mit seinem Duopartner Johann Zhao (Klavier) den Förderpreis der Sparkassen Finanzgruppe beim Schleswig-Holstein Musikfestival. Die Deutsche Flötengesellschaft zeichnete ihn mit dem Sonderpreis Young Talent aus. Als Solist trat er mit der Bad Reichenhaller Philharmonie, den Salzburger Chamber Soloists und dem Sinfonieorchester Leipzig auf. Der junge Flötist interessiert sich zudem für Komposition und Improvisation. Eine Eigenkomposition durfte er beim Bayerischen Rundfunk im Rahmen des Radiosalons U 20 aufführen.

Geboren in Düsseldorf, studierte **STEPHANIE ENGELN** Innenarchitektur und Design. Seit 1985 hat sie in vielen kreativen Disziplinen und an internationalen Projekten weltweit gearbeitet. Dazu gehören Bühnenbild, Ausstellungs- und Objekt design, Grafik, Innenarchitekturprojekte und Kunstinstallationen. Ihre Arbeit mit Robert Wilson begann 1989 am Frankfurter Schauspielhaus mit *König Lear*. Sie war zudem am Bühnenbild von mehreren Projekten von Robert Wilson wie *Die Zauberflöte* und *Madama Butterfly* an der Pariser Oper oder *Pelléas et Mélisande*, 1997 u. a. auch bei

den Salzburger Festspielhaus gezeigt, beteiligt. 2005 arbeitete sie mit Robert Wilson an der Gestaltung des Museums in Mozarts Geburtshaus, die mehrere Jahre zu sehen war. 2015 arbeitete sie am Bühnenbild von Wilsons Inszenierung *La Traviata*, welche nach der Premiere in Linz in Perm, Russland, unter Teodor Currentzis in das dortige Repertoire aufgenommen wurde. 2019 ging die gemeinsam kreierte Opernproduktion *Turandot* des Teatro Real von 2018 an die Canadian Opera Company in Toronto. Ein neues Projekt mit Robert Wilson ist in Shanghai in Vorbereitung: *The MAP* ist eine chinesisch-italienisch produzierte Neukreation, die 2020 Weltpremiere am Shanghai Grand Theater haben wird.

Die in Hamburg geborene Sopranistin **MOJCA ERDMANN** ist für ihr breit gefächertes Repertoire bekannt, das von Barock bis zu zeitgenössischer Musik reicht, und ist weltweit in allen wichtigen Opernhäusern, Konzertsälen und bei Festivals zu erleben. Ihr Debüt an der Metropolitan Opera New York gab sie 2011 als Zerlina in *Don Giovanni* und in der Partie des Waldvogel in Wagners *Siegfried*. Die folgende Saison führte sie an die Staatsoper Berlin, wo sie ihr Debüt als Lulu in Alban Bergs gleichnamiger Oper gab. Die Sängerin debütierte 2014 als Marzelline in einer Neuproduktion von Beethovens *Fidelio* zur Spielzeiteröffnung der Mailänder Scala unter der Leitung von Daniel Barenboim. Sie gastierte an der Bayerischen Staatsoper München, am Gran Teatro del Liceu in Barcelona und an der Staatsoper Stuttgart sowie seit 2012 regelmäßig bei der Mozartwoche. In Gala-Vorstellungen im Rahmen des Mozart-Zyklus trat sie an der Seite von Rolando Villazón und unter der Leitung von Yannick Nézet-Séguin am Festspielhaus Baden-Baden auf. 2018 war sie mit ihrem Rollendebüt als Claudia in Toshio Hosokawas *Stilles Meer* an der Staatsoper Hamburg zu erleben. 2019 wurde sie für ihre Rolle in Jörg Widmanns monumentaler Oper *Babylon* an der Staatsoper Unter den Linden hoch gelobt.

DOUG FITCH begann seine kreative Karriere mit dem Figurentheater seiner Familie. Er studierte an der Harvard University und arbeitete mit Peter Sellars und Robert Wilson zusammen. Als Regisseur arbeitete er



© Laura Briehta

Alexis Fousekis



© Erika Mayer

Elisabeth Fuchs



© Kaupo Kikkas

Ben Goldscheider



Stephen Greco

unter anderem für die Opernhäuser in Los Angeles und Santa Fe. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem New York Philharmonic Orchestra, für das er *Le Grand Macabre*, *The Cunning Little Vixen*, *A Dancer's Dream* und *Gloria – A Pig Tale* in Szene setzte. Seine Tangelwood-Inszenierung von Elliot Carters *What Next?* unter dem Dirigat von James Levine war im Museum of Modern Art zu sehen. Für das Salzburger Landestheater inszenierte er *Orphic Moments* des amerikanischen Komponisten Matthew Aucoin. Doug Fitch ist Mitbegründer von *Giants Are Small*, die in Zusammenarbeit mit Universal Music und Deutsche Grammophon eine multimediale Version von *Peter und der Wolf* erschufen. Zu seinen aktuellen Projekten zählt die Premiere der Oper *620/Outrageous* von Daniel Thomas Davis für das Symphony Space in New York, die Kooperation *Pan* mit dem Komponisten Marcos Balter und die Kreation von Bühne und Kostümen für *Lucy Negro, Redux* beim Nashville Ballet.

Der Performer **ALEXIS FOUSEKIS** studierte in seiner Heimatstadt Athen Geschichte sowie Zeitgenössischen Tanz an der State School of Dance. Mit seinem Abschluss erhielt er ein Stipendium für die Martha Graham School in New York. Er arbeitete u. a. mit Robert Wilson bei *Oedipus Rex*, mit Dionisis Savopoulos und Ermis Malkotsis bei *Plutus*, mit Konstantinos Rigos bei *Arcadia*, mit Giannis Antoniou bei *Memoirs of a Sailor*, einer Produktion der Nationaloper von Kuwait und mit Athanasia Kanellopoulou bei *Exodus* zusammen.

ELISABETH FUCHS ist Chefdirigentin der Philharmonie Salzburg. Eine mehrjährige Zusammenarbeit verbindet sie mit den Stuttgarter Philharmonikern, dem Zagreb Philharmonic Orchestra, dem Helsingborg Symphony Orchestra und dem Brussels Philharmonic Orchestra. Zudem dirigierte sie u. a. das Brucknerorchester Linz, das Mozarteumorchester Salzburg, die Hamburger und die Münchner Symphoniker sowie das Münchner Rundfunkorchester. An der Staatsoper Prag gab sie ihr Debüt mit der *Zauberflöte*, bei den Salzburger Festspielen dirigierte sie Schostakowitschs *Das neue Babylon* sowie die Mozart-Opern *Bastien und Bastienne* und *Der Schauspieldirektor*. Elisabeth Fuchs ist die partizipative Musikvermittlung sowie die Arbeit mit Kin-

dern und Jugendlichen ein großes Anliegen. 2007 initiierte sie die Kinderfestspiele Salzburg, 2013 die Lehrlingskonzerte im Großen Festspielhaus. Von 2009 bis 2018 war sie künstlerische Geschäftsführerin der Salzburger Kulturvereinigung. Elisabeth Fuchs studierte Orchesterdirigieren, Chordirigieren, Oboe, Schulmusik und Mathematik in Salzburg und Köln.

Im Alter von 18 Jahren war **BEN GOLDSCHIEDER** Finalist beim BBC Young Musician Competition. Seitdem debütierte er bei den BBC Proms und trat als Solist mit dem Luzerner Symphoniorchester, dem Britten Sinfonia, dem English Chamber, der Philharmonie Prag und dem Sinfonie Orchester Berlin auf. 2018 erschien sein Debütalbum, woraufhin ihn das BBC Music Magazine zum „Rising Star“ und das Gramophone Magazine als „One to Watch“ ernannte. 2019/20 gibt Ben Goldscheider sein Debüt mit dem Royal Philharmonic Orchestra und wird nach seinem ersten Gastengagement bei der Mozartwoche erneut mit einem Solokonzert im Pierre Boulez Saal zu erleben sein. Als begeisterter Kammermusiker arbeitete der junge Hornist mit Julian Prégardien in der Wigmore Hall, mit Sergei Babayan beim Verbier Festival sowie mit Daniel Barenboim und Martha Argerich bei den Salzburger Festspielen. Als Gast trat er mit der Staatskapelle Berlin, dem West-Eastern Divan und dem Philharmonia Orchestra in London auf. Er studiert an der Barenboim-Said Akademie in Berlin und wurde 2019 im Young Classical Artists Trust aufgenommen.

Die Arbeit des Autors **STEPHEN GRECO** umfasst Werke für Theater und Film. 2014 kollaborierte er bei *How Did We...?* mit Doug Fitch, mit dem er auch in mehreren Produktionen des Labels *Giants Are Small*, wie *Dadabomb* oder *Peter and the Wolf in Hollywood* zusammenarbeitete. Gemeinsam mit der Komponistin Victoria Bond schuf er 2019 die Oper *The Adventures of Gulliver*. Stephen Greco arbeitet als Editorial Director bei Inside Risk, die immersive Theatererlebnisse produzieren. 2017 verfasste er hier das interaktive, multimediale Stück *Shadows of Medellin*. Daneben ist er als Redakteur für Interview magazine, Trace magazine, Platform.net und ClassicalTV.com tätig und schreibt für große Zeitungen wie den New Yorker oder



Manu Halligan



Daniel Harding



Márcia Jaqueline



Tomasz Jeziorski

die New York Times. Seine letzte Buchveröffentlichung *Now and Yesterday* wurde in Vanity Fair vorgestellt und als „oft ergreifender und manchmal erschreckender Roman über die kreative Szene“ gelobt.

MANU HALLIGAN, geboren in Rostock, ist seit Jahren als Maskenbildnerin mit der Arbeit von Robert Wilson vertraut. Sie wirkte in zahlreichen seiner Produktionen wie *Shakespeares Sonette*, *Peter Pan*, der Wiederaufnahme von *Einstein on the Beach* 2015 in Gwangju und *La Traviata* in der Oper Perm mit. Mittlerweile entwirft Halligan auch das Masken-Design. Zu den gemeinsamen Arbeiten zählen *Pushkin's Fairy Tales* im Théâtre des Nations, *Garrincha* im Teatro Paulo Autran, *Edda* für das Theater in Oslo, *Der Sandmann* für das Düsseldorfer Schauspielhaus und zuletzt *Le Livre de la Jungle* am Grand Théâtre de Luxembourg. Darüber hinaus entwickelte und betreute Manu Halligan Maske und Perücke für Peter Steins Beckett-Inszenierung *Das letzte Band* und arbeitet regelmäßig mit dem Sänger und Schauspieler Tim Fischer zusammen. Ihr Portfolio umfasst Hollywood-Filme wie *Die Tribute von Panem*, *Point Break*, *Anonymus* und Serien wie *Weißensee* und *Deutschland 83*. Hinzu kommen Engagements für verschiedene Videoproduktionen, u. a. von der Band Rammstein, Musicals, Events wie *Die goldene Kamera* oder Werbeplakate und Kampagnen mit Fotografen wie Jim Rakete und Stefan Maria Rother.

Der 1975 in Oxford geborene **DANIEL HARDING** begann seine Laufbahn schon während seines Studiums an der Universität Cambridge, als er Sir Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra assistierte. 1994 gab er sein Debüt mit dem CBSO und wurde Assistent von Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern. Er dirigierte Opern wie *Ariadne auf Naxos*, *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* bei den Salzburger Festspielen, *The Turn of the Screw* und *Wozzeck* am Royal Opera House oder *Die Entführung aus dem Serail* an der Bayerischen Staatsoper. In Zusammenarbeit mit dem Festival d'Aix-en-Provence erarbeitete er u. a. *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La Traviata* und *Eugen Onegin*. Er ist musikalischer Direktor des Swedish Radio Symphony Orchestra und leitete das Orchestre de Paris von 2016 bis 2019. Als

ständiger Gast war er dem London Symphony Orchestra bis 2017 eng verbunden, das Mahler Chamber Orchestra verlieh ihm den Titel Conductor Laureate. 2019/20 führte ihn mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem New York Philharmonic, den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern sowie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zusammen. 2002 wurde Daniel Harding der Titel Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres der französischen Regierung verliehen, 2017 Officier des Arts et Lettres. Er ist Mitglied der Royal Swedish Academy of Music. Seit 2006 ist er mehrmals Gast der Mozartwoche gewesen.

MÁRCIA JAQUELINE stammt aus Brasilien, ist Erste Solistin des Theatro Municipal do Rio de Janeiro und war dort in allen großen Rollen des klassischen und modernen Repertoires zu erleben. Sie arbeitete u. a. mit Elisabeth Platel, Márcia Haydée, Richard Cragun, Olga Evreinoff, Chinmayan Vassiliev, Nathalia Makarowa und Tatiana Leskova zusammen. Ihre Tanzausbildung begann sie im Alter von drei Jahren, mit Neun wechselte sie an die Staatliche Ballettschule Maria Olenewa. Sie gewann viele Wettbewerbe und wurde mit vierzehn Jahren eingeladen, mit dem Ballett des Theatro Municipal do Rio de Janeiro zu trainieren. Mit 16 Jahren wurde sie dort ins Ensemble aufgenommen und mit 24 zur Ersten Solistin ernannt. 2006 wurde sie als Gast an das Teatro Solis in Uruguay eingeladen. Seitdem gastierte sie in Argentinien, Kanada, den USA, Griechenland und Deutschland. 2015 lud Márcia Haydée sie als Stargast in *La Bayadère* mit dem Ballet Municipal de Santiago nach Chile ein. Seit 2017/18 ist sie Ensemblemitglied des Ballettensembles des Salzburger Landestheaters. Sie tanzte die Hauptrolle in Reginaldo Oliveiras *Medea – Der Fall M.*, in *Nussknacker*, in der Titelrolle von Peter Breuers *Cinderella* und wirkte bei der Ballettgala *Mozart Moves!* bei der Mozartwoche 2019 sowie in Reginaldo Oliveiras *Balacobabo* mit.

TOMASZ JEZIORSKI, geboren 1986 in Warschau, studierte Filmregie und Drehbuch am Institute of Polish Culture der Universität seiner Heimatstadt und an der National Film School in Łódź. Er ist als visueller Künstler und Drehbuchautor diverser Fernsehshows, Doku-



Christiane Karg



Natsune Kimura



Gerardo Kleinburg



Eva-Nina Kozmus

mentar- und Spielfilme tätig. Seine Arbeiten wurden bei internationalen Filmfestivals in Locarno, Vancouver, Madrid, St. Petersburg, Tampere, Wien und Sibiu präsentiert. Seit 2011 arbeitet er als Videodesigner für Produktionen von Robert Wilson, darunter *Life and Death of Marina Abramović* für das Manchester International Festival und *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* für die Ruhrtriennale. Außerdem arbeitete er mit Künstlern wie Laurent Chetouane, Karoline Gruber, Tilman Hecker und Herbert Grönemeyer zusammen. 2015 war er Finalist im Papaya Young Directors competition und arbeitete im Rahmen einer artistic residency am Watermill Center in New York.

Die Sopranistin **CHRISTIANE KARG** studierte an der Universität Mozarteum in Salzburg und wurde für ihren Masterabschluss mit der Lilli-Lehmann-Medaille ausgezeichnet. Noch während ihres Studiums gab sie ihr Debüt bei den Salzburger Festspielen und ist dort seither oft zu Gast. Nach einem ersten Engagement im Opernstudio der Hamburgischen Staatsoper wechselte sie in das Ensemble der Oper Frankfurt. Inzwischen gastiert Christiane Karg auf den großen Opernbühnen der Welt. In vergangenen Spielzeiten gab sie ihr Debüt am Festspielhaus Baden-Baden als Susanna in einer konzertanten Aufführung von Mozarts *Le nozze di Figaro*, am Londoner Royal Opera House Covent Garden als Pamina, an der Mailänder Scala als Sophie und ihr US-amerikanisches Operndebüt an der Lyric Opera Chicago. 2017 war die Sopranistin als Susanna erstmals an der Metropolitan Opera zu erleben. Außerdem gastierte sie in der Titelpartie von Francesco Cavallis *La Calisto* an der Bayerischen Staatsoper sowie als Euridice in Glucks *Orfeo ed Euridice* an der Mailänder Scala neben Juan Diego Flórez. An der Hamburgischen Staatsoper gab sie in der Spielzeit 2018/19 ihr Rollendebüt als Daphne in der gleichnamigen Oper von Richard Strauss. Bei der Mozartwoche ist Christiane Karg seit 2014 regelmäßig zu Gast.

Die gebürtige Japanerin **NATSUNE KIMURA** begann im Alter von zwölf Jahren das Horn zu spielen. Später studierte sie mit Mayu Sasaki Horn an der Takamado Senior High School. Ab 2013 studierte sie Horn bei Satoshi Murakami an der Kyoto City University of Arts

in Japan. Sie ist Stipendiatin der Internationalen Musikakademie im Fürstentum Liechtenstein und nimmt dort regelmäßig an Intensiv-Wochen und Workshops teil. Derzeit studiert sie bei Radovan Vlatkovic an der Universität Mozarteum in Salzburg.

GERARDO KLEINBURG wurde 1964 in Ciudad de México geboren und studierte Klavier an der Escuela Nacional de Música und Biochemie am Instituto Tecnológico de Estudios Superiores in Monterrey. 1992 erhielt er den Internationalen Preis für Musikkritik der Salzburger Festspiele für seine Kritik der Oper *Die Zauberflöte*, die 1991 dort aufgeführt wurde. Als Musikjournalist begleitete er die Salzburger Festspiele dreizehn Jahre lang. Im Alter von 27 wurde er zum jüngsten Generalmusikdirektor und künstlerischen Leiter der Compañía Nacional de México ernannt, die er zehn Jahre lang leitete. Eine Vielzahl junger mexikanischer Sänger, darunter Rolando Villazón und Ramón Vargas, debütierten unter seiner Führung. Als Opernimpresario brachte er internationale Produktionen nach México und zeichnete für große Live-Übertragungen verantwortlich. In seiner aktuellen Sendung *Hablemos de Opera* („Reden wir über Oper“) widmet er sich der Vermittlungsarbeit für benachteiligte Jugendliche. Sein Vortrag *El poder y la magia de la voz humana* („Die Kraft und Magie der menschlichen Stimme“) führte ihn darüber hinaus an ungewöhnliche Orte wie Haftanstalten und Polizeischulen.

EVA-NINA KOZMUS wurde 1994 geboren und begann ihre musikalische Laufbahn im Alter von fünf Jahren. 2010 schloss sie ihr Studium am Konservatorium für Musik und Ballett in Ljubljana ab und wurde im selben Jahr am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Lyon aufgenommen. Die junge Flötistin ist regelmäßig zu Gast bei internationalen Festivals und trat im Rahmen von Arte Network in der Fernsehserie *Stars von morgen* mit Rolando Villazón auf. Als Solistin spielte sie mit Orchestern wie Radio-Symphonieorchester Wien, Toledo Symphony Orchestra, Sarajevo Philharmonic Orchestra, Junge Sinfonie Berlin, Orchester des Allegro Vivo Festivals, Sinfonieorchester Liechtenstein und namhaften Dirigenten. Als leidenschaftliche Kammermusikerin spielt Eva-Nina



© Wolfgang Runkel

Konrad Kuhn



© Sound & Picturedesign

Wiebke Lehmkuhl



© Monica Rittershaus

Topi Lehtipuu



© Uwe Arens Sony Classical

François Leleux

Kozmus in verschiedenen Kammerensembles. Ihre Arbeit führt sie dabei durch Europa, Russland und Amerika. Regelmäßig wird sie als Soloflötistin von verschiedenen Orchestern eingeladen, darunter das Orchestre de l'Opéra de Lyon, das Orchestre National de Bordeaux, das Orchestre de l'Opéra de Toulon, das Konzerthausorchester Berlin, Oslo Philharmonic und das Sinfonieorchester des Gran Teatre del Liceu in Barcelona. 2019 ist sie Intendantin in Residence beim Festival alpenarte im Bregenzerwald/Schwarzenberg in Österreich.

KONRAD KUHN studierte Theaterwissenschaft und Komparatistik in Berlin. Nach Stationen als Schauspielregisseur, zuletzt am Burgtheater Wien, wandte er sich 1999 dem Musiktheater zu. 1999–2003 war er Dramaturg, Pressesprecher und Persönlicher Referent des Intendanten am Staatstheater am Gärtnerplatz in München. Hier begann eine regelmäßige Zusammenarbeit mit Claus Guth. Sie setzte sich 2009 am Theater an der Wien fort, u. a. mit Händels *Messiah* sowie einem Monteverdi-Zyklus, und führte ihn seither an die Wiener Staatsoper, die Staatsoper Berlin, die Opéra national de Paris sowie das Teatro Real Madrid. 2009–2012 war Konrad Kuhn Dramaturg am Opernhaus Zürich. Mit Robert Wilson arbeitete er in Zürich für *Norma* zusammen, für Verdis *Macbeth* in São Paulo und Bologna, für *Adam's Passion* in Tallinn, für *La Traviata* in Linz und Perm, für *Oedipus* in Pompei, Teatro Olimpico Vicenza und beim Epidaurus Festival und zuletzt bei den Osterfestspielen Baden-Baden 2019 für Verdis *Otello*. Seit 2015 ist Konrad Kuhn Dramaturg an der Oper Frankfurt.

Die aus Oldenburg stammende Altistin **WIEBKE LEHMKUHL** arbeitet regelmäßig mit Orchestern wie dem Gewandhausorchester, dem Cleveland Orchestra oder den Berliner Philharmonikern zusammen. Sie stand an der Seite von Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Teodor Currentzis, Philippe Jordan, Christian Thielemann, Kent Nagano und Daniel Harding und war beim Eröffnungskonzert der Elbphilharmonie unter Thomas Hengelbrock zu erleben. Weitere Engagements führten sie zu den Salzburger und Bayreuther Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Lucerne

Festival sowie 2011 zur Mozartwoche. 2016 gab sie ihr Debüt an der DNO in Amsterdam in einer Neuproduktion von Händels *Jephtha*, 2018 debütierte sie als Erda am Royal Opera House Covent Garden in London. Die Spielzeit 2019/20 führt Wiebke Lehmkuhl u. a. mit Bachs *Weihnachtsoratorium* mit dem Orchestre Symphonique de Montréal nach Montreal. In Paris ist sie in Wagners *Rheingold* als Erda unter der Leitung von Philippe Jordan zu hören. Neben ihrer Rückkehr zur Mozartwoche 2020 nach neun Jahren singt sie Mozarts *Requiem* mit dem Tokyo Symphony Orchestra und Bachs *Magnificat* im Wiener Musikverein unter Philippe Jordan.

In Australien als Sohn finnischer Eltern geboren, wuchs **TOPI LEHTIPUU** in Finnland auf, wo er Klavier, Violine, Chordirigat und Gesang an der Sibelius Academy studierte. Nach seinem Abschluss engagierte ihn der Finnish Radio Chamber Choir und er debütierte auf der Bühne der Finnish National Opera. Sein Repertoire reicht von Gregorianischen Gesängen über Bach und Mozart bis zu zeitgenössischen Kompositionen, Heavy Metal und Schauspiel. Er arbeitet mit wichtigen Dirigenten und Regisseuren zusammen und ist regelmäßig in Berlin, Brüssel, Paris, Savonlinna, London, Salzburg und Wien zu erleben. Kürzliche Erfolge waren die Rolle von Frankensteins Monster und die Arbeit in dem genreübergreifenden Projekt *Third Practice*. In der aktuellen Saison führt ihn die Rolle des Messias und die der Hexe in *Hänsel und Gretel* mit dem Melbourne Symphony Orchestra unter Sir Andrew Davies zusammen und er wird mit dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra Britten's *Spring Symphony* darbieten. Von 2015 bis 2018 leitete Topi Lehtipuu das Helsinki Festival, ebenfalls unter seiner Schirmherrschaft standen das Turku Music Festival und das Kammermusikfestival Joroinen Music Days.

FRANÇOIS LELEUX ist international als Oboist bekannt, hat sich in den letzten Jahren aber auch dem Dirigieren zugewandt und leitete Orchester wie das hr-Sinfonieorchester, die Camerata Salzburg, das Tonkünstler Orchestra, das Swedish Radio Orchestra und das WDR Sinfonieorchester. Als Oboist und als Dirigent tritt er regelmäßig bei namhaften Festivals, Konzert-



Anneleen Lenaerts



Éric Le Sage



Robert Levin



Julia Lezhneva

reihen und führenden Orchestern auf. Er tourte mit dem Hungarian National Philharmonic, debütierte mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und war Artist in Residence beim Orchestre Philharmonique de Strasbourg. 2019/20 ist François Leleux Artist-in-Residence des Aalborg Symphonieorkester und geht mit dem Scottish Chamber auf Asien-Tournee. Er debütierte als Dirigent beim BBC Symphony Orchestra, Orchestra della Svizzera Italiana und kehrt zum City of Birmingham Symphony Orchestra sowie zum Oslo Philharmonic zurück. Bei der Mozartwoche war er bereits 2007, 2013 und 2016 zu Gast.

Die belgische Harfenistin **ANNELEEN LENAERTS** wurde im Dezember 2010 zur Soloharfenistin der Wiener Philharmoniker ernannt. Sie ist Presiträgerin vieler Harfenwettbewerbe, darunter der Grand Prix International Lily Laskine und der Internationale Musikwettbewerb der ARD in München. Als Solistin spielte sie u. a. mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Mozarteumorchester Salzburg, Philadelphia Chamber Orchestra, Polish National Radio Orchestra, Brussels Philharmonic und dem Orchestre national de Belgique. Als Solistin war sie in der Wigmore Hall London, Carnegie Hall New York, Salle Gaveau Paris, dem Großen Festspielhaus Salzburg, Bozar Brüssel zu Gast, ebenso bei Festivals wie dem Rheingau Musikfestival, Aspen Music Festival, Moritzburg oder Lockenhaus Festival. Sie unterrichtet an der Universität Maastricht und beim Aspen Music Festival.

ÉRIC LE SAGE war als Solist mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten zu erleben. Liederabende und kammermusikalische Konzerte führten ihn in die Wigmore Hall, Carnegie Hall, Hamburgs Laeiszhalle, Théâtre des Champs-Élysées, Alte Oper Frankfurt, Boulez Saal Berlin und Amsterdams Concertgebouw sowie zur Schubertiade, dem Ludwigsburg Festival und dem Edinburgh International Festival. 2010 wurde Éric Le Sages Einspielung sämtlicher Werke Schumanns veröffentlicht und erhielt den Preis der deutschen Schallplattenkritik. Als begeisterter Kammermusiker ist er regelmäßig an der Seite von Künstlern wie Emmanuel Pahud, Paul Meyer, Quatuor Ébène, François Leleux, François Salque, Lise Berthaud oder Daishin Kashi-

moto zu erleben. Er ist regelmäßig bei der Mozartwoche zu Gast.

Der amerikanische Pianist **ROBERT LEVIN** konzertiert weltweit mit renommierten Orchestern und Dirigenten, wobei sein Name vor allem für die Wiederbelebung der Praxis der improvisierten Kadenzzen und Verzierungen in der Wiener Klassik steht. Auch als leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik ist Robert Levin aktiv und hat viele Uraufführungen interpretiert. Als Kammermusiker arbeitet er regelmäßig mit Kim Kashkashian, Steven Isserlis sowie im Duo mit seiner Frau, der Pianistin Ya-Fei Chuang, zusammen. Neben seiner Konzerttätigkeit ist Robert Levin Musiktheoretiker und Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg. Seit 1984 tritt er regelmäßig im Rahmen der Mozartwoche auf. Seine Ergänzungen zu unvollendeten Kompositionen Mozarts sind bei großen Verlagen veröffentlicht, auf Tonträger eingespielt und weltweit aufgeführt worden. 2018 wurde Robert Levin die Bach-Medaille der Stadt Leipzig verliehen. Gegenwärtig schreibt er ein Buch über die Klavierkonzerte Mozarts als Fellow der Carl-Friedrich-von-Siemens Stiftung München. Er hat eine Gastprofessur an der Juilliard School New York inne. Im Frühjahr erscheint seine Gesamteinspielung der Klaviersonaten Mozarts, gespielt auf Mozarts Walter-Hammerflügel.

Am Moskauer Konservatorium in Klavier und Gesang ausgebildet, gewann **JULIA LEZHNEVA** mit 17 Jahren den Elena Obraztsova International Wettbewerb. Kurz darauf eröffnete sie zusammen mit Juan Diego Flórez das Rossini Opernfestival in Pesaro. 2008 vervollständigte sie ihre Ausbildung an der London Guildhall School. 2009 wurde sie mit dem ersten Preis des Pariser Opernwettbewerbs ausgezeichnet. Für ihr Debüt am Théâtre de La Monnaie in Brüssel ernannte die Zeitschrift Opernwelt sie zur Nachwuchskünstlerin des Jahres 2011. Im darauffolgenden Jahr erlebte sie einen großen Erfolg bei der Victoires de la Musique Classique-Gala in Paris und folgte zum zweiten Mal einer Einladung zur Mozartwoche. Sie war in drei aufeinanderfolgenden Sommern als Asteria in Händels *Tamerlano* bei den Salzburger Festspielen zu erleben und ist regelmäßig bei den großen Festivals in Europa zu Gast.



José Antonio López



Marie McLaughlin



Peter Manning



Andrew Manze

Ihr Debüt an der Hamburger Staatsoper feierte sie als Morgana in Händels *Alcina* im September 2018. Weitere Engagements führen sie nach Moskau, Wien, Salzburg, Paris und Basel.

JOSÉ ANTONIO LÓPEZ ist unter der Leitung von namhaften Dirigenten in führenden Konzertsälen und bei wichtigen Festivals in Europa sowie den USA zu Gast. Er verfügt über ein breites Konzertrepertoire, welches von Bach bis Verdi, Zemlinsky und Schönberg reicht. José Antonio López ist besonders oft in seiner spanischen Heimat auf den großen Konzertbühnen zu erleben, in vielen Städten auch regelmäßig auf der Opernbühne. Neben Werken des Barocks sowie von Mozart hat er sich auch Partien von Bizet (*Escamillo*), Verdi (*Amonasro*, *Jago*), Strauss (*Jochanaan*) und Wagner (*Holländer*) erarbeitet. In Händels *Radamisto* debütierte er am Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt. In der laufenden Saison steht sein Debüt in der Londoner Barbican Hall mit dem BBC Symphony Orchestra, Bachs *Johannes-Passion* im Wiener Musikverein, die *h-Moll-Messe* mit La Cetra in der Schweiz und in Österreich sowie sein Rollendebüt als Ford in Verdis *Falstaff* in Sevilla an.

Die Sopranistin **MARIE McLAUGHLIN** arbeitete mit Dirigenten wie Leonard Bernstein, Giuseppe Sinopoli, Daniel Barenboim, Bernard Haitink und Sir Antonio Pappano zusammen. Ihr umfangreiches Repertoire brachte sie an Opernhäuser wie die Metropolitan Opera, das Royal Opera House Covent Garden, die Opéra nationale de Paris, das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, die Staatsoper Unter den Linden Berlin, die Bayerische Staatsoper, das Teatro Real Madrid, das Théâtre Royal de La Monnaie, zu den Salzburger Festspielen, zum Glyndebourne Festival und zum Festival d'Aix-en-Provence. Ihr aktuelles Repertoire umfasst Marcelina in *Le nozze di Figaro*, Ciesca in *Gianni Schicci*, Madam Larina in *Eugen Onegin*, Despina in *Così fan tutte*, Alisa in *Lucia di Lammermoor*, Mrs Grose in *Turn of the Screw*, Lillian Disney in Philip Glass' *The Perfect American* und Abigail Simpson in Julian Grants Weltpremiere von *The nefarious, immoral but highly profitable enterprise of Mr Burke & Mr Hare* an der Boston Lyric Opera. In der aktuellen Saison ist

sie als Older Woman in Jonathan Doves *Flight* an der Scottish Opera und als Annie Chapman in Iain Bells *Jack the Ripper: The Women of Whitechapel* an der English National Opera zu erleben. Nach Auftritten 1985 und 1986 kehrt sie 2020 zur Mozartwoche zurück.

PETER MANNING war Konzertmeister des London Philharmonic Orchestra, des Royal Philharmonic Orchestra sowie des Britten String Quartets und ist Konzertmeister des Royal Opera House, Covent Garden in London. 2016 wurde er zum Musikalischen Leiter des Mozart Kinderorchesters der Stiftung Mozarteum Salzburg ernannt und ist seit 2017 Teil der Mozartwoche. Von 2015 bis 2018 stand er zudem dem 3 Palaces Festival in Malta vor. Er ist als Dirigent in den bedeutenden Konzerthäusern der Welt zu Gast, leitet internationale Orchester und ist Gastdirigent an der Dallas Opera in Texas. Als Lehrender und Musikvermittler setzt sich Peter Manning für das Heranführen der jüngeren Generationen an die Welt der klassischen Musik ein, erarbeitet Strategien für die erleichterte Zugänglichkeit des Musikbetriebs für junge Musiker und entwickelt innovative Programmkonzepte, um das Musik-Erbe zu bewahren, dessen Weiterentwicklung durch neue Werke und Aufführungen zu fördern und es für zukünftige Generationen zugänglich und attraktiv zu erhalten. Die Edinburgh University ernannte ihn zum Professor für „New Work“.

ANDREW MANZE ist seit 2014 Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie in Hannover. Regelmäßig steht er den großen Orchestern weltweit vor. Der Stiftung Mozarteum Salzburg ist er seit 2018 verbunden. 2018 wurde er Erster Gastdirigent des Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Von 2006 bis 2014 war Andrew Manze Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Helsingborgs Symfoniorkester in Schweden, von 2008 bis 2011 Erster Gastdirigent des Norwegischen Radiosinfonieorchesters sowie von 2010 bis 2014 Assoziierter Gastdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra. Nach dem Studium der Althilologie an der University of Cambridge wandte sich Andrew Manze dem Violinstudium zu. 1996 wurde er Assoziierter Direktor der Academy of Ancient Music und anschließend Künstlerischer Leiter von The English Concert in London. An-



Andrea Marcon



Benedetta Mazzucato



Sophie Mefan



Paul Meyer

drew Manze ist Fellow der Royal Academy of Music in London sowie Gastprofessor an der Oslo National Academy of the Arts und ist als Dozent, Herausgeber und Autor tätig.

Der Organist, Cembalist und Dirigent **ANDREA MARCON** wurde 1963 in Venetien geboren. 1997 gründete er das Venice Baroque Orchestra. Seit 2009 ist Andrea Marcon zudem musikalischer Leiter des La Cetra Barockorchester Basel und seit 2013/14 künstlerischer Leiter des Orquesta Ciudad de Granada. Andrea Marcon ist regelmäßiger Gastdirigent an der Oper Frankfurt sowie beim Festival in Aix-en-Provence und wurde von zahlreichen großen Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder den Bamberger Symphonikern eingeladen. In der Saison 2019/20 debütierte er u. a. beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und den Münchner Philharmonikern und wird im Wiener Musikverein und im Festspielhaus Baden-Baden zu Gast sein. 2018/19 leitete er am Bolshoi Theater Moskau eine *Alcina*-Produktion, die mit dem Casta Diva Award als beste russische Barockopernproduktion ausgezeichnet wurde. Als Operndirigent dirigierte er zahlreiche Produktionen wie *Marcellos Il Trionfo della Musica e della Poesia*; Vivaldis *Orlando Furioso*, Cavallis *Calisto* und *Giasone*, Monteverdis *Orfeo*, Händels *Messias*, *Ariodante* und *Alcina*.

Die italienische Altistin **BENEDETTA MAZZUCATO** vervollkommnete ihre Ausbildung im Rahmen der Accademia Rossiniana, im Domingo Thornton Young Artist Program der Los Angeles Opera sowie beim Young Singers Project der Salzburger Festspiele. Seither gehören Partien wie Maddalena in Verdis *Rigoletto*, Zweite Hexe in Purcells *Dido* und *Aeneas*, Ottavia in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und Zulma in Rossinis *Die Italienerin in Algier* zu ihrem Repertoire. Gastengagements führten sie u. a. an die Opéra Royal de Wallonie, Opéra de Toulon, Opéra de Vichy, ans Teatro di San Carlo in Neapel und zum Festival Ode Muziek in Utrecht. Sie gastierte mit Mahlers *Das Lied von der Erde* mit dem Concertgebouw Orchester in Rom und Turin, als Nireno in Händels *Julius Cäsar* beim Versailles Festival und mit *Stabat Mater* im Palais Royal in Paris.

Benedetta Mazzucato arbeitet regelmäßig mit dem Ensemble L'Arpeggiata zusammen. Sie tourte mit Le Jardin des Voix durch Frankreich und gastierte in New York, Madrid, Moskau, Amsterdam sowie Helsinki. 2019 gastierte sie bei den Internationalen Händel-Festspielen als Bradamante in Händels *Alcina* in Karlsruhe.

Die gebürtige Münchnerin **SOPHIE MEFAN** studierte zeitgenössischen Tanz an der Iwanson International School of Contemporary Dance und an der Theaterakademie August Everding in München. Sie war Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Als Darstellerin und choreografische Assistenz war sie beim Jugendensemble des Staatstheaters am Gärtnerplatz und für die kids4kids World Foundation tätig. Beim Dance World Cup erreichte sie den 2. Platz in der Kategorie Stepptanz und beim Wettbewerb Jugend musiziert ist sie zweifache Bundespreisträgerin für Musical und Popgesang. 2014 wurde sie von der Stadt München mit dem Leonhard-und-Ida-Wolf-Gedächtnispreis für Musik ausgezeichnet. In München war sie unter anderem als Dorothy in *Der Zauberer von Oz* und als gute Fee Marie in *Cinderella* am Prinzregententheater zu erleben. Zuletzt war sie Teil des Ensembles im Musical *Ragtime* am Landestheater Linz. Seit der Spielzeit 2019/20 ist Sophie Mefan Ensemblemitglied am Salzburger Landestheater.

PAUL MEYER, im Elsass geboren, debütierte im Alter von 13 Jahren als Solist des Orchestre Symphonique du Rhin. Danach folgten Studien am Pariser Konservatorium und an der Basler Musikhochschule. Er konzertierte gemeinsam mit Musikern wie Benny Goodman, Isaac Stern, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Gidon Kremer und Yehudi Menuhin. Seine Suche nach neuen Herausforderungen führte ihn zum Dirigieren, während er gleichzeitig als Soloklarinettist mit berühmten Dirigenten auftrat und so unmittelbar ihre Arbeit studieren konnte. Seine Begegnung mit Pierre Boulez und Luciano Berio – der ihm sein Werk *Alternatim* widmete – spielte eine entscheidende Rolle für ihn. Mehrfach bei der Mozartwoche sowie bei Festivals in Wien, Amsterdam u. a. wirkte er an zahlreichen Uraufführungen mit und erhielt Einladungen zu den bekanntesten europäischen Kammerorchestern. 2007



Felix Mildenberger



Harriet Mills



Riccardo Minasi



Marc Minkowski

wurde er zum „Associate Chief Conductor“ des Seoul Philharmonic Orchestra ernannt.

FELIX MILDENBERGER ist Gewinner der Donatella Flick LSO Conducting Competition 2018 und seither Assistant Conductor des London Symphony Orchestra. Seit 2017 hat er die gleiche Position auch beim Orchestre National de France inne. Dadurch arbeitet er eng mit Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth, Emmanuel Krivine u. a. zusammen und dirigiert selbst zahlreiche Konzerte. Zur Saison 2019/20 wird er Paavo Järvi als Assistant Conductor zum Tonhalle Orchester Zürich folgen. Seit 2014 ist er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des von ihm mitbegründeten Symphonieorchester Crescendo Freiburg und seit 2017 Stipendiat des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats. Von 2015 bis 2017 lehrte er an der Hochschule für Musik Freiburg. In der vergangenen Saison debütierte er u. a. beim Nagoya Philharmonic Orchestra, beim St. Petersburg State Capella Symphony Orchestra, bei den Bremer Philharmonikern und beim Folkwang Kammerorchester Essen. Zudem lud ihn das Royal Concertgebouw Orchester als Assistant und Cover Conductor für Bernard Haitink ein. In der Saison 2019/20 arbeitet Felix Mildenberger beim Orchestre National de Lille, beim Tonhalle Orchester Zürich, beim Ensemble Modern und bei der Hamburger Camerata.

Die Engländerin **HARRIET MILLS** studierte an der Hammond School in Chester und der Royal Ballet School in London. Schon als Studentin stand sie beim Birmingham Royal Ballet und beim Royal Ballet London auf der Bühne. 2010 wurde sie Ensemblemitglied des Staatsballetts Karlsruhe, wo sie zur Spielzeit 2013/14 zur Solistin und 2016 zur Ersten Solistin ernannt wurde. In Karlsruhe tanzte sie Moyna und Myrtha in Peter Wrights *Giselle*, Brünhild in Peter Breuers *Siegfried* sowie Hauptrollen wie Anastasia in Yuri Vámos' *Dornröschen – Die letzte Zarentochter*, Odette/Odile in Christopher Wheeldons *Schwannensee*, Katharina in John Crankos *Der Widerspenstigen Zähmung* und Fräulein Bürstner in Davide Bombanas *Der Prozess*. Außerdem tanzte sie Frau Cratchit, den Weihnachtsgeist, den Spanischen Tanz und Kristallwalzer in Yuri Vámos' *Der Nussknacker – Eine Weihnachtsgeschichte*.

Sie kreierte Misia Sert in Terence Kohlers *das kleine schwarze / the riot of spring* und Edith Frank in Reginaldo Oliveiras *Anne Frank*. Zuletzt war sie auch in der Titelrolle sowie als Effie in *La Sylphide* von Peter Schaufuss, als Die fremde Fürstin in Jiří Bubeníček's *Rusalka* zu erleben. Seit 2019 ist Harriet Mills Mitglied im Ballettensemble des Salzburger Landestheaters.

Erst kürzlich wurde der Vertrag des römischen Dirigenten und Violinisten **RICCARDO MINASI** als Chefdirigent des Mozarteumorchesters bis zum Ende der Spielzeit 2021/22 verlängert. Neben seinen Konzerten in Salzburg, zu denen auch seine Debüt-Dirigate bei den Salzburger Festspielen und bei der Mozartwoche zählen, wird er regelmäßig ans Opernhaus Zürich, an die Hamburgische Staatsoper und zum Orchestre National de Lyon eingeladen; zum Ensemble Resonanz und zu La Scintilla pflegt er besondere Verbindungen. Erst kürzlich debütierte er beim Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, bei der NDR Radiophilharmonie Hannover und beim Konzerthausorchester Berlin. Als Solist und Konzertmeister arbeitet er mit bedeutenden Kammerorchestern und anerkannten Künstlern zusammen, wobei sein Repertoire von der Renaissance bis zu zeitgenössischen Werken reicht und sich gleichermaßen auf Oper und Symphonik erstreckt. Riccardo Minasis extreme Vielseitigkeit spiegelt sich auch in seiner umfangreichen Diskographie wider, die er über die Jahre an der Seite prominenter Künstler eingespielt hat. 2016 war er an vier mit dem Echo-Klassik-Preis ausgezeichneten Alben beteiligt.

MARC MINKOWSKI zählt zu den herausragenden Interpreten barocker Musik. Sein Ruf gründet vor allem auf seinen Aufführungen selten gespielter Werke aus dem französischen und italienischen Barockmusik-Repertoire und der Wiederbelebung der in Vergessenheit geratenen Händel-Opern *Teseo*, *Amadigi*, *Riccardo primo* und *Ariodante*. Seit 2007 ist er der Mozartwoche eng verbunden: Nach jährlichen Auftritten war er von 2013 bis 2017 Künstlerischer Leiter. 2017 erhielt er die Goldene Mozart-Medaille. 2018 wurde er Künstlerischer Berater des Kanazawa Orchestra in Japan. Geboren in Paris, studierte er zunächst Fagott, bevor er sich dem Dirigieren zuwandte. 1982 gründete er in Paris



Paul Montag



Larissa Mota



Regula Mühlemann



Paulo Muniz

das Ensemble Les Musiciens du Louvre. 1997 stellte er sich bei den Salzburger Festspielen mit Mozarts *Entführung aus dem Serail* und dem Mozarteum-Orchester vor, 2003 wurde er mit dem Händel-Preis der Stadt Halle für seine Verdienste um die Barockmusik ausgezeichnet. Konzerte mit den renommiertesten Orchestern führten ihn in zahlreiche Opernhäuser und Konzerthallen weltweit. Highlights der vergangenen Saison waren Offenbachs *Contes d'Hoffmann* an der Opéra National de Bordeaux, Meyerbeers *Huguenots* am Grand Théâtre in Genf und die Wiederaufnahme seiner Mozart-Trilogie an der Opéra National de Bordeaux, dessen Generaldirektor er seit 2016 ist.

PAUL MONTAG, 1982 geboren, studierte am Conservatoire de Boulogne-Billancourt bevor er ans Conservatoire Supérieur de Musique de Paris wechselte; unter Christian Ivaldi und Chantal Debuchy bildete er sich an der École Normale de Musique de Paris weiter. Der mehrfach preisgekrönte Pianist unterrichtet nun an der École Normale de Musique de Paris und am Pariser Konservatorium. Er spielt solistisch und in Kammerbesetzung bei zahlreichen Festivals in Europa, den USA, Kanada, Asien, im mittleren Osten, Nordafrika und in den Konzerthallen von Paris. Er ist regelmäßig an der Seite von Künstlern wie Raphaël Sévère, Karine Deshayes, Henri Demarquette, Felicity Lott, Christian Ivaldi, Yan Levionnois oder Jean Ferrandis zu erleben. In zahlreichen Meisterkursen vermittelt Paul Montag seine Passion für die Vielfalt der Musik und fördert junge Musiker und Komponisten.

Die brasilianische Tänzerin **LARISSA MOTA** begann ihre Ausbildung in der Ballettschule Ballet Cia ihrer Mutter. Früh wurde sie Stipendiatin der Tanzstiftung Birgit Keil an der Akademie des Tanzes Mannheim. Bereits als Studentin war sie Mitglied des Ballettstudios am Staatstheater Karlsruhe. Nach einem Engagement im Ballett des Theaters Hof war sie von 2010 bis 2017 Ensemblemitglied im Staatsballett Karlsruhe, wo sie in zahlreichen Kreationen bedeutender zeitgenössischer Choreographen auftrat. Seit der Spielzeit 2017/18 ist sie im Ballettensemble des Salzburger Landestheaters engagiert und machte u. a. als Emilia in Reginaldo Olivieras *Othello* auf sich aufmerksam.

REGULA MÜHLEMANN wurde in Adligenswil geboren und studierte an der Hochschule Luzern bei Barbara Locher. Ihr Debütalbum *Mozart Arias* gewann 2017 den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. 2018 wurde sie als Nachwuchskünstlerin des Jahres mit dem Opus ausgezeichnet. Die Spielzeit 2019/20 bringt für Regula Mühlemann eine Reihe aufregender Debüts: auf der Konzertbühne ist sie mit Ian Page und den Mozartists in der Londoner Wigmore Hall zu hören, singt Bachs *Magnificat* mit den Wiener Symphonikern und Philippe Jordan im Wiener Musikverein, gibt Liederabende in der Schweiz und bei der Schubertiade Schwarzenberg. Seit 2018 tritt sie bei der Mozartwoche auf und gastiert 2020 mit dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg und Rolando Villazón im Rahmen der „Mozartwoche on Tour“ in der Philharmonie Luxembourg und der Philharmonie Paris. Mit dem Freiburger Barockorchester tourt die Sopranistin in Stuttgart, Berlin und Freiburg, mit dem Kammerorchester Basel singt sie Neujahrskonzerte in Luzern, Genf sowie Basel und zusammen mit Piotr Beczala war Regula Mühlemann beim Adventskonzert des ZDF in der Dresdner Frauenkirche zu erleben. Auf der Opernbühne gibt sie ihr Rollen- und Hausdebüt als Adina in *L'elisir d'amore* an der Wiener Staatsoper. Regula Mühlemann war Finalistin des Prix Crédit Suisse Jeunes Solistes in Genf und erhielt zahlreiche Preise.

Der Brasilianer **PAULO MUNIZ** erhielt seine Ausbildung in klassischem und zeitgenössischem Tanz an der Ballettschule Petite Danse in Rio de Janeiro, u. a. bei Patricia Salgado. 2010 wurde er in die Companhia Jovem de Ballet do Rio de Janeiro aufgenommen und 2011 Ensemblemitglied des Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Dort tanzte er u. a. solistisch in klassischen Werken wie *Schwanensee*, *Nussknacker* oder *Raymonda*, in John Crankos *Romeo und Julia* und *One-gin*, Roland Petits *Carmen*, in Václav Nijinskys *Le Sacre du printemps* sowie in Uwe Scholz' Kreationen *Die Schöpfung* und *Siebente Symphonie*. Seit Beginn der Spielzeit 2018/19 ist Paulo Muniz Mitglied der Ballettcompagnie des Salzburger Landestheaters.

MAURIZIO MURAROs Karriere begann in Spoleto mit *L'elisir d'amore*, wo er als Dulcamara begeisterte. Seitdem tritt



Maurizio Muraro



Eva Musil



Reginaldo Oliveira



Andreas Ottensamer

er an allen wichtigen Opernhäusern unter den bedeutendsten Dirigenten auf. Er debütierte an der Bayerischen Staatsoper München als Masetto in *Don Giovanni*, in Rossinis *Otello* bei den Wiener Festwochen und an der Wiener Staatsoper als Bartolo in *Le nozze di Figaro*. Er ist regelmäßiger Gast an der Metropolitan Opera New York, am Royal Opera House Covent Garden, an der Pariser Bastille sowie in Berlin an der Staatsoper und der Deutschen Oper. Er gastierte beim Ravenna Festival, in der Arena di Verona, der Hamburgischen Staatsoper, der Staatsoper Dresden, dem Theater an der Wien, in Florenz, San Francisco, beim Bayerischen Rundfunk und an der RAI Torino. Oft wirkt Maurizio Muraro bei Aufführungen von Opernraritäten mit, zum Beispiel am Opernhaus Brüssel in *La stellidaura vendicante* von Francesco Provenza oder in Wolf-Ferraris *La vedova scaltra* in Genua und Venedig. An der Oper Amsterdam und am Liceu Barcelona sang er die Rolle des Balducci in *Benvenuto Cellini*. Er gibt 2019/20 sein Rollendebüt als Don Profondo in *Il viaggio a Reims* und singt in *La Cenerentola* in Hamburg und New York.

EVA MUSIL ist gebürtige Salzburgerin, studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Wien sowie an der Universität Mozarteum Bühnenbild bei Herbert Kapplmüller. Während ihres Studiums assistierte sie bei Christian Schmidt und Hans Neuenfels am Münchner Residenztheater und an der Volksoper Wien. Bei den Salzburger Festspielen assistierte sie u. a. Anna Viebrock und Jossi Wieler sowie Marlene Poley und Christian Stückl. Für mehrere Jahre war sie als Ausstattungsassistentin bei den Salzburger Festspielen verpflichtet. Gleichzeitig übernahm sie die Ausstattung für Choreographen und Performancer, u. a. Zoe Knights, Rotraut Kern, Georg Hübmeier und Hubert Lepka für Projekte in Belgien, Österreich und Polen, und arbeitete als freischaffende bildende Künstlerin. Seit 2011 ist sie regelmäßig als Bühnen- und Kostümbildnerin am Salzburger Landestheater tätig und übernahm hier für die Spielzeit 2015/16 die Ausstattungsleitung. In der Spielzeit 2019/20 ist ihre Arbeit bei *We Should All Be Feminists*, *Eine Nacht im Theater: Ein Karl-Valentin-Abend*, *Anthropozän*, *Heldenplatz* und *Mozart Moves! Sieben Dramolette* zu erleben.

REGINALDO OLIVEIRA wuchs in Rio de Janeiro auf. Er absolvierte seine Tanzausbildung an den renommiertesten Schulen in Rio de Janeiro. 1998 gewann er den Ersten Preis des Russischen Ballettwettbewerbs in São Paulo und ging als Stipendiat an die Staatliche Akademie für Choreographie des Bolschoi-Balletts in Moskau. 2000 wurde er am Teatro Municipal de Rio de Janeiro Mitglied der Ballettkompanie und stieg dort 2003 zum Solisten auf. Mit der Spielzeit 2006/07 wechselte er an das Staatstheater Karlsruhe und ist dort seitdem Ensemblemitglied im Staatsballett. Im Rahmen von „Choreographen stellen sich vor“ präsentierte er in der Spielzeit 2009/10 seine erste Choreographie *Attempt*. Im Rahmen des Ballettabends *Mythos* entstand 2014 das Werk *Der Fall M.* als erste Auftragsarbeit für das Staatsballett. Für ihre Rolleninterpretation in diesem Werk erhielt Bruna Andrade, seine Muse, den Deutschen Theaterpreis Der Faust. Seit der Spielzeit 2017/18 ist Reginaldo Oliveira Spartenleiter Ballett und Leitender Choreograph am Salzburger Landestheater. Hier kreierte er *Balacobaco*, eine Hommage an das Lebensgefühl seines Heimatlandes und *Othello*. 2019 erarbeitete er u. a. die Choreographie der Neuinszenierung von *Idomeneo* an der Mailänder Scala und der Ballettgala *Mozart Moves!* für die Mozartwoche.

ANDREAS OTTENSAMER konzertiert als Solist weltweit auf den großen Bühnen mit Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, der Kammerphilharmonie Bremen, dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, dem Seoul Philharmonic Orchestra, dem Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra unter Dirigenten wie Mariss Jansons, Sir Simon Rattle, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Alan Gilbert und Lorenzo Viotti. Als Kammermusiker spielt er u. a. mit Yuja Wang, Lisa Batiashvili, Nicolas Altstaedt und Sol Gabetta. 2005 gründete er mit seinem Vater Ernst und seinem Bruder Daniel das Klarinetten trio The Clarinots. Gemeinsam mit dem Pianisten José Gallardo ist er künstlerischer Leiter des Bregenstock Festivals in der Schweiz und des Artström Festivals in Berlin. Seit 2011 ist Andreas Ottensamer Soloklarinetist der Berliner Philharmoniker. Er ist exklusiv bei der Deutschen Grammophon unter Vertrag und erhielt für sein Album *Brahms: The Hungarian Connection* 2015 den



© Josef Fischmaller

Emmanuel Pahud



Nicola Panzer



Christina Piegger



© Michael Nowak

Christina Pluhar

Echo Klassik. Er war „Artist in Residence“ des Bournemouth Symphony Orchestra und der Kammerakademie Potsdam sowie „Menuhin Heritage Artist“ des Gstaad Menuhin Festival, außerdem „Junger Wilder“ am Konzerthaus Dortmund und im Mai 2019 Artist in Residence bei den Schwetzingen Festspiele.

EMMANUEL PAHUD studierte in Rom, Brüssel und Paris bei Michel Debost sowie in Basel bei Aurèle Nicolet. Er war Erster Preisträger bei den Internationalen Musikwettbewerben in Duino (1988), Kobe (1989) und Genf (1992). Orchestererfahrungen sammelte er als Solo-Flötist im Radio-Sinfonieorchester Basel und bei den Münchner Philharmonikern, bevor er 1993 als Solo-Flötist zu den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado kam. Zwischenzeitlich Professor am Genfer Konservatorium, kehrte Emmanuel Pahud im April 2002 zu den Berlinern zurück. Als Solist konzertiert er weltweit mit den großen Orchestern – bei den Berliner Philharmonikern war er u. a. mit den Flötenkonzerten von Carl Nielsen, Marc-André Dalbavie, Elliott Carter und Jörg Widmann zu hören – sowie als Kammermusiker in verschiedenen Duo- und größeren Ensemblebesetzungen. Bei der Mozartwoche ist er 2020 das dritte Mal zu Gast. Für seine zahlreichen Einspielungen hat er bedeutende Preise, darunter mehrere Echos, erhalten. Ein besonderes Interesse Emmanuel Pahuds gilt der Erweiterung des Flötenrepertoires, weswegen er sich intensiv der Kommission neuer Kompositionen widmet. 2009 wurde er mit dem französischen Ordre des Arts et Lettres ausgezeichnet. Seit 2017 ist Emmanuel Pahud Ehrenpräsident der französischen Flötengesellschaft.

NICOLA PANZER studierte Musiktheater-Regie bei Götz Friedrich und Helmut Franz an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg. Noch während ihres Studiums engagierte sie Rolf Liebermann als Spielleiterin an die Hamburgische Staatsoper, deren Ensemble sie bis 1998 angehörte und wo sie bis heute als Regisseurin tätig ist. Eine enge Zusammenarbeit verband sie mit Johannes Schaaf, Harry Kupfer, Alfred Kirchner und Tankred Dorst. Seit ihrer ersten gemeinsamen Produktion in Hamburg *Cosmopolitan Greetings* ist sie regelmäßig als Co-Regisseurin für Ro-

bert Wilson tätig, u. a. bei *Pushkin Fairy Tales* in Moskau, *La Traviata* in Linz, Perm und Luxembourg, *Turandot* am Teatro Real in Madrid sowie *Otello* beim Baden-Baden Festival. Zuletzt arbeiteten sie für *Macbeth* in Bologna zusammen. Zu den Arbeiten von Nicola Panzer zählen u. a. *Die Flut* von Boris Blacher (Hamburg), *The Riders to the Sea* von R. Vaughan Williams (Frankfurt), *Hänsel und Gretel* im Konzerthaus Dortmund, *Die verkaufte Braut* am Landestheater Linz sowie *Die Entführung aus dem Serail* in Frankfurt. 2009 inszenierte sie *Les Mamelles de Tirésias* von Francis Poulenc an der Musikhochschule in Leipzig, der sie seit 2007 als Dozentin angehört. Nicola Panzer ist seit 2012 regelmäßig zu Gast beim Springfestival am Culture and Arts Center Daejeon, Korea. Ihr nächstes Projekt dort wird *Der fliegende Holländer* sein.

CHRISTINA PIEGGER wurde in Innsbruck geboren. Sie studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Währenddessen arbeitete sie als freie Regie- und Dramaturgieassistentin im Werk X und dem Sirene Operntheater und war an zahlreichen Film- und Fernsehprojekten wie *Der Metzger*, *Unter Verdacht*, *Die geliebten Schwestern* oder *Der Stille Berg* für Sender wie ARD, ZDF und ORF beteiligt. 2016 kam sie als Regieassistentin an das Salzburger Landestheater. Dort gab sie 2018 mit der Oper *Flüchtling* von Lucio Gregoretti ihr Regiedebüt. Es folgte *Stille Maus und Stille Nacht*, ein musikalisches Schauspiel. Seit der Spielzeit 2019/20 ist sie als Hausregisseurin und Dramaturgin am Salzburger Landestheater engagiert. Sie inszeniert u. a. *Der kleine Vampir*, ein Kinderstück mit Musik.

CHRISTINA PLUHAR wurde in Graz geboren. Nach ihrem Studium der Konzertgitarre begann sie ein Lautenstudium am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo sie seit 1999 auch unterrichtet. Sie setzte ihre Ausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis fort. Zudem studierte sie Barockharfe an der Scuola Civica di Milano und besuchte Meisterkurse bei Paul O'Dette, Jesper Christensen und Andrew-Lawrence King. Seit 1992 lebt Christina Pluhar als freischaffende Musikerin in Paris und musiziert als Solistin und gefragte Continuinistin mit verschiedenen Kammermusikensembles.



Angelo Pollak



Philipp Pontzen



Kristiina Poska



Richard Resch

und Barockorchestern wie La Fenice, Hesperion XXI, Il Giardino Armonico, Concerto Soave oder Les Musiciens du Louvre und unter der Leitung von Dirigenten wie René Jacobs und Ivor Bolton. Sie ist als Begleiterin an der Seite von Andreas Scholl, Marco Beasley und Dominique Visse zu erleben sowie bei vielen europäischen Festivals. An der Bayerischen Staatsoper war sie Assistentin von Ivor Bolton. 2000 gründete sie ihr eigenes Ensemble L'Arpeggiata, mit dem sie bei vielen bedeutenden Festivals in Europa und Südamerika auftritt. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen krönen ihr musikalisches Schaffen.

ANGELO POLLAK wurde im Alter von sechs Jahren in das Hochbegabtenförderungsprogramm an der Universität für Darstellende Kunst und Wien mit den Instrumenten Klavier und Violoncello aufgenommen. Es folgte ein Gesangsstudium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien, 2013 debütierte er bei den Salzburger Festspielen im Rahmen des Young Singers Project. Seit 2016 ist er Ensemblemitglied am Theater Regensburg, wo er u. a. als Tamino in Mozarts *Zauberflöte* oder als Steuermann in Wagners *Der Fliegende Holländer* zu erleben war. Zuletzt wirkte er in der Hauptrolle der vielbeachteten Uraufführung *Die Banalität der Liebe* von Ella Milch-Sheriff in der Regie von Itay Tiran mit. 2018 war Angelo Pollak u. a. beim Fronhof-OpenAir Festival Augsburg, beim Klassik am See Festival im Saarland und erstmals mit dem Tokyo Symphony Orchestra zu erleben. Als gefragter Konzertsänger präsentiert er u. a. im Wiener Stephansdom und der Wiener Augustinerkirche sein umfangreiches Repertoire. 2019 gab er, gemeinsam mit seiner Schwester, sein Liederabenddebüt im Wiener Musikverein und debütierte in Zürich mit der *Johannespassion*. Angelo Pollak steht auf der Forbes Liste der 30 deutschsprachigen Musiker unter 30 an erster Stelle.

PHILIPP PONTZEN wurde 1981 geboren. Nach der Matura am Musischen Gymnasium in Salzburg absolvierte er ein Studium für Grafikdesign an der Werbe-Design-Akademie. Nach einem weiteren Studienjahr an der FH-Salzburg für Multimedia Art zog es ihn in die Berufswelt. Seit 2005 ist er freischaffend tätig. Spezialisiert auf Illustration und Animation arbeitet er seither

für verschiedenste Auftraggeber, seit 2019 auch für die Stiftung Mozarteum Salzburg, für die er die Illustrationen im Hauptprogramm der Mozartwoche 2020 gestaltete.

KRISTIINA POSKA ist Musikdirektorin des Theaters Basel und seit Herbst 2019 Chefdirigentin des Sinfonieorchesters Flandern. Als internationale gefragte Konzert- und Operndirigentin trat sie an den großen Häusern Europas auf und arbeitete mit den besten Orchestern zusammen. In der vergangenen Saison debütierte sie an der English National Opera in einer Produktion von Franz Lehárs *Die lustige Witze* sowie mit Mozarts *Le nozze di Figaro* am Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. An der Komischen Oper Berlin dirigierte sie ein Programm mit Werken von Penderecki, Haydn und Brahms und trat im Sommer mit dem Orchestre National de Lyon beim Festival Berlioz auf. Zu den Höhepunkten der Saison 2019/20 zählen das Neujahrskonzert des Theaters Basel mit dem Sinfonieorchester Basel sowie *La Bohème* und *Peter Grimes*, *Carmen* an der Staatsoper Stuttgart, *Die Entführung aus dem Serail* an der Sächsischen Staatsoper Dresden und ihr Eröffnungskonzert als Chefdirigentin mit dem Sinfonieorchester Flandern. Kristiina Poska studierte Chorleitung an der Estnischen Hochschule für Musik und Theater in Tallinn und Orchesterleitung an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Von 2006 bis 2011 war sie Chefdirigentin der Cappella Academica Berlin, ab der Spielzeit 2012/13 Erste Kapellmeisterin an der Komischen Oper Berlin.

RICHARD RESCH erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei den Regensburger Domspatzen. Er studierte Elementare Musikpädagogik, Gesangspädagogik und Gesang am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg sowie Alte Musik und Ensemblegesang an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Er ist Preisträger internationaler Gesangswettbewerbe wie des Concorso Internazionale Per Cantanti Toti dal Monte in Treviso, des Opernwettbewerbs Kammeroper Schloss Rheinsberg und des Gesangswettbewerbs Gut Immling. Die Stadt Augsburg würdigte ihn mit dem Kunstförderpreis der Stadt. Richard Resch gastierte unter anderem am Theater Augsburg, am Staatstheater Braunschweig, am Landestheater Bregenz sowie an



Thomas Riebl



Nikola Rudle



Flavio Salamanka



Carolyn Sampson

der Bayerischen Staatsoper und arbeitete mit namhaften Dirigenten und Musikern. Neben anderen trat er mit dem Bergen Filharmoniske Orkester, den Bremer Philharmonikern, dem Leipziger Kammerorchester, der Neuen Münchener Hofkapelle, dem Bachkollegium Stuttgart und Sinfonia Varsovia auf. Konzerte führen ihn u. a. an das Konzerthaus Berlin, in den Münchener Herkulesaal und an die Håkonshallen im norwegischen Bergen sowie nach China, Israel und Japan.

THOMAS RIEBL wurde in Wien geboren und studierte mit Siegfried Führinger, Peter Schidlöf und Sándor Végh. Mit 16 Jahren debütierte er im Wiener Konzerthaus; seither konzertiert er auf den bedeutendsten Podien Europas und den USA mit Orchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, den Wiener Symphonikern und dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks. Er musizierte mit Jessye Norman, Brigitte Fassbaender, Aurèle Nicolet, Gidon Kremer, Tabea Zimmermann, Sir András Schiff, Elisabeth Leonskaja, Lars Vogt und dem Juilliard String Quartet. Von 1972 bis 1979 war er Bratscher des Wiener Franz-Schubert-Quartetts, von 1979 bis 2004 Gründungsmitglied des Wiener Streichsextetts. Seit 1983 ist er Professor an der Universität Mozarteum Salzburg, gab Meisterklassen an internationalen Musikhochschulen und ist künstlerischer Leiter der Internationalen Sommerakademie Bad Leonfelden. 2010 entwickelte er zusammen mit Geigenbaumeister Bernd Hiller eine fünfsaitige Tenorbratsche, auf der er Werke von Schubert, Beethoven, Johann Sebastian Bach, Mozart sowie neu für das Instrument geschriebene Werke spielt.

NIKOLA RUDLE studierte Schauspiel am Konservatorium Wien und spielte in Fernsehfilmen wie Wolfgang Murnbergers *Meine Tochter nicht*. Sie war am Tiroler Landestheater und am Theater der Jugend Wien engagiert. Seit 2015 gehört sie zum Schauspielensemble des Salzburger Landestheaters, wo sie unter anderem Julia in Shakespeares *Romeo und Julia*, Anezka in der Uraufführung *Der Trafikant* und mehrere Jahre die Rolle Sabeth in *Homo Faber* spielte. Sie war in der Titelrolle *Lulu* von Frank Wedekind zu erleben und stand im Großprojekt *Dionysien* als Io auf der Bühne der Felsenreitschule. Sie spielte in Schnitzlers *Anatol*, in Rai-

munds *Alpenkönig und Menschenfeind*, in Schillers *Don Carlos*, Marina Yurlowa in der Uraufführung *Krieg der Träume* und Caesonia in Camus' *Caligula*. Seit 2018 ist sie als Gretchen in der Wiederaufnahme von Goethes *Faust* in der Inszenierung von Carl Philip von Maldeghem zu erleben. 2019 berührte sie das Publikum als Marianne in *Ödön* von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*.

FLAVIO SALAMANKA stammt aus Brasilien und studierte an der Academia Salamanka, der Núcleo de Dança sowie der Academia de Ballett Karla Ferreira. 2002 gewann er die Goldmedaille beim Seminário Internacional de Dança de Brasília, in Folge ermöglichte ihm die Tanzstiftung Birgit Keil die Ausbildung an der Akademie des Tanzes Mannheim. Ab 2003 war er im Staatsballett Karlsruhe engagiert, 2005 wurde ihm der Deutsche Tanzpreis Zukunft verliehen. 2006 avancierte er zum Ersten Solisten des Staatsballetts Karlsruhe. Gastspiele führten ihn durch Deutschland, nach China, Korea, Spanien, Brasilien, Japan, Tschechien, in die Ukraine und in Österreich zu den Salzburger Festspielen. Sein Repertoire umfasst alle wichtigen klassischen und modernen Rollen, zahlreiche Choreographen kreierte Partien für ihn. 2013 wurde Flavio Salamanka der Titel Kammertänzer zuerkannt. 2017 wechselte er an das Ballett des Salzburger Landestheaters. Er war in der männlichen Hauptrolle in Reginaldo Oliveiras *Medea – Der Fall M.* zu erleben, in den Hauptrollen in Peter Breuers *Nusknacker* und *Cinderella* sowie in Reginaldo Oliveiras *Balacobaco*. 2018 schuf Reginaldo Oliveira die Titelpartie in *Othello* für ihn. Im Februar 2019 stellte er sich mit dem Handlungsballett *Der kleine Prinz* als Choreograph vor.

Mit ihrem vom Frühbarock bis zu zeitgenössischen Kompositionen reichendem Repertoire steht **CAROLYN SAMPSON** auf den Bühnen der English National Opera, der Glyndebourne Touring Opera, der Scottish Opera, der Pariser Oper, der Opéra de Lille, der Opéra National de Montpellier und der Opéra national du Rhin. Sie tritt bei den BBC Proms sowie mit Klangkörpern wie dem Bach Collegium Japan, dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, dem Freiburger Barockorchester, dem Gewandhausorchester und den Wiener Sympho-



Sir András Schiff



Giulia Semenzato



Lahav Shani



James Smith

nikern sowie verschiedenen Orchestern in den USA unter namhaften Dirigenten auf. Sie war in der Titelpartie in *Semele*, als Pamina in der *Zauberflöte*, in verschiedenen Rollen in Purcells *The Fairy Queen*, Mélisande in *Pelléas et Mélisande* oder in der Hauptpartie in Lullys *Psyché* zu erleben. Ihr Album *A French Baroque Diva* wurde mit einem Gramophone Award ausgezeichnet. Ihre Aufnahme mit Bach-Kantaten mit dem Freiburger Barockorchester erhielt einen Diapason d'Or und sie war sie als Künstlerin des Jahres bei den Gramophone Awards 2017 nominiert.

1953 in Budapest geboren, erhielt **SIR ANDRÁS SCHIFF** den ersten Klavierunterricht im Alter von fünf Jahren. Später setzte er sein Studium an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest und in London fort. Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit sind Klavierabende, insbesondere die zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Johann Sebastian Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca. 1985 trat er erstmals und seit 1990 fast jährlich bei der Mozartwoche auf. 2012 wurde ihm die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg verliehen. 2014 erhielt er die Ehrendoktorwürde der University of Leeds, 2018 wurde ihm durch seine Königliche Hoheit Prinz Charles als Präsident des Royal College of Music ebenfalls diese Ehre zuteil. 2014 wurde er von Queen Elizabeth II in den Adelsstand erhoben. 2017 erschien im Bärenreiter- und Henschel-Verlag sein Buch *Musik kommt aus der Stille*.

Die Sopranistin **GIULIA SEMENZATO** studierte Gesang am Benedetto Marcello Konservatorium in Venedig und schloss ihr Studium an der Schola Cantorum in Basel ab. Sie trat an zahlreichen großen Häusern Italiens auf und war Gast am Theater an der Wien, in der Philharmonie Köln, an der Oper in Versailles und in Innsbruck. Als Celia in *Lucio Silla* sang sie erstmals am Teatro alla Scala und begann damit ihre Zusammenarbeit mit Marc Minkowski. Zwei weitere Gastengagements an der Scala folgten als Nannetta in *Falstaff* unter Zubin Mehta und als Zerlina in *Don Giovanni* unter Paavo Järvi. Zu ihren Partien auf der Opern- und Konzertbühne gehören Sopran-Rollen aus Mozarts

Opern oder die Sopranpartien in der *Krönungsmesse* und im *Requiem* sowie *Eritrea* von Cavalli oder Venus/Proserpina in Rossis *Orfeo*. Sie ist u. a. beim Festival in Aix-en-Provence, beim Drottningholm Opernfestival und beim Glyndebourne Festival zu erleben. 2019 war sie als Zerlina in *Don Giovanni* in der Elbphilharmonie, am Théâtre des Champs-Élysées und in Basel zu erleben und gab ihr Debüt bei der Mozartwoche.

LAHAV SHANI war Erster Gastdirigent der Wiener Symphoniker und übernahm 2018 die Position des Chefdirigenten des Rotterdams Philharmonisch Orkest. In der Saison 2020/21 übernimmt er zudem die Künstlerische Leitung des Israel Philharmonic Orchestra als Nachfolger von Zubin Mehta. Seit 2019 hat er dort die Position des Music Director Designate inne. Lahav Shanis enge Beziehung mit dem Israel Philharmonic began 2007, als er Tschaikowskys Klavierkonzert unter Zubin Mehta spielte, und vertiefte sich in den darauffolgenden Jahren in der Zusammenarbeit als Pianist und Kontrabassist. Lahav Shani studierte Klavier an der Buchmann-Mehta Musikschule in Tel Aviv. Danach absolvierte er sein Dirigierstudium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. 2013 gewann er den ersten Preis beim Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb in Bamberg. Als Pianist gab er sein Solorezitaldebüt 2018 im Pierre Boulez Saal in Berlin. Solistisch trat er jüngst mit dem Königlichen Concertgebouw Orchester Amsterdam auf und spielte das Beethoven Tripelkonzert mit Renaud und Gautier Capuçon und dem Israel Philharmonie. Lahav Shani ist auch als Kammermusiker zu erleben, u. a. beim Festival d'Aix-en-Provence, in der Kölner Philharmonie und beim Verbier Festival.

JAMES SMITH, New Yorker Regisseur und Theatermacher, hat in den letzten Jahren mit dem Regisseur/Designer Doug Fitch an zahlreichen Projekten gearbeitet, zuletzt *Le Grand Macabre* mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester in Hamburg. Er war Produzent des Albums *Peter und der Wolf in Hollywood* mit den Erzählstimmen von Campino und Alice Cooper und hat mit Regisseuren wie Christopher Alden, Laurent Pelly, John Copley oder Shawna Lucey zusammengearbeitet. 2008 wurde er zum Apprentice Stage Director im Rah-



© Dominic Episcopo

Geoff Sobelle



© Maria Baranova-Suzuki

Carlos Soto



© Ingo Pertramer

Florian Teichtmeister



© Jens Gerber

Riccardo Terzo

men des Merola Opera Program an der San Francisco Opera ernannt. Er studierte Musik sowie Religion an der Bucknell University und an der Wesleyan University.

GEOFF SOBELLE ist Schauspieler, Regisseur und Performer. Einladungen zu großen Festivals weltweit führten ihn u. a. nach New York, Boston, Washington DC, San Francisco, Großbritannien (Edinburgh Fringe Festival, London Mime Festival/Barbican), Frankreich (Paris Festival d'Été), Deutschland sowie Australien, Südkorea, Neuseeland und Taiwan. Seine Zusammenarbeit mit Trey Lyford unter dem Namen Rainpan 43 resultierte in Werken wie *Amnesia Curiosa*, *machines machines machines machines machines machines*, welches den Obie Award gewann, oder *Elephant Room*, ein surreales Zauber-Spektakel mit Steve Cuiffo. Vor seiner freiberuflichen Arbeit in New York, schuf Geoff Sobelle für zwölf Jahre Kreationen für das Pig Iron Theater in Philadelphia. Er studierte an der Stanford Universität und an der École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq in Paris.

Seit 1997 arbeitet **CARLOS SOTO** an der Seite von Robert Wilson als Darsteller und Kostümbildner und war u. a. an *Adam's Passion*, *Einstein on the Beach* und *The Life and Death of Marina Abramović* beteiligt. Als Regisseur präsentierte er Arbeiten im Guggenheim Museum, Kampnagel Hamburg oder Palais de Tokyo und war artist-in-residence beim Willem de Kooning Studio, Lower Manhattan Cultural Council, New York Live Arts und The Watermill Center. Carlos Soto arbeitet außerdem mit Solange Knowles. Kürzlich entwarf er die Kostüme für Hans Werner Henzes *El Cimarrón* in der Regie von Zack Winokur, *Perle Noire: Meditations for Joséphine* und Robert Wilsons *Oedipus Rex*. Zusätzlich zu den Kostümen übernahm er für *The Black Cloven* im American Repertory Theater in Cambridge auch das Bühnenbild. In Deutschland arbeitete er als Kostümbildner für *UR* von Sulayman al Bassam am Residenztheater in München.

FLORIAN TEICHTMEISTER, 1979 in Wien geboren, besuchte das Max Reinhardt-Seminar. Neben seiner Theaterertätigkeit debütierte er 2000 in dem Film *Spiel im Morgengrauen*. Seitdem ist er in Film- und Fernseh-

produktionen zu sehen und war 2004 für die Romy nominiert. 2005 folgte der Publikumspreis der Bad Hersfelder Festspiele für die Titelrolle in Peter Shaffers *Amadeus*, 2013 gewann er den Nestroy-Theaterpreis. Für seine Darstellung des Geiselnehmers Sebastian Ulmer in dem Thriller *Spuren des Bösen – Racheengel* wurde er 2014 mit dem Deutschen Schauspielpreis ausgezeichnet. Er gastierte u. a. bei den Salzburger Festspielen, am Burgtheater Wien und an der Staatsoper Berlin. Ab 2005 war Florian Teichtmeister Ensemblemitglied des Theaters in der Josefstadt sowie regelmäßiger Gast bei österreichischen und internationalen Festivals. Mit der Saison 2019/20 wechselte er in das Ensemble des Wiener Burgtheaters.

RICCARDO TERZO ist seit 2010 Solofagottist im Mozarteumorchester Salzburg, seit 2018 Erster Solofagottist im Gewandhausorchester Leipzig. Er studierte am Istituto Superiore di Studi Musicali Pietro Mascagni in Livorno und an der Universität Mozarteum in Salzburg. Der gebürtige Italiener sammelte schon als Student erste Orchestererfahrungen in Klangkörpern wie der Accademia Teatro alla Scala, dem European Youth Orchestra und dem Gustav Mahler Jugendorchester. Neben solistischen Auftritten ist Riccardo Terzo auch als Kammermusiker aktiv. Er nahm am International Chamber Music Festival in Zagreb, am Telavi Festival in Georgien und am Mattseer Diabelli Sommer teil und spielte mit den Salzburger Orchester Solisten, Trio Fagott Salzburg und dem Österreichischen Ensemble für Neue Musik. Als Gast in der Position des Solofagottisten luden ihn die Wiener Staatsoper, die Münchner und die Hamburger Philharmoniker, das Musik Kollegium Winterthur, das Opernhaus Zürich und das Dänische Radio-Sinfonieorchester ein. Seine Debüt CD wird im April 2020 mit der Camerata Salzburg entstehen und vier berühmte Fagottkonzerte präsentieren.

JOHN TORRES, 1979 geboren, lebt in New York und zeichnet als Lichtdesigner für Theater- und Tanzproduktionen ebenso verantwortlich wie für Mode-, Film- und Printarbeiten. Aus seiner Zusammenarbeit mit Robert Wilson gingen Produktionen wie *Edda* am Det Norske Teatret in Oslo, *Cheek to Cheek Live!* mit Tony Bennett und Lady Gaga für PBS Great Performances und



John Torres



© Allan Richard Tobis

Elena Tsallagova



© Decca / Justin Pumfrey

Mitsuko Uchida



© Diana Roberts

Julien Van Mellearts

Turandot am Teatro Real in Madrid hervor. Er arbeitete für *Tristan und Isolde* am La Monnaie in Brüssel und *Atlas* von Meredith Monk an der Los Angeles Philharmonic mit. In der Sparte Schauspiel arbeitete er an *Twelfth Night* für das Festival Shakespeare in the Park, am Delacorte Theatre und *The Black Clown* beim A.R.T. Cambridge. John Torres entwickelte das Lichtdesign für Tourneen der Musiker Taylor Mac, Solange Knowles und Joni 75 und setzte Choreographien von Trisha Brown am Théâtre National de Chaillot in Paris sowie von Lucinda Childs für die Walt Disney Concert Hall in Los Angeles ins Licht. Zudem arbeitet er regelmäßig für große Designer und mit dem Modefotografen Steven Klein.

ELENA TSALLAGOVA, geboren in Vladikavkaz, Russland, studierte am Konservatorium in St. Petersburg. Sie ist Gewinnerin des Rachmaninoff-Wettbewerbs. 2006 wurde sie Mitglied im Young Artists Programme der Opéra National de Paris, wo sie Partien wie Despina (*Così fan tutte*) oder die Titelrolle in *Das schlaue Fuchslein* übernahm. Von 2008 bis 2010 war sie Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper. Seit 2013 ist sie Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin und war hier u. a. als Nanetta, Pamina, Micaela, Gilda, Adina und Oscar zu erleben. In der letzten Saison debütierte sie als Violetta und sang die Prinzessin in der neuen Produktion *Der Zwerg*. Zudem gastierte sie an den Opernhäusern in Paris, Madrid, Lille und Antwerpen sowie bei den Festivals von Glyndebourne, Salzburg, Luzern und Pesaro. 2018/19 gab sie ihr Debüt an der Dutch National Opera als Mélisande und war als Leïla in *Les Pêcheurs de perles* zu sehen. Als Musetta kehrt sie in der laufenden Saison an die Pariser Oper zurück und singt in Berlin die *Matthäus-Passion*. Auf dem Konzertpodium interpretierte sie beim Lucerne Festival ein Programm mit Kantaten von Johann Sebastian Bach, mit dem Orchester des Mitteldeutschen Rundfunks Leipzig Ravels *Sheherazade* und ein Konzert mit Arien von Mozart unter der Leitung von Ivor Bolton.

Die Pianistin **MITSUKO UCHIDA** ist für ihre stets von intellektueller Wachheit und tiefer musikalischer Einsicht geprägten Interpretationen bekannt und tritt mit erlesenen Orchestern und Musikern auf. Als Experte

für die Klavierwerke von Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann richtet sie ihre Aufmerksamkeit auch auf Werke von Berg, Webern, Schönberg und Boulez. Seit 1994 tritt sie regelmäßig im Rahmen der Mozartwoche auf und erhielt 2015 die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. 2009 wurde sie als Dame Commander des Order of the British Empire nobilitiert. Mitsuko Uchida war Artist in Residence beim Cleveland Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem Wiener Konzerthaus, dem Lucerne Festival und der Elbphilharmonie Hamburg, wo sie im Jänner 2017 die Eröffnungskonzerte spielte. 2017/18 begann außerdem eine dreijährige Zusammenarbeit mit dem Southbank Centre in London. Seit 2016 ist Mitsuko Uchida Künstlerische Partnerin des Mahler Chamber Orchestra, mit dem sie in zahlreichen europäischen Spielstätten und in Japan Mozarts Klavierkonzerte vom Klavier aus leitet. Sie tritt regelmäßig mit Klavierrezitalen in New York, Berlin, Wien, Amsterdam, Tokyo und London auf. 2014 wurde ihr die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge verliehen.

Der neuseeländische Bariton **JULIEN VAN MELLEARTS** schloss sein Gesangsstudium 2017 mit der Tagore Gold Medal am Royal College of Music ab. Es folgten weitere Auszeichnungen wie der Maureen Forrester Prize und der German Lied Award beim Concours musical international de Montréal 2018. 2017/18 trat er in der Wigmore Hall, beim Enniskillen International Beckett Festival und der Juan March Foundation in Barcelona auf. Auf der Opernbühne spielte er in *Mozart vs Machine* mit der Mahagony Opera Group, den Harlekin in *Ariadne auf Naxos* bei der Longborough Festival Opera und wirkte bei *Elizabeth* mit dem Royal Ballet in der Barbican Hall mit. 2018 folgte eine Tour mit James Baillieu und der Chamber Music New Zealand. Liederabende führten ihn in den Pierre Boulez Saal nach Berlin und erneut nach London. Er war Schaunard in der Produktion *La Bohème* der New Zealand Opera und sang im *Messias* mit dem Orchester von St. John's. Mit Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* tourte er mit der Israel Camerata und präsentierte Schumanns *Heine-Liederkreis* beim Festival Oxford Lieder. Die aktuelle Spielzeit hält für ihn die Rolle des Papageno in *Die Zauberflöte* und den Einäugigen-Bruder in *Frau*



Annelien Van Wauwe



Gabriel Venzago



Rolando Villazón



Radovan Vlatkovic

ohne Schatten sowie Auftritte mit dem Northern Chamber Orchestra und beim Gustav Mahler Festival in Amsterdam bereit.

Die belgische Klarinetistin **ANNELIEN VAN WAUWE**, ehemalige Vertreterin der BBC New Generation Artists und Preisträgerin des renommierten Borletti Buitoni Trust Award, musiziert sie mit bekannten Orchestern und tritt in den renommierten Konzerthäusern auf. Sie gab ihr Debüt bei den BBC Proms 2017. 2018 interpretierte sie Mozarts Klarinettenkonzert mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra unter Thomas Dausgaard. Regelmäßig gastiert Annelien Van Wauwe bei internationalen Festivals. Als Kammermusikerin gründete sie 2018 das Brüsseler Kammermusikensemble Carousel. Manfred Trojahn widmete ihr 2017 seine *Sonata V*. Annelien Van Wauwe beschäftigt sich seit Jahren mit Yoga und setzt dessen positive Einflüsse in ihrem Klarinettenspiel um. Dies mündete in einer Auftragskomposition von Wim Henderickx, der *Sutra* für sie komponierte: ein Klarinettenkonzert basierend auf Atem und Meditation. Darüber hinaus gibt sie regelmäßig Meisterkurse und ist Professorin am Königlichen Konservatorium in Antwerpen.

GABRIEL VENZAGO ist seit Beginn der Spielzeit 2019/20 als Erster Kapellmeister am Salzburger Landestheater. Zuvor war er Kapellmeister am Mecklenburgischen Staatstheater, 2017/2018 Solorepetitor und Dirigent am Theater für Niedersachsen Hildesheim, darüber hinaus ist er Assistent Conductor bei den Münchner Symphonikern. Er studierte Orchesterdirigieren an den Musikhochschulen in Stuttgart und München. Zu seinen Lehrern zählen u. a. Marcus Bosch, Bruno Weil und Per Borin. Dirigate und Assistenzen führten ihn ans Stadttheater Luzern, ans Stadttheater Lüneburg sowie zu den Osterfestspielen Baden-Baden. 2016 war er Musikalischer Leiter der Produktion von Sven Daigers *minibar* an der Hamburgischen Staatsoper sowie Assistent von Marcus Bosch und Korrepetitor bei den Schlossfestspielen Heidenheim. Er ist Alumnus der Akademie Musiktheater heute und übernahm in der Spielzeit 2016/17 die musikalische Assistenz sowie die musikalische Leitung von *Die Zauberflöte* am Luzerner Theater.

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 Regisseur, 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. 1999 war er mehrfacher Preisträger beim Operalia-Wettbewerb. Im selben Jahr folgten seine Debüts als Des Grieux in Masseners *Manon* in Genua, als Alfredo in Verdis *La Traviata* an der Opéra-Bastille in Paris und als Macduff in Verdis *Macbeth* an der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Seit seinem Regiedebüt in Lyon 2011 hat sich Rolando Villazón auch als Regisseur etabliert und für zahlreiche große Häuser inszeniert. 2007 wurde der Tenor Exklusivkünstler der Deutschen Grammophon, bei der er bisher mehr als 20 CDs und DVDs veröffentlicht hat. Seit 2001 ist er regelmäßiger Gast der Mozartwoche, 2017 wurde er zum Mozart-Botschafter der Stiftung Mozarteum Salzburg ernannt und übernahm ab der Mozartwoche 2019 deren Intendanz für fünf Jahre bis 2023. In der Spielzeit 2019/20 inszeniert er *L'elisir d'amore* an der Oper Leipzig sowie Bellinis *I Puritani* an der Deutschen Oper am Rhein. Konzerte und Liederabende führen ihn durch Europa, nach Russland und in die USA. Er ist als *Eugen Onegin* an der Dresdener Semperoper sowie in der Titelpartie in Debussys *Pelléas et Mélisande* an der Hamburger Staatsoper zu hören und wird im Sommer 2020 seinen dritten Roman veröffentlichen.

RADOVAN VLATKOVIC tritt als Solist mit vielen bedeutenden Symphonie- und Kammerorchestern international auf und ist auch als Kammermusiker gefragt. Er war künstlerischer Leiter des September Kammermusikfestivals in Maribor, Slowenien, und interpretierte als Erster Werke zeitgenössischer Komponisten wie Elliott Carter, Sofia Gubaidulina, Heinz Holliger sowie eigens für ihn geschriebene Kompositionen. Zuletzt interpretierte er die Uraufführung des für ihn geschriebenen Hornkonzerts von Krzysztof Penderecki. 2014 erhielt Radovan Vlatkovic eine Ehrenmitgliedschaft der Royal



Hanno Waldner



Christoph Wieschke



Florian Willeitner



Robert Wilson

Academy of Music. Er trat 2007, 2013 und 2016 als Gast bei der Mozartwoche auf.

Der Tiroler **HANNO WALDNER** studierte ab 2007 an der Schauspielschule Innsbruck. Erste Erfahrungen sammelte er an verschiedenen Bühnen: bei den Tiroler Volksschauspielen Telfs, den Vereinigte Bühnen Bozen, dem Waldviertler Hoftheater, dem Kaltstartfestival Hamburg, dem Kellertheater Innsbruck, dem Kindertheater Strombomboli und dem Tiroler Landestheater. Seit 2014/ ist er Ensemblemitglied am Salzburger Landestheater, wo er u. a. in den *Dramoletten* von Thomas Bernhard, als Wurm in *Kabale und Liebe*, in *www.brandnerkasper.at* und *Shakespeare im Park* zu erleben war. Er zeigte seine darstellerische Bandbreite im Mysterienspiel vom *Verloren Sohn* und als Benvolio in *Romeo und Julia* sowie als Maler August Dorn in *Alpenkönig und Menschenfeind*. Er spielte den Jongleur in Thomas Bernhards *Die Macht der Gewohnheit*, in der Uraufführung *Krieg der Träume* und in *Viel Lärm um nichts*. In der Uraufführung von Robert Seethalers *Der Trafikant* spielte er die Hauptrolle, in *Die Leiden des jungen Werther* die Titelrolle.

CHRISTOPH WIESCHKE wuchs in Berlin auf und studierte am Max Reinhardt Seminar in Wien. Engagements führten ihn u. a. an die Staatstheater Karlsruhe und Saarbrücken sowie an die Schauspielbühnen Stuttgart. Seit 2009 ist er Ensemblemitglied am Salzburger Landestheater. Hier war er u. a. in der Titelrolle in Goethes *Faust I* und *Faust II*, in *Homo Faber* von Max Frisch und in der als Solo angelegten Dramatisierung der *Pest* von Albert Camus zu erleben. Man sah ihn als Engel Damiel in *Himmel über Berlin* von Wim Wenders und Peter Handke sowie als Pilot im *Kleinen Prinzen*. Außerdem spielte er die Hauptrolle in *Jugend ohne Gott* von Ödön von Horváth, Jean in Strindbergs *Fräulein Julie*, Stephan in *Anna Karenina*, Dr. Schön in *Lulu*, Lubitsch in *Krieg der Träume*, die Titelrolle *Prometheus in Dionysien* und Oskar in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. 2018 präsentierte er sein Solo-Programm und die CD *Wieschke singt deutsch*. Aktuell ist er in *The Rocky Horror Show* als Eddy und Dr. Scott sowie als Cyrano de Bergerac zu erleben. Er ist außerdem als Schauspiellehrer tätig.

FLORIAN WILLEITNER, 1991 in Passau geboren, ist ein vielfach ausgezeichneter deutscher Violinist, Komponist und Arrangeur, dessen Arbeitsschwerpunkt in der Verbindung verschiedenster Musikkulturen von Klassik über Jazz zu weltweiter Volksmusik liegt. 2018 gründete er die Künstlerplattform Pool of Invention. Er schuf Werke für namhafte Orchester, Festivals und Solisten, darunter das Tonkünstlerorchester Niederösterreich, das Musikfest Stuttgart, Benjamin Schmid, Andreas Hofmeir oder Georg Breinschmid. Seine Musik wird in renommierten Spielstätten und Festivals aufgeführt. Bei der International Zbigniew Seifert Competition 2016 erspielte er den 2. Preis. 2017 schloss er sein Masterstudium bei Benjamin Schmid an der Universität Mozarteum ab. Für den EU-Gipfel der 28 europäischen Regierungschefs im September 2018 schuf er das Werk *Mozart in the Shape of Europe*. 2019 begann seine Zusammenarbeit mit der Mozartwoche Salzburg. Zudem komponiert er das zeitgenössische Pflichtstück für Violine solo für den Internationalen Mozartwettbewerb 2020.

ROBERT WILSON gilt als einer der bedeutendsten Repräsentanten des Gegenwartstheaters. Nach einem Architekturstudium in Brooklyn und Malereistudien in Paris gründete er Mitte der 1960er-Jahre in New York das Performance-Kollektiv The Byrd Hoffman School of Byrds. Gemeinsam mit Philip Glass entstand 1976 *Einstein on the Beach*, das zu Gastspielen in der ganzen Welt eingeladen wurde. Über die Jahre kollaborierte Robert Wilson mit Musikern, Schriftstellern und Performern, darunter Heiner Müller, Tom Waits, Susan Sontag, Laurie Anderson, William S. Burroughs, Lou Reed, Jessye Norman und Marina Abramović, und inszenierte Opern und Theaterstücke auf den namhaften Bühnen weltweit. Die mit Tom Waits und William S. Burroughs kreierte *Freischütz*-Adaption *The Black Rider* avancierte zum Repertoirestück. Wilsons Zeichnungen, Gemälde und Skulpturen werden von Museen und privaten Sammlungen präsentiert, sein Schaffen mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Goldenen Löwen der Biennale di Venezia und einer Pulitzer Preis-Nominierung. Er ist gewähltes Mitglied der American Academy of Arts and Letters sowie der Akademie der Künste und trägt acht Ehrendokortitel.



Dingle Yandell



Marianna Julia Żołnacz



Armida Quartett

Frankreich verlieh ihm den Officier des Arts et Lettres und den Commandeur des Arts et Lettres; Deutschland zeichnete ihn 2014 mit dem Bundesverdienstkreuz aus. Auf Long Island, New York, gründete Wilson 1992 das Watermill Center, als dessen Künstlerischer Direktor er bis heute wirkt – ein einzigartiges Laboratorium für junge und etablierte Künstler aus aller Welt.

Der britische Bass-Bariton **DINGLE YANDELL** studierte an der Guildhall School of Music and Drama bei Brian Parsons. Aktuell vertieft er seine Studien in freier Arbeit bei Jessica Cash. Acht Jahre tourte er international als Teil des Ensembles Voces8. Auftritte führten ihn zur Tokyo Opera City und der Oji Hall, Tokyo, in die Konzerthalle des Mariinsky Theaters, nach Moskau, Peking und Taipei. Er trat in Deutschland beim Rheingaufestival sowie im Kölner Dom auf und konzertierte in der Wigmore Hall, in der Cité de la Musique in Paris und an der Oper in Tel Aviv. Mehrere CD-Einspielungen und regelmäßige Auftritte mit Voces8 im BBC Radio, Classic FM und MPR ergänzen seine Arbeit mit dem Ensemble. Solistische Engagements beinhalten Bachs *Weihnachtsoratorium* und Händels *Messias* in der Hitomi Hall in Tokyo, Bachs *Wachet auf* und *Erfreut Euch* am Opernhaus Dijon, Vaughan Williams *Fantasia on Christmas Carols* in der Royal Festival Hall sowie mehrere Kompositionen von Purcell. Als Phoebus in *Dido und Aeneas* war er 2015 an der Seite von Christina Pluhar und L'Arpeggiata beim Festival Oude Muziek Utrecht zu erleben. 2013 komponierte und spielte er die Bass-Bariton-Partie in der teil-improvisierten Oper *The Lingerer* von Max Perryment, welche zu den Mini-Opern der ENO zählt. Aktuell ist Dingle Yandell ist Preisträger des Sybil Tutton Opera Award und aktuell Young Artist beim National Opera Studio in London.

MARIANNA JULIA ŻOŁNACZ, 1999 in Warschau geboren, studierte am Karol Szymanowski Konservatorium in der Klasse von Maria Peradzyńska-Filip. Sie musizierte an der Seite von Künstlern wie Sir James Galway, Marina Piccinini, Urszula Janik, Philippe Bernold, Kersten McCall, Christina Fassbender, Elżbieta Gajewska, Philippe Benoît, Hansgeorg Schmeiser, Łukasz Długosz, Carlo Jans, Anne-Catherine Heinzmann, Antoni Wierz-

biński, Pierre-Yves Artaud, Dejan Gavrić. Seit 2015 studiert sie an der Universität Mozarteum in der Klasse von Michael Kofler. Ihre zahlreichen Auszeichnungen umfassen u. a. den 1. Preis beim Guangzhou International Flute Competition 2018 und den 2. Preis beim Internationalen Carl Nielsen Wettbewerb 2019. Als Solistin trat sie in Polen und darüber hinaus mit Orchestern wie dem Warsaw Philharmonic, dem National Orchestra of Poland, der Slovak State Philharmonic Kosice, dem Kobe Ensemble oder dem Polish Sinfonia Iuventus Orchestra auf und arbeitete unter dem Dirigat von Michał Dworzyński, Paweł Kapuła, Hiroshi Sekiya, Tadahiro Yano, Mirosław Jacek Błaszczyk, Marzena Diakun, Łukasz Borowicz, Michał Klauza, Rafał Delekta, Gergely Menesi und Mirko Krajci.



Bläserensemble der Akademie für Alte Musik Berlin



Ebonit Saxophone Quartet

ENSEMBLES BEI DER MOZARTWOCHE 2020

Seit dem Erfolg beim Internationalen ARD-Musikwettbewerb 2012, bei dem das **ARMIDA QUARTETT** mit dem ersten Preis, dem Publikumspreis sowie sechs weiteren Sonderpreisen ausgezeichnet wurde, hat sich die Karriere des jungen Berliner Streichquartetts rasant entwickelt. 2014 bis 2016 wurde das Quartett in der BBC Reihe New Generation Artists präsentiert, 2016/17 war das Quartett in der Konzertreihe Rising Stars der großen Konzerthäuser Europas mit über 20 Konzerten vertreten. 2018 gastierte das Ensemble erstmals in den USA. 2019/20 startet das Quartett mit Konzerten in Norddeutschland: beim Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Höhepunkte der Saison sind Konzerte in New York, London, Paris (Louvre), Barcelona und Bilbao, Genf und beim Mozartfest Würzburg sowie eine Konzertreise zusammen mit Sabine Meyer durch China. Ein besonderes Projekt ist die Zusammenarbeit mit dem G. Henle Verlag: Hier ist das Armida Quartett als musikalischer Berater gemeinsam mit dem Musikwissenschaftler Wolf-Dieter Seiffert an der Neuedition sämtlicher Streichquartette von Mozart beteiligt. Parallel dazu arbeitet das Armida Quartett an einer Gesamteinspielung der Streichquartette von Mozart.

Das **BLÄSERENSEMBLE DER AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN** widmet sich seit vielen Jahren und mit internationalem Erfolg der Kammermusik für Bläser vornehmlich aus der Zeit der Klassik. Als Kammermusik-Ensemble waren die Bläser in jüngster Zeit u. a. zu Gast beim Actus Humanus Festival in Gdańsk, beim Deutschen Mozartfest Augsburg, im Konzerthaus Berlin und der Londoner Wigmore Hall. Mit einer eigenen Konzertreihe ist das Ensemble seit 2012 regelmäßig im Münchener Prinzregententheater zu Gast.

Das **EBONIT SAXOPHONE QUARTET** aus Amsterdam ist ein junges, inspiriertes Ensemble, das der Kammermusikwelt durch kreative Programme und eindrucksvolle Interpretationen eine ganz persönliche Note verleihen will. Im internationalen Konzertbetrieb ist das Quartett eine feste Größe und spielte bereits im Concert-

gebouw in Amsterdam, im Musikverein in Wien, im Konzerthaus in Berlin, in der Liszt Academy Solti Hall in Budapest und in der Cosmo Rodewald Hall in Manchester sowie bei international renommierten Festivals. Das preisgekrönte Quartett studierte an der niederländischen Streichquartettakademie NSKA, wo die Musiker von Marc Danel, Stefan Metz und Sven Arne Tepl betreut wurden. Alle vier Musiker des Quartetts absolvierten zusätzlich solistische Studien bei Arno Bornkamp am Conservatorium in Amsterdam. Die vier jungen Musiker erhalten regelmäßig musikalische Impulse von Musikern wie u. a. Eberhard Feltz, Gerhard Schulz, Heime Müller, dem Artemis Quartett, Belcea Quartet, Cuarteto Casals, Pavel Haas Quartet oder dem Kronos Quartet. 2018 debütierte das Quartett als Solist mit dem Bayerischen Landesjugendorchester. Zusätzlich tourten sie mit ihrer Kindermusiktheater-Vorstellung *Het pleintje van Meneer Sax* durch die Niederlande. 2016 erschien ihre Debüt CD *The Last Words of Christ*; 2018 folgte die CD *Arabesque*.

Das **KODÁLY STRING QUARTET** wurde 1966 von Studenten der Budapester Franz Liszt Musikakademie gegründet. 1968 gewann das Quartett, damals noch unter dem Namen Sebestyén Quartett, den Internationalen Streichquartettwettbewerb Leó Weiner in Budapest. 1971 war das Quartett bereits international bekannt und änderte seinen Namen in Gedenken an den großen ungarischen Komponisten des 20. Jahrhunderts Zoltán Kodály. Eine der wichtigsten Zielsetzungen des Ensembles ist die authentische Interpretation von Kodálys Stücken. Gleichzeitig ist das Quartett bemüht, Kodálys musikalische Grundgedanken und künstlerische Voraussetzungen zu bewerten und diese Tradition weiterzugeben. Die enge Zusammenarbeit mit dem Violinisten Zoltán Székely prägte die künstlerische Ausrichtung des Quartetts maßgeblich. Daneben stehen zahlreiche weitere, bedeutende Stücke von ungarischen Komponisten sowie die großen Streichquartett-Klassiker auf dem Spielplan des Ensembles. Konzerte führten sie in die USA, nach Kanada, Mexiko und Südamerika, quer durch Europa sowie weiter nach Japan, Korea, Australien und Neuseeland. Das Quartett musiziert an der Seite von renommierten Kammermusikern und ist regelmäßiger Gast bei Festivals



Kodály String Quartet



Les Souds-Doués

in Europa. Rund 60 zum Teil preisgekrönte CD-Aufnahmen dokumentieren das Schaffen des Ensembles. 1990 verlieh der Staat Ungarn dem Quartett die Auszeichnung „Verdienter Künstler“, im Jahr 1996 folgte der Bartók-Pásztory Preis.

Vier arrivierte französische Musiker fanden sich 2011 zu dem Bläserensemble **LES SOURDS-DOUÉS** zusammen. Seither treten sie mit humoristisch-musikalischen Shows in Frankreich und ganz Europa auf. Sie verbinden scheinbar mühelos Klassik, Jazz, Tango und Filmmusik, öffnen neue Konzertformate und auch die Ohren der jüngeren und älteren Zuhörer. François Pascal, Bass-Klarinette, ist u. a. Mitglied des Klarinettenquartetts Quatuor Anches Hantées; er spielt in den Orchestern *Chambre de Toulouse*, *Les Siècles*, *National d'Île-de-France*, *Lamoureux*, *Français des Jeunes* und mit dem Ensemble *Furians*. Nicolas Josa, Horn, tritt mit Orchestern und Ensembles wie *intercontemporain*, *Philharmonique de Radio-France*, *National du Capitole de Toulouse*, *Philharmonique de Monte-Carlo* auf und ist außerdem im Bereich Filmmusik und Jazz tätig. Seit 2017 ist er Mitglied des *Orchestre de l'Opéra National de Paris*. Pierre Pichaud, Trompete, engagiert sich nicht nur in dem aus Limoges stammenden *Cirque Bouglione* und ist Orchesterleiter des *Cirque d'Hiver*, er ist außerdem Preisträger klassischer Musikwettbewerbe und unterrichtet am Konservatorium der Dordogne. Adrien Besse, Klarinette, ist neben seiner Karriere als Musiker für den Qualitätsstandard bei *Henri Selmer* in *Mantes-la-Jolie*, dem führenden Hersteller seines Instruments, zuständig und unterrichtet an Konservatorien in Frankreich.

Die Besetzungsliste des Ensembles **LES VENTS FRANÇAIS** liest sich wie das *Who's who* der internationalen Bläuserszene. Mit Emmanuel Pahud, François Leleux, Paul Meyer, Gilbert Audin und Radovan Vlatkovic haben sich fünf Koryphäen ihres jeweiligen Instruments zusammengefunden. Mit besonderer Verve widmet sich das Ensemble der Musik von Maurice Ravel, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Albert Roussel bis zu André Caplet. Je nach Repertoire besteht das Ensemble aus zwei bis fünf Musikern und wird manchmal durch den Pianisten *Éric Le Sage* erweitert. Zu ihren jüngsten

Engagements zählen Auftritte in der *Kölner Philharmonie*, *Kopenhagen*, *Rom*, *Zürich*, *Brüssel*, *Paris*, *Zagreb*, *Istanbul*, *Schleswig-Holstein Musik Festival*, *Kissinger Sommer* sowie Tourneen durch *USA* und *Japan*. *Les Vents Français* bringen zahlreiche Werke zeitgenössischer Komponisten zur Uraufführung. Die erste CD des Ensembles wurde mit dem *Echo Klassik 2014* ausgezeichnet. Es folgten CD-Aufnahmen zusammen mit *Éric Le Sage*, die Einspielung von Beethoven Bläserkonzerten mit dem *Münchener Kammerorchester*, sowie die Gesamtaufnahme der *Kammermusikwerke* von Francis Poulenc, das Album *French Connection* mit Werken für Flöte, Klarinette und Klavier und das Doppelalbum *Best of Quintet Music*, das Musik für Holzbläser französischer Komponisten mit Repertoire des 20. Jahrhunderts kombiniert. Bereits 2007, 2013 und 2016 war das Ensemble im Rahmen der *Mozartwoche* zu erleben.

Seit circa 30 Jahren spielt **LOS MARIACHIS NEGROS** mit verschiedenen Mariachi-Gruppen in Wien zusammen und arbeitet mit lateinamerikanischen Studenten oder Musikern der Wiener Szene. Der musikalische Leiter der Gruppe, Bruno Dworzak, kam durch seine Mitstudenten an der *Musikhochschule Wien* erstmals mit Mariachi-Musik in Berührung. Er studierte Trompete sowie Schulmusik und spielte viele Jahre als Trompeter in verschiedenen Formationen. Jetzt arbeitet er als Musikpädagoge und Orchesterleiter. Seit etwa sechs Jahren leitet er *Los Mariachis Negros*. Die Gruppe besteht aus Musikerinnen und Musikern verschiedener Nationen von Südkorea und Kolumbien über Peru bis Österreich, bei einer Gruppengröße von drei bis sieben Musikern.

POOL OF INVENTION (POI) ist ein internationales Künstlerkollektiv, das aus Musikern, Tänzern, Poeten, visuellen Künstlern und anderen kreativen Köpfen besteht, die den verschiedensten Kulturen aus aller Welt entstammen. Jedes POI Projekt basiert auf dem Slogan „1+1=3“, der metaphorisch für den Mehrwert von Vielfalt und Zusammenarbeit steht. Den Kern des Pools bildet eine Kerntuppe, die Expertise in Design, Video, Fotografie, Funding und Business Management zusammenbringt. *Pool of Invention* wurde von Florian



Les Vents Français



Los Mariachis Negros

Willeitner gegründet, der als künstlerischer Leiter und Verbindungsstelle für alle POI-Aktivitäten fungiert. Das Pool of Invention Ensemble ist das Haus- und Hofensemble des Pools. Es versteht sich als grenzenloses Ensemble im 21. Jahrhundert: Musik, Tanz, Performance und andere Kunstsparten werden als großes Ganzes gedacht und ineinander integriert. Darüber hinaus spielt die kulturelle Vielfalt und „Mehrsprachigkeit“ der Mitglieder eine tragende Rolle in der Ästhetik und dem Selbstverständnis des Ensembles. Durch wechselnde Besetzungen sind je nach Projekt verschiedene Schwerpunktsetzungen möglich. Bereits 2019 war Florian Willeitner mit dem Florian Willeitner String Experience bei der Mozartwoche zu Gast.

Das **SALZBURGER MARIONETTENTHEATER** beschäftigt zehn Puppenspieler, die in den unterschiedlichsten, teilweise handwerklichen Berufen ausgebildet sind, um Puppen und Bühnenbild selbst herzustellen. Das Theater beherbergt eine eigene Schneiderei, in der die Marionetten kostümiert und die Kostüme restauriert werden, Tischlerei und Schlosserei für den Bau der Kulissen und des Bühnenbildes, sowie nicht zuletzt die Puppenwerkstätte, in der die Marionetten gebaut und gewartet werden. Die Figuren werden nach den Entwürfen des jeweiligen Regisseurs einer Produktion teilweise im Theater gefertigt, teilweise von einem Bildhauer geschnitzt. Insgesamt „beschäftigt“ das Salzburger Marionettentheater derzeit rund 500 Marionetten. Neben zirka 160 Vorstellungen im Jahr in Salzburg geht das Ensemble mit weiteren 60 bis 100 Vorstellungen jährlich auf Tourneen, die das Theater in die ganze Welt führen. Dafür gibt es eine eigene Reisebühne – mit den Puppen, Requisiten und Bühnenbildern der jeweiligen Produktionen, Licht- und Tonausstattung, gehen bis zu vier oder fünf Tonnen Fracht per Lastwagen, Flugzeug oder Schiff auf Reisen. Seit 1975 waren die Salzburger Marionetten mehrmals Gast der Mozartwoche, zuletzt 2019.

Das **TAKÁCS QUARTETT**, das gerade in seine 45. Saison geht, ist bekannt für die Vitalität seiner Interpretationen. Das in Budapest gegründete Ensemble mit heutigem Sitz in Boulder an der University of Colorado gibt weltweit achtzig Konzerte pro Jahr. 2019/20 wird das

Ensemble seine vier jährlichen Konzerte als Associate Artists in der Londoner Wigmore Hall fortsetzen. Weitere Auftrittsorte sind Budapest, Florenz, Mailand, Amsterdam Concertgebouw, Genf, Salzburg Prag, Hongkong und Tokio sowie zahlreiche Konzerte in den USA. Eine kürzliche Tournee mit Garrick Ohlsson wird in einer Aufnahme von Elgar und Amy Beachs Klavierquintetten dokumentiert, die 2020 veröffentlicht wird. 2014 erhielten die Takács als erstes Streichquartett die Wigmore Hall-Medaille. 2012 gab Gramophone bekannt, dass das Takács Quartett das einzige Streichquartett war, das zusammen mit legendären Künstlern wie Jascha Heifetz, Leonard Bernstein und Dame Janet Baker in seine erste Hall of Fame aufgenommen wird. Das Ensemble erhielt auch den Preis für Kammermusik und Gesang 2011 der Royal Philharmonic Society in London. Neben ihrer preisgekrönten Arbeit als Musiker lehren die Mitglieder des Quartetts im Rahmen der Sommer-Seminare an der Guildhall School of Music.



Salzburger Marionettentheater



Takács Quartett

ORCHESTER BEI DER MOZARTWOCHE 2020

Die **CAMERATA SALZBURG** wurde von Persönlichkeiten wie Bernhard Paumgartner, Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington und Sir András Schiff geprägt. Bedeutende Künstler konzertierten mit dem 1952 gegründeten Kammerorchester, dessen klassisches Kernrepertoire im Laufe der Jahrzehnte um Romantik und Moderne erweitert wurde. Der Klangkörper zählt seit 1956 zu den Stammensembles der Mozartwoche, tritt bei den Salzburger Festspielen auf 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. Nach Véghs Tod 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, national und international reüssiert. Regelmäßig lädt das Orchester auch Gastdirigenten und -dirigentinnen zur Zusammenarbeit ein.

Die **CAPPELLA ANDREA BARCA**, von Sir András Schiff anlässlich der Gesamtauführung der Mozart-Klavierkonzerte im Rahmen der Mozartwochen 1999 bis 2005 gegründet, führt seinen Namen auf den fiktiven Andrea Barca zurück, einen toskanischen Komponisten und leidenschaftlichen Interpreten der Mozartschen Klaviermusik. Die Musiker des Ensembles konstituieren sich für die jeweiligen Projekte in unterschiedlichen Formationen. Seit 1999 gestaltet das Orchester das Festival Omaggio a Palladio in Vicenza, tritt seit 1999 jährlich im Rahmen der Mozartwoche auf und ist bei Festivals wie dem Kunstfest Weimar, dem Beethovenfest Bonn oder dem Lucerne Festival zu Gast, unternimmt Gastspielreisen durch Europa und die USA. Eine dreiwöchige Asien-Tournee führte die Cappella Andrea Barca zuletzt nach China, Japan, Südkorea

und Hongkong. 2019 wurde die Cappella Andrea Barca mit der Goldenen Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg ausgezeichnet. Sir András Schiff: „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 viele Streichquartettspieler in diesem Orchester, und das Spielen im Streichquartett bedeutet für das Musizieren ein Non plus ultra.“ Ebenso wichtig ist für ihn, dass das Ensemble „auf gegenseitiger Sympathie, Verständnis, Gleichgestimmtheit und gleichen Idealen – ästhetisch, musikalisch und menschlich“ aufbaut.

Das **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)** wurde 1981 von einer Gruppe junger Musiker des European Community Youth Orchestras gegründet. Die Mitglieder des Orchesters verfolgen parallel zu ihrer gemeinsamen Konzerttätigkeit Karrieren als Solisten, Dirigenten, Mitglieder verschiedener Kammermusik-Gruppen, Tutoren und Musikprofessoren. Das COE spielte in vielen Konzerthäusern Europas, darunter die Philharmonie de Paris, das Concertgebouw in Amsterdam, die Kölner Philharmonie, die Philharmonie de Luxembourg, das Festspielhaus Baden-Baden und die Alte Oper in Frankfurt. 2009 wurde die Chamber Orchestra of Europe Academy gegründet und vergibt jedes Jahr Vollstipendien an talentierte junge Musiker. Heute arbeitet das Orchester eng mit Bernard Haitink, Sir András Schiff und Yannick Nézet-Séguin zusammen, die alle drei zu den Ehrenmitgliedern des Orchesters zählen. 2019/20 stehen Auftritte mit Künstlern wie Emanuel Ax, Lisa Batiashvili, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Renaud Capuçon, François Leleux, Yuja Wang oder Joshua Weilerstein auf dem Programm. Bei der Mozartwoche Salzburg ist das Ensemble zum dritten Mal zu Gast. Ab 2021/22 wird das COE das erste Orchestra in Residence im neuen Casals Forum der Kronberg Academy.

Das Ensemble **L'ARPEGGIATA** wurde im Jahr 2000 von Christina Pluhar gegründet und begeistert nicht zuletzt durch das musikalische Handwerk der historischen Aufführungspraxis. Konzerttourneen führten das Ensemble durch ganz Europa, Australien, Südame-

rika, Japan, China, Neuseeland und die USA. L'Arpeggiata war im Jahr 2012 zu einer Künstlerresidenz in der Carnegie Hall New York und 2014 in der Wigmore Hall in London eingeladen. 2011 führte das Ensemble die Opernrarität *Il Paride* von Giovanni Andrea Bontempo in der Inszenierung von Christoph von Bernuth bei den Musikfestspielen Potsdam Sanssouci auf. Das Werk stand erneut bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2012 auf dem Programm. Die zahlreichen Einspielungen wurden mit Preisen wie dem Cannes Classical Award, dem Diapason d'Or und dem Echo Klassik ausgezeichnet. 2017 erschien das ebenfalls prämierte Album *Handel goes wild* mit Valer Sabadus. Beim letzten Album *Himmelsmusik* arbeitete das Ensemble erneut mit Philippe Jaroussky.

Das **LA CETRA BAROCKORCHESTER & Vokalensemble** Basel ist auf die Musik zwischen 1600 und 1830 spezialisiert. Mit seinem künstlerischen Leiter Andrea Marcon und inspirierenden Solisten macht der Klangkörper Unbekanntes bekannt und Bekanntes wieder frisch. Dafür wurde La Cetra 2009 der Europäische Preis für Alte Musik verliehen. 1999 auf Initiative des damaligen Direktors Peter Reidemeister gegründet, ist der Name des Orchesters Antonio Vivaldis Violinkonzert op. 9 *La Cetra* entlehnt. Durch eine regelmäßige Kooperation mit dem Theater Basel bei Produktionen wie *L'incoronazione di Poppea*, *La Calisto*, *Ariodante*, *The Indian Queen*, *Alcina* und in 2018/19 mit einer Produktion von Purcells *King Arthur* sowie die eigene Konzertreihe „La Cetra in Basel“ hat das Orchester sich schnell die Gunst des Schweizer Publikums erspielt. Das Orchester ist regelmäßig zu Gast bei Festivals und im Concertgebouw Amsterdam. Vergangene Saison war La Cetra u. a. beim Bachfest Leipzig, dem Gstaad Menuhin Festival, dem Klosters Music Festival, in Baden-Baden, Luxembourg, dem Casino Bern und den Settimane Musicali Ascona eingeladen. Die von der internationalen Kritik gefeierte und 2016 Grammy-nominierte CD *Monteverdi* führte La Cetra zusammen mit Magdalena Kožená zu Konzerten nach Deutschland, Luxemburg, England und Spanien.

Das Ensemble **LES MUSiciens DU LOUVRE** wurde 1982 von Marc Minkowski gegründet und widmet sich seither der Wiederbelebung des barocken, aber auch des klassischen und romantischen Repertoires auf historischen Instrumenten. In den letzten dreißig Jahren erhielten sie Aufmerksamkeit für ihre Interpretationen von Händel-, Purcell- und Rameau-Werken, von Kompositionen von Haydn und Mozart sowie kürzlich Bach und Schubert. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der französischen Musik des 19. Jahrhunderts wie *Les Nuits d'été* und *Harold en Italie* von Berlioz, *L'Alé-*

sienne von Bizet oder Massenets *Cendrillon*. Kürzliche Erfolge im Bereich Oper waren *Le Bourgeois Gentilhomme* (Montpellier, Versailles, Pau) *Orfeo ed Euridice* (Salzburg, Paris, Grenoble), *Hoffmanns Erzählungen* (Baden-Baden, Bremen), *La Périochole* (Bordeaux), *Le nozze di Figaro* (Wien, Versailles), *Don Giovanni* (Versailles), *Così fan tutte* (Versailles), *Alceste* (Paris) und *Der fliegende Holländer* (Versailles, Grenoble, Wien). In der aktuellen Saison folgen unter dem Dirigat von Marc Minkowski *La Périochole* von Offenbach, *Ariodante* von Händel und *Mitridate* von Mozart. Die Aufführung geistlicher Musik führt das Ensemble auf Europatournee und nach Grenoble. Von 2007 bis 2017 war das Ensemble jährlich Gast bei der Mozartwoche.

Das **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)** wurde 1997 gegründet; die Musiker arbeiten als „nomadisches Kollektiv“, das sich in Europa und weltweit zu Tourneen und Projekten trifft. Der Kern des Orchesters besteht aus 45 Mitgliedern aus 20 Ländern. Seine künstlerische Prägung erhielt das Orchester durch seinen Gründungsmentor Claudio Abbado und seinen Conductor Laureate Daniel Harding. Die Pianistin Mitsuko Uchida, der Geiger Pekka Kuusisto und der Dirigent Teodor Currentzis sind aktuell Artistic Partners. 2016 wurde der Dirigent Daniele Gatti zum Artistic Advisor ernannt. MCO Konzertmeister Matthew Truscott leitet das Orchester regelmäßig in Aufführungen mit Kammerorchester-Repertoire. Seit 2005 ist das MCO regelmäßiger Gast der Mozartwoche. Das Orchesterprojekt *Unboxing Mozart* verbindet klassische Musik, kollaborative Performance und Urban Gaming, indem es das Publikum einlädt, sich aktiv am künstlerischen Prozess zu beteiligen. Kürzliche Highlights umfassen eine Tournee mit Mitsuko Uchida nach Rumänien, Deutschland und Österreich, den Launch einer dreijährigen Residenz beim Beijing Music Festival, die Erkundung neuer Konzertformate mit Pekka Kuusisto im Rahmen der MCO Academy und die Fortsetzung der Entdeckungsreise durch Mitteleuropa mit François-Xavier Roth.

2012 gründete die Stiftung Mozarteum Salzburg das **MOZART KINDERORCHESTER** in Kooperation mit verschiedenen Musikschulen im österreichischen und bayerischen Umland. Der Öffentlichkeit wurde es zum ersten Mal in der Mozartwoche 2013 vorgestellt und seither gehört es zum festen ‚Inventory‘ der Mozartwoche. Es ist ein Ensemble für die Jüngsten: Sieben bis zwölf Jahre alt sind die zirka 60 Kinder, die mitwirken. Hinter der Gründung dieses Klangkörpers steht die Idee, dass Orchestererfahrung nicht früh genug beginnen kann, dass auch so junge Musikerinnen und Musiker

imstande sind, die technischen und musikalischen Anforderungen der Werke Mozarts zu erfüllen und dabei ihre Spielfreude auf das Publikum zu übertragen. Leiter des Mozart Kinderorchesters ist seit 2016 Peter Manning. Er löste Christoph Konec ab, mit dem sich das Orchester 2014 auch im Rahmen der „Ouverture spirituelle“ bei den Salzburger Festspielen mit einem Mozart-Programm präsentiert hatte. Die Stimmgruppenbetreuung liegt in den Händen von Raphael Brunner und Hildegard Ruf (Violine), Herbert Lindsberger und Elmar Oberhammer (Viola), Julia Ammerer-Simma und Astrid Mielke-Sulz (Violoncello), Erich Hehenberger (Kontrabass), Sanja Brankovic (Bläser), Markus Hauser (Horn) und Antje Blome-Müller (Musikalisches Training).

Das **MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG** ist insbesondere auf die Erarbeitung eigenständiger und zeitgemäßer Interpretationen der Werke Mozarts spezialisiert und feiert als Kulturbotschafter Salzburgs und Träger der Goldenen Mozart-Medaille (2016) mit diesem Repertoire weltweit Erfolge. Mit seinen rund 90 Musikern bedient es alle Epochen. In Salzburgs regem Kulturleben ist das Sinfonieorchester von Stadt und Land, dessen Wurzeln auf den 1841 mit Unterstützung von Mozarts Witwe Constanze und seinen beiden Söhnen gegründeten Dommusikverein und Mozarteum zurückgehen, mit zwei eigenen symphonischen Konzertreihen fest verankert. Darüber hinaus fällt dem Klangkörper bei den Salzburger Festspielen mit den Mozart-Matineen und diversen Opernproduktionen alljährlich eine zentrale Rolle zu. Ebenso enge Verbindungen bestehen von Anfang an zur Mozartwoche, zur Kulturvereinigung und zum Salzburger Landestheater, wo es in Musiktheater- und Ballettvorstellungen ganzjährig präsent ist. Das Mozarteumorchester erhält regelmäßig Einladungen zu Gastspielen in Europa, Asien, Nord- und Südamerika. Zu den prägenden Chefdirigenten gehörten u. a. Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant und Ivor Bolton; aktuell ist Riccardo Minasi Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg.

Die **PHILHARMONIE SALZBURG** wurde 1998 von Dirigentin Elisabeth Fuchs gegründet und ist vielseitig: Sie spielt mit Solisten wie Nikolai Tokarev, Olga Scheps, Pachó Flores, Andreas Martin Hofmeier oder Benjamin Schmid, mit Echo Preisträgern wie Quadro Nuevo, den Klazz Brothers oder dem David Orlowsky Trio und mit Schauspielergrößen wie Iris Berben, Cornelius Obonya oder Philipp Hochmair. Das Repertoire zieht sich von klassisch-romantischen Werken über Igor Strawinsky, Benjamin Britten bis hin zu John Adams und Arvo Pärt. Darüber hinaus begeistert das Orchester auch mit Crossprojekten und bietet in Kooperation mit den Kinderfestspielen Kindern, Jugendlichen und

Familien den Einstieg in die Klassikwelt mittels interaktiver symphonischer Konzerte und Workshops. Die Philharmonie Salzburg war bei den Salzburger Festspielen, beim Brucknerfest Linz, beim Musica Riva Festival, im Großen Festspielhaus, im Wiener Musikverein, im Konzerthaus Wien u. a. zu Gast.

Im **SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG** sammeln viele Orchestermusiker während ihrer Studienzeit unter der Leitung namhafter Dirigenten erste Podiumserfahrung und erhalten Impulse für ihre künstlerische Entwicklung. 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 Orchester. Seit Oktober 2015 stehen Bruno Weil, Reinhard Goebel und Johannes Kalitzke dem Orchester vor. Verpflichtungen führten das Orchester zu den Salzburger Kulturtagen, den Salzburger Festspielen, in das Wiener Konzerthaus und in mehrere europäische Musikzentren. Zunächst noch unter dem Namen Sinfonieorchester der Hochschule Mozarteum ist das Orchester seit 1971 jährlicher Gast bei der Mozartwoche.

1842 von Otto Nicolai gegründet, üben die **WIENER PHILHARMONIKER** eine ungeheure Faszination auf Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt aus. Dies beruht neben der von einer Generation an die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und der Symbiose zwischen Opernhaus und Konzertsaal 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 Selbstverwaltung. Das Orchester konstituierte sich 1908 als Verein, gab 1933 das System eines festen Chefdirigenten auf und arbeitet seitdem mit den bedeutendsten Dirigenten und Solisten zusammen. Seit 1922 sind die Wiener Philharmoniker das Hauptorchester der Salzburger Festspiele, seit 1956 sind sie der Mozartwoche verbunden. Im selben Jahr erhielt das Orchester die Goldene Mozart-Medaille. Die rege Tourneetätigkeit sowie das traditionelle Neujahrskonzert machten das Orchester international bekannt und zu einem Botschafter des mit Musik verbundenen Gedankens von Frieden, Humanität und Versöhnung. 2012 wurde das Orchester zum Goodwill Ambassador des International Institute for Applied Systems Analysis ernannt. Für seine künstlerischen Leistungen erhielt es unzählige Preise, Schallplatten in Gold und Platin, Auszeichnungen sowie die Ehrenmitgliedschaft vieler kultureller Institutionen. Rolex ist exklusiver Partner der Wiener Philharmoniker.

Der 1972 von seinem künstlerischen Leiter Erwin Ortner gegründete **ARNOLD SCHOENBERG CHOR** zählt zu den vielseitigsten und gefragtesten Vokalensembles Österreichs – ist seit 2006 Hauschor des Neuen Opernhauses – Theater an der Wien. Sein Repertoire reicht von der Renaissance und Barockmusik bis zur Gegenwart mit Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik und A cappella-Literatur. Der Mozartwoche ist der Chor seit 1986 eng verbunden. Szenische Produktionen am Theater an der Wien waren u. a. die von der Fachzeitschrift *Opernwelt* gekürte Oper *Aus einem Totenhaus* von 2007, Händels *Messias* 2009 oder *Peter Grimes* 2017. Im selben Jahr wurde der Arnold Schoenberg Chor bei den International Opera Awards in London als bester Opernchor des Jahres ausgezeichnet, 2018 folgte die Verleihung des Österreichischen Musiktheaterpreises als bester Chor. Konzerteinladungen führten den Chor nach Asien und Amerika sowie zu zahlreichen Festivals in Europa. Die fast 40 Jahre währende Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt wurde 2002 mit einem Grammy für die Aufnahme von Bachs *Matthäus-Passion* gewürdigt. Weitere Aufnahmen mit Nikolaus Harnoncourt umfassen Alben mit Kantaten J. S. Bachs, Oratorien von Händel und Haydn sowie geistliche Musik von Mozart, ergänzt durch Produktionen wie Gershwins *Porgy and Bess* und Harnoncourts letzter CD-Produktion *Missa solemnis* von Beethoven, 2016. In der eigenen CD-Edition des Chores erschien kürzlich die Aufnahme von Max Regers Motetten und geistlichen Gesängen unter dem Titel *Die Nacht ist kommen*.

ERWIN ORTNER, in Wien geboren, war Mitglied der Wiener Sängerknaben unter Ferdinand Grossmann und studierte später an der Wiener Musikhochschule. Von 1980 bis 2016 lehrte er als ordentlicher Professor für Chorleitung und chorische Stimmführung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, von 1996 bis 2002 war er Rektor dieser Universität. Erwin Ortner ist Gründer und künstlerischer Leiter des Arnold Schoenberg Chores. Von 1983 bis zu dessen Auflösung 1995 war er auch künstlerischer Leiter des ORF-Chores. Zahlreiche Einspielungen und Preise dokumentieren eine enge, über vier Jahrzehnte andauernde Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt und dem Concentus Musicus Wien. Als Dirigent führten ihn Projekte gemeinsam mit Maurizio Pollini nach New York, Paris, Tokyo, Rom und Salzburg. Regelmäßige Einladungen von Orchestern, Opernhäusern und Konzertveranstaltern dokumentieren seine zahlreichen Engagements als Gastdirigent und seine vielsei-

tige Konzerttätigkeit im In- und Ausland. 2010 übernahm er die künstlerische Leitung der seit dem Jahr 1498 bestehenden Wiener Hofmusikkapelle.

Der **BACHCHOR SALZBURG** etablierte sich nach seiner Gründung 1983 rasch als eines der führenden österreichischen Vokalensembles. Der Chor, der seit 2003 unter der Leitung von Alois Glaßner steht, ist seit 1993 regelmäßig bei der Mozartwoche und bei den Salzburger Festspielen zu Gast, wo er Erfolge im Opern- sowie im Konzertbereich feiert. Höhepunkte bildeten u. a. Mozarts *Idomeneo*, Händels *Theodora*, 2016 die Uraufführung von Thomas Adès' Oper *The Exterminating Angel* und 2017 Händels *Ariodante* in der Inszenierung von Christof Loy; bei der Mozartwoche stand er zuletzt in *Lucio Silla*, *Orfeo ed Euridice*, *Die Entführung aus dem Serail* und *T.H.A.M.O.S.* auf der Opernbühne. Gastspiele führten ihn an namhafte Bühnen in Europa und in der Türkei. Dank seiner variablen Besetzung und stilistischen Flexibilität kann sich der Chor einem vielfältigen Repertoire widmen, das von der Vokalpolyphonie der Renaissance über die großen Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis zu Werken des 20. Jahrhunderts reicht. Aber auch mit Interpretationen zeitgenössischer Musik, darunter Uraufführungen von Komponisten wie Georg Friedrich Haas und Mauricio Sotelo, fand er internationale Beachtung. Neben der Mozart-Pflege bildet seit einigen Jahren der A-cappella-Gesang mit einer eigenen herbstlichen Konzertreihe einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit des Chors. Auch in diesem Bereich umfasst sein Repertoire über fünf Jahrhunderte: So beeindruckte der Chor mit Aufführungen von Thomas Tallis' 40-stimmiger Motette *Spem in alium* in der Stiftskirche St. Peter in Salzburg ebenso wie mit Werken von György Ligeti und Beat Furrer beim Festival „Dialoge“ der Stiftung Mozarteum Salzburg. Eine kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet den Chor mit Ivor Bolton, Leopold Hager, Andrés Orozco-Estrada, Ádám Fischer und Ingo Metzmacher.

ALOIS GLASSNER studierte Kirchenmusik, Orgel, Orchesterdirigieren, Komposition und Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien und bei Eric Ericson in Stockholm. Von 1993 bis 2005 leitete er die traditionsreiche Kirchenmusik an der Wiener Augustinerkirche. Seit 2003 ist Alois Glaßner künstlerischer Leiter des Bachchores Salzburg und mit ihm seit 2005 fester Partner der Mozartwoche. Gastdirigate führten ihn nach Italien, Spanien, Korea und Japan. International tätig ist er auch als Referent bei Chorleiterkursen und als Experte im Bereich Kinder- und Jugendchor. An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien lehrt Alois Glaßner seit 1991.

2002 übernahm er die Leitung des neu gegründeten Institutes Anton Bruckner, 2004 wurde er zum Professor für Dirigieren ernannt. 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. Seine künstlerische Vielseitigkeit dokumentiert sich nicht zuletzt in seiner Tätigkeit als Dirigent, die ihn ans Pult des Symphonieorchesters der Wiener Volksoper sowie des Mozarteumorchesters und der Camerata Salzburg führte.

Das **LA CETRA VOKALENSEMBLE** wurde 2012 von Andrea Marcon und Johannes Keller gegründet; Maestro al Coro ist Carlos Federico Sepúlveda. Der Kern des Chores setzt sich aus Absolventen der Schola Cantorum Basiliensis zusammen. In Zusammenarbeit mit dem La Cetra Barockorchester ergeben sich attraktive Möglichkeiten zur Repertoire-Ergänzung und -Erweiterung. Darüber hinaus verwirklicht das Vokalensemble auch eigene Projekte. Das äußerst vielseitige Repertoire reicht von der gregorianischen Choral-Schola über solistisch besetzte Kammerformationen bis hin zu groß besetzten Opern und Oratorien. International gastierte das Vokalensemble in Dortmund, Madrid, Barcelona, Amsterdam, Schwetzingen und Halle; in szenischen Aufführungen am Theater Basel war es u. a. in Charpentiers Oper *Médée* sowie Vivaldis *Juditha Triumphans* zu erleben. In der Konzertreihe „La Cetra in Basel“ und unter der künstlerischen Leitung von Andrea Marcon setzt das Vokalensemble einen eigenen Schwerpunkt mit Aufführungen von Händels *Parnasso in festa*, Monteverdis *Vespro di Natale*, Telemanns *Der Tag des Gerichts*, Händels *Messiah*, J. S. Bachs *Messe in h-Moll* und der *Johannespassion*.

CARLOS FEDERICO SEPÚLVEDA, Maestro al Coro des La Cetra Vokalensembles, wurde 1976 in Kolumbien geboren. Er absolvierte 2001 sein Studium der Chorleitung und Orchesterdirigieren in Wien und 2005 ein Aufbaustudium in Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Seitdem ist er Dozent für Theorie-Fächer und Studiengangleiter an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit Herbst 2016/17 ist er stellvertretender Leiter der Schola Cantorum Basiliensis. Er ist zudem künstlerischer Leiter des Ausbildungsprojekts *Música Antigua para Nuestro Tiempo*, Colombia Schola Cantorum Basiliensis und Gastdirigent bei verschiedenen Ensembles.

Der **PHILHARMONIA CHOR WIEN** wurde 2002 auf Initiative von Gerard Mortier gegründet, seit 2006 tritt er als eigenständiger Verein auf. In den ersten Jahren seines Bestehens war er unter Dirigenten wie Claudio Abba-

do, Marc Minkowski und Kent Nagano in Baden-Baden, bei der Ruhrtriennale, beim Musikfest Bremen sowie in Reggio Emilia und Ferrara zu erleben, u. a. in *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, *L'Arlésienne* und Jörn Arnecks *Unter Eis*. Es folgten *Der Rosenkavalier* und *Elektra* unter Christian Thielemann, *Mefistofele* unter Stefan Soltesz, *Manon Lescaut*, *Tristan und Isolde*, *Tosca* und *Parsifal* unter Sir Simon Rattle sowie 2019 *Otello* unter Zubin Mehta. Bei den Salzburger Festspielen debütierte der Philharmonia Chor Wien zu Pfingsten 2010 in Mozarts *Betulia liberata* unter Riccardo Muti, worauf regelmäßige Engagements folgten: 2011 Mercadantes *I due Figaro*, 2013 *Falstaff* unter Zubin Mehta, *Don Giovanni* unter Christoph Eschenbach beziehungsweise Alain Altinoglu und 2018 *L'italiana in Algeri* unter Jean-Christophe Spinosi. Zu den jüngsten Projekten des Philharmonia Chors Wien zählen die Uraufführung von Arnulf Herrmanns *Der Mieter* an der Oper Frankfurt sowie eine Aufführungsserie von *Die Zauberflöte* im Römersteinbruch St. Margarethen. Der Philharmonia Chor Wien ist auch als Konzertchor unter der Leitung seines Gründers Walter Zeh sehr gefragt.

WALTER ZEH wurde in Wien geboren, wo er am Konservatorium und an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst studierte. 1970 wurde er an die Wiener Staatsoper engagiert, der er 32 Jahre lang angehörte. Daneben gastierte er als Solist an zahlreichen großen Opernhäusern in Europa, bei den Salzburger Festspielen und den Osterfestspielen Salzburg sowie in Japan. Auch als Lied- und Konzertsänger ging er einer regen Tätigkeit im In- und Ausland nach. Im Rahmen von CD-Aufnahmen arbeitete er mit den bedeutendsten Dirigenten zusammen. Seit Jahren ist Walter Zeh als Gesangspädagoge und Sprachcoach bei Opernproduktionen tätig. Als freiberuflicher Chorleiter wirkt er seit 2002 an Produktionen u. a. für das Festspielhaus Baden-Baden, das Pariser Théâtre des Champs-Élysées, die Ruhrtriennale, die Salzburger Festspiele, das Musikfest Bremen, das Lucerne Festival, das Teatro Real in Madrid, die Oper Frankfurt, das Konzerthaus Dortmund, das Festspielhaus St. Pölten und den Wiener Musikverein mit. 2018 und 2019 übernahm er auch die Choreinstudierung bei den Seefestspielen Mörbisch.

ARTISTS PERFORMING AT THE MOZART WEEK 2020

In 2017, the young British singer **LOUISE ALDER** won the Young Singer Award at the International Opera Awards, followed by the Dame Joan Sutherland Audience Prize at the BBC Cardiff Singer of the World Competition. She has been in the ensemble of the Frankfurt Opera since 2014, appearing in roles such as Gilda in *Rigoletto*, Vixen Sharp-Ears in Janáček's *The Cunning Little Vixen*, Despina in *Così fan tutte* and Clorinda in *La Cenerentola*. Further roles include Pamina at the Festival Garsington Opera and Sophie in *Der Rosenkavalier* at the Glyndebourne Festival. In 2018 she gave her debut performance as Gretel at the Bavarian State Opera in Munich, and in March 2019 as the title role in *La Calisto* at the Teatro Real in Madrid. Her guest appearances include Handel's *Semele* at the Royal Festival Hall in London and the Musikverein in Vienna, Marzelline in Beethoven's *Fidelio* and Soprano 1 in Mozart's *Coronation Mass* at the BBC Proms. She has also sung Sophie at the Welsh National Opera in Cardiff, Euridice in Rossi's *Orpheus* at the Royal Opera House Covent Garden in London, and Monteverdi's *Poppea* in Bucharest. She recently performed the role of Monica in Peterson's *The Medium* at the Frankfurt Opera. Louise Alder has also appeared at the London Handel Festival and performed in the Wigmore Hall in London.

GILBERT AUDIN is solo bassoonist at the Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris and teaches at his *alma mater*, the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. An ambassador of the French bassoon school, he is in demand for masterclasses and international academies all over the world. As a concert soloist, Gilbert Audin performs in ensembles with such renowned colleagues as Jean-Pierre Rampal, François-René Duchable, Paul Meyer and Michel Arrignon, and as an award-winning chamber musician he is also in high demand as a partner. He works as a consultant for the manufacturer Buffet Crampon. At the age of 19 he won international competitions in Geneva and Munich, followed by first prizes in Geneva and Toulon. His discography includes works by Haydn, concerts by Jean Françaix and Marcel Landowski, Rossini quartets,

Mozart concertos and symphonies, and all of Francis Poulenc's chamber music. Since 2007 he has appeared several times at the Mozart Week.

WALTER AUER was born in Villach, Carinthia, in 1971. He studied the flute with Johannes Kalckreuth at the Carinthian State Conservatory and with Michael Kofler at the Mozarteum University of Music in Salzburg. During his scholarship at the Orchestra Academy of the Berlin Philharmonic in Berlin, he studied with Andreas Blau and Emmanuel Pahud. Masterclasses with Aurèle Nicolet in Basle influenced him greatly. He began his professional career as principal flautist with the Dresden Philharmonic and the NDR Radio Philharmonic Orchestra. Since 2003 he has been solo flautist with the Vienna State Opera and the Vienna Philharmonic Orchestra. He has won prizes as both a soloist and chamber musician in national and international competitions in Leoben, Cremona, Bonn and Munich (ARD). Since then he has worked internationally as soloist and chamber music partner. He is a member of the Orsolino Quintet, the Wiener Virtuosen and his own group of musicians, the Vienna Klimt Ensemble. In recent years he has held masterclasses in the USA, Australia, Japan and Europe.

Ever since his solo debut in 1989 horn player and conductor **RADEK BARBORÁK** has been in high demand with major orchestras all over the world. After many years as principal horn with orchestras such as the Berlin Philharmonic Orchestra, he gained experience in the field of chamber music and as artistic director of ensembles such as the Baborák Ensemble, Horn Chorus and the Afflatus Quintet before making the decision to become a conductor in 2008. Daniel Barenboim was at his side as mentor and artistic role model, and Radek Baborák served as his assistant with the West-Eastern Divan Orchestra. He was also part of the Boulez Ensemble Chamber project and Professor at the Barenboim-Said Academy in Berlin. In 2008 he stood in for conductor Seiji Ozawa on the Mito Chamber Orchestra's European tour. Their subsequent fruitful collaboration culminated in the MCO's anniversary concert, in which the two conductors took turns conducting Beethoven's 9th Symphony. In 2011 Radek Baborák

founded the Czech Sinfonietta Festival Orchestra, for whom he is principal conductor, and since 2013 he has been Artistic Director of the Prague Chamber Soloists. The Yamagata Symphony Orchestra appointed him Principal Guest Conductor in 2017. Engagements have taken him across Europe and Asia. His extensive repertoire ranges from the Baroque, Classical and Romantic eras to 21st century music.

DANIEL BARENBOIM, born in 1942, was taught to play the piano by his father and gave his first public concert at the age of seven in his home town of Buenos Aires. In 1952 he moved to Israel with his parents. Only a few years later he gave his debut performance as a solo pianist in Vienna and Rome. At the age of eleven, he took part in Igor Markevitch's conducting classes in Salzburg and began to study harmony and composition in Paris. Since his debut as a conductor in London in 1967 with the Philharmonia Orchestra, Daniel Barenboim has been in demand among all the world's leading orchestras, in Europe no less than in America. He has been principal conductor of the Orchestre de Paris and the Chicago Symphony Orchestra, and since 1992, general music director at Berlin's Staatsoper Unter den Linden. In the autumn of 2000 the Berlin Staatskapelle elected him Chief Conductor for life. Since 1969, Daniel Barenboim has been an indispensable part of the Mozart Week. In 1999, he founded the West-Eastern Divan Orchestra with Edward Said to bring together young musicians from Israel, Palestine and the Arab countries. In 2002, Daniel Barenboim and Edward Said were awarded the Principe de Asturias Prize for Concord for their peace efforts in the Middle East. Since 2005, talented young musicians from the Middle East have been able to study at the Barenboim-Said Academy in Berlin, home to Frank Gehry's Pierre Boulez Saal, which has been enriching Berlin's musical life since March 2017 with Daniel Barenboim as conductor, piano soloist, chamber musician and lied accompanist. Daniel Barenboim has won numerous international awards as well as being awarded an honorary doctorate by the University of Oxford. In 2011 he was awarded a KBE (Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire) by Queen Elizabeth II.

Born in Munich, **BRITTA BAYER** first appeared at the Tirol Landestheater and the Innsbruck Kellertheater. She subsequently performed at Theater Bremen, the Atelier Theater in Bern and the Burgfestspiele Jagsthausen, as well as appearing with Ellen Schwier's touring troupe "Das Ensemble". After joining the Salzburg Landestheater ensemble, she acted in numerous productions, including Johann Nestroy's *Lumpasivagabundus*, Molière's *The Hypochondriac*, Tennessee Wil-

liam's *The Glass Menagerie*, Schnitzler's *Das weite Land*, *The King's Speech* and Schiller's *Kabale und Liebe*, as well as playing Hanna in the hit production *Homo Faber* for several years. She delighted audiences in the roles of Boandlkramer in *Der Brandner Kaspar*, Mrs Peachum in Brecht's *Threepenny Opera* and the Mother in *Der Trafikant*, and had a big hit with the striking monologue *Die Wand* by Marlen Haushofer. In 2017, she performed at the Felsenreitschule as part of the Classics project *Dionysien*. Her most recent roles include Gertrude in Alexandra Liedtke's production of *Hamlet* and Valerie in Carl Philip von Maldeghem's production of Ödön von Horváth's *Tales from the Vienna Woods* at the Salzburg Landestheater. She also played the Debtor's Wife in *Everyman* on the Domplatz in Salzburg for several years.

FRIEDERIKE BERNAU has been chief dramaturge at the Salzburg Landestheater since 2012. From 2002 to 2012, she worked as Chief Dramaturge at Theater Regensburg under Artistic Director Ernö Weil, where her responsibilities included organising the Bavarian Theatre Days festival in 2004 and 2010. From 1996 to 2001, she was dramaturge at the Städtische Bühnen Krefeld Mönchengladbach. Prior to her time at the Städtische Bühnen, Friederike Bernau worked at the Theater Pforzheim, the Badische Landesbühne Bruchsal and the Baden-Württemberg Theatre Days festival. She read Theatre Studies at the Ludwig Maximilian University of Munich and worked as assistant director and assistant dramaturge at the Regensburg Stadttheater and as a freelance author for Bavarian Radio. While still a student, she worked as an actress, director, dramaturge and organiser at Wolfgang Anrath's 'Theater K' in Munich. In 1983, she was responsible for planning, organising and staging the World Congress of the International Association of Theatre for Children and Young People.

Born in South Africa in 1979, **KRISTIAN BEZUIDENHOUT** began his studies in Australia, completed them at the Eastman School of Music in the USA, and now lives in London. After initial training as a modern pianist, he turned to early keyboard instruments and studied harpsichord, pianoforte and continuo playing and performance practice. He became internationally known when he won the first prize and the Audience Award at the age of 21 at the Bruges Piano Competition. Kristian Bezuidenhout regularly performs with ensembles such as the Freiburger Barockorchester, the Orchestre des Champs-Élysées, the Chicago Symphony Orchestra and the Leipzig Gewandhausorchester. He has directed several prestigious ensembles and orchestras from the keyboard and performed with many celebrated artists. His discography includes the complete keyboard music

of Mozart, as well as Mozart Violin Sonatas with Petra Mülleijans and Mendelssohn and Mozart Piano Concertos with the Freiburger Barockorchester, for which he received an ECHO Klassik. In 2013, he was nominated as Gramophone Magazine's Artist of the Year. The 2018/19 season brought Kristian together with the Scottish Chamber Orchestra, the Irish Baroque Orchestra, the Freiburger Barockorchester and The English Concert. As a soloist, his engagements have taken him to Paris, Madrid, Vienna, New York, Vancouver, Zurich and Oxford. He has been a regular guest at the Mozart Week since 2014.

The Austrian baritone **FLORIAN BOESCH** has appeared at the most prestigious venues and performed with renowned orchestras all over the world. Florian Boesch frequently collaborated with Nikolaus Harnoncourt, singing in performances of Handel's *Messiah* and *Saul* at the at the Musikverein in Vienna and in Purcell's *The Fairy Queen* at the styriarte festival in 2014, as well as in Haydn's *The Creation* and *The Seasons* at the Salzburg Festival. In September 2018 Florian Boesch opened the season at London's Wigmore Hall with a lied recital. Highlights of his 2018/2019 season included a tour performing Mozart's *Requiem* with the Collegium Vocale Ghent, and Mahler's songs from *Des Knaben Wunderhorn* with MusicAeterna and Teodor Currentzis. The current season sees him on tour through the major European cities performing works from the Baroque to the Romantic. On the opera stage Florian Boesch made a strong impression in a new production of Handel's *Orlando* at the Theater an der Wien and as Méphistophélès in Berlioz's *La Damnation de Faust* at the Berlin State Opera at the Schiller Theater, conducted by Sir Simon Rattle. Further major opera productions include Alban Berg's *Wozzeck* in Cologne and Mozart's *Così fan tutte* at the Salzburg Festival. His appearance at the Mozart Week in 2020 follows appearances in 2009 and 2017.

An internationally respected Mozart performer, the violinist **HUGUES BORSARELLO** regularly plays alongside orchestras such as the Orchestre National de Lille, the Orchestre Symphonique de Bretagne, the Royal Opera House London and the Orchestre Symphonique d'Asana. His repertoire extends beyond Mozart from Vivaldi, Bach and Tchaikovsky to Saint-Saëns and Kreisler. Hugues Borsarello was taught the violin by his father from an early age. While studying at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, he performed with the Gustav Mahler Youth Orchestra under the baton of Claudio Abbado and Seiji Ozawa and founded a chamber music trio with David Sauzbray and Gautier Capuçon. At the age of twenty he joined the Lisbon Metropolitan Orchestra as principal soloist. He has

been artistic director of La Follia Orchestre de Chambre d'Alsace since 2009 and of the Orchestre des Concerts Lamoureux since 2016. His great love of chamber music has taken him to numerous music festivals in France, as well as further afield to the NCPA in Bombay and the Kioi Hall in Tokyo. In addition to his work as a performer, Hugues Borsarello also works in the field of sound research and development.

ANGELA BROWER was born in Arizona and studied at Arizona State University and Indiana University. From 2008 to 2010 she was part of the Young Ensemble at the Bavarian State Opera in Munich, while from 2011 to 2016 she was a member of the regular ensemble. In 2009 she was awarded the Festival Prize at the Munich Opera Festival for her performance as Dorabella in *Così fan tutte*. Her talent has also taken her to venues such as the Palais Garnier in Paris, the Deutsche Oper Berlin, the Festspielhaus Baden-Baden and to the Aix-en-Provence Festival. In 2016 Angela Brower made her debut as Dorabella at the Salzburg Festival and at the Royal Opera House, Covent Garden. In 2019 she made her debut at the Mozart Week. Her other roles include Octavian in Richard Strauss's *Der Rosenkavalier*, Elisabetta in Donizetti's *Maria Stuarda*, and The Composer in *Ariadne auf Naxos*. On the concert stage, Angela Brower performs a wide repertoire from Handel to Maurice Ravel and Alban Berg.

Soprano **MARGRIET BUCHBERGER** studied at the Giuseppe Verdi Conservatory of the City of Milan and completed her studies at the University of Music in Würzburg. The winner of several scholarships and prizes, her repertoire ranges from early music to contemporary compositions. She is a regular guest at the Associazione Mozart Italia and has performed with the Musicians of the King's Road in Turku and Helsinki. She also gave a solo recital with pianist Leslie J. Howard at the Liszt Festival Schloss Schillingsfürst and a Mozart concert at the Palazzo Vecchio in Florence. She has given recitals at the Teatro La Fenice in Venice. Margriet Buchberger has also sung for Harmonia Classica in Vienna, at the Schubertiade in Denmark/Roskilde and at the Mittelrhein Music Festival with Cappella Confluentes and the Stagione Sinfonica Concertistica at the Arena di Verona. Her role repertoire includes Cleopatra in *Marc'Antonio e Cleopatra* by J. A. Hasse, Anastasio in *Giustino* by Handel and Orpheo in *Parnasso in festa* HWV 73, which she performed at the Schlosstheater Fulda and at the Handel Festival in Halle.

MATHILDE CALDERINI has performed with artists such as Renaud Capuçon, Nicolas Angelich, Paul Meyer, Edgar Moreau, Aurèle Marthan, Guillaume Bellom, Jérôme Pernoo, Denis Pascal and Marie Chalemme. She has

been invited to perform at the Auditorium de Radio France and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Liederhalle in Stuttgart, the Concertgebouw in Amsterdam, the Royal Festival Hall in London, the Aix-en-Provence Festival, the Kioi Hall in Tokyo and the Hyogo Performing Arts Center in Osaka. Together with the clarinetist Maury Viduvier, she founded the chamber music ensemble Ouranos, with whom she recently won both first prize and the Audience Award in the Lyon International Chamber Music Competition. Born in France, she studied at the Conservatoire Supérieur de Musique de Paris with Sophie Cherrier and Vincent Lucas and completed her studies at the Royal Academy of Music in London under William Bennett and Samuel Coles.

Born in Bolzano, **GEORG CLEMENTI** began his artistic career as a songwriter before working as an actor in Innsbruck, Bolzano, Turin and Leipzig. From 1995 to 2015 he was a member of the Porcia Komödienspiele ensemble. Georg Clementi also works as a director and his productions include *Der nackte Wahnsinn* for the Vereinigte Bühnen Bozen, *Shining City* for the Neue Bühne Villach and the comedy *Bei Anruf: Geld!*, one of several productions for the Salzburg Landestheater. Since 2016, he has been manager of the Salzburger Straßentheater, directing street theatre productions such as the world premiere of Stephan Lack's *Alles Heilige*. After a five-year term at the Salzburg Landestheater, he has returned in recent years to appear in *Der Brandner Kaspar*, Schirach's *Terror* and Wedekind's *Lulu*, as well as playing the Emperor in *White Horse Inn* and Habakuk in *Alpenkönig und Menschenfeind*. In 2016 he gave a highly acclaimed performance in *A Report to an Academy*. In 2017, he appeared at the Felsenreitschule in the project *Dionysien*. His *Zeitlieder* songs won the Audience Award and the Jury's First Prize at the 2012 Troubadour song contest in Stuttgart and Silver at the Potsdam Chanson Festival. 2013 one of his *Zeitlieder* songs made it into the German charts for the first time.

Bass **JOSÉ COCA LOZA** was born in Bolivia and studied first in the USA and then at the City of Basle Music Academy. He has been a pupil of Silvana Bazzoni's since 2014 and has won the Arizona Quest for the Best competition and the Migros Culture Percentage Award. His operatic repertoire includes Alidoro in *La Cenerentola*, Nettuno in *Il ritorno d'Ulisse in Patria* by Monteverdi, Osmin in Mozart's *The Abduction from the Seraglio*, Beto in Puccini's *Gianni Schicchi*, Sparafucile in *Rigoletto*, the Old Servant in *Elektra*, and many other roles. He has also mastered an extensive concert repertoire that has taken him to the great concert halls and opera houses of Europe, appearing with artists

such as Cecilia Bartoli, Andrea Marcon, Jean-Christophe Spinosi, Vesselina Kasarova, Daniela Dolci and So-young Sim. His 2019/20 season includes the role of Mustafa in a production of *L'Italiana in Algeri* at the Granada Festival and a touring production of Beethoven's *Fidelio* in which he sings Rocco.

German-British soprano **CLAIRE ELIZABETH CRAIG** was born in Ulm and studied Voice at the University of Music and Performing Arts in Munich and then under Barbara Bonney at the Mozarteum University in Salzburg. A soloist with the Salzburger Dommusik and the Salzburger Konzertgesellschaft, she quickly made a name for herself in the Salzburg region as a singer of Mozart. She has sung roles such as Susanna, Servilia and Bubi-kopf, appeared as Bastienne in Mozart's *Bastien and Bastienne* at the International Opera Festival in Macau, China in 2014, and was the first soprano in Mozart's *Mass in C minor*, K. 427, at Sir John Eliot Gardiner's Anima Mundi Festival. In January 2015 she made her debut at the Mozart Week, with further appearances in 2016 and 2017. She also had the honour of being the first to sing the newly rediscovered Mozart song *Per la ricuperata salute di Ofelia*, K. 447a, in a recording for the DECCA Complete Edition of Mozart. The winner of a number of prizes and awards, she has worked with well-known conductors, orchestras and singing partners. In Vienna she recently made her debut at the Musikverein as part of the 70th anniversary of Jeunesse Wien.

Tenor **RICHARD CROFT** is renowned for his performances with leading opera companies and orchestras around the world, including the New York Metropolitan Opera, the Teatro alla Scala and the Vienna State Opera. He has recently appeared in Lisbon in the title role of *Idomeneo* and at the Glyndebourne Festival in Claus Guth's production of *La clemenza di Tito*. His 2017/18 season culminated in his appearance in the BBC Proms at the Royal Albert Hall. He is a regular guest at festivals such as the Ravinia Festival, the Aix-en-Provence Festival, the Salzburg Festival and the Mozart Week. Highlights of the 2018/19 season include appearing as Mamud in Vivaldi's *La verità in cimento* at the Zurich Opera House and performing in Bach's *Christmas Oratorio* with the Minnesota Orchestra. Richard Croft is a frequent collaborator with Marc Minkowski and Les Musiciens du Louvre and was the soloist on their last European tour. His skills have been showcased in numerous CD and DVD releases and recognised in multiple Grammy nominations.

DAVY CUNNINGHAM has been working as a freelance lighting designer since 1985 and has designed the

lighting for over 300 productions, including over 200 operas. His work has taken him to 26 different countries and over 100 theatres and opera houses worldwide. Recent engagements include the lighting design for a new production of Johann Strauss's *Die Fledermaus* at the Deutsche Oper Berlin and Puccini's *Turandot* and Franco Faccio's *Hamlet* at the Bregenz Festival. His most recent theatre work was designing the lighting for *The Hanging Gardens* by Frank McGuinness at the Abbey Theater and for Ibsen's *An Enemy of People* at the Gate Theatre in Dublin.

DIEGO DA CUNHA started training in capoeira and modern dance in Salvador, Brazil at the age of nine. In 2007 he joined the Escola do Teatro Bolshoi no Brasil in Joinville, where he studied classical dance. From 2009 onwards, he was a member of the Bolshoi Brasil's junior company. He has worked with Natalia Osipova, Yelena Andrienko, Ivan Vassiliev, Andrey Bolotin, Andrey Uvarov, Joseph Phillips and William Pedro. International guest appearances have taken him to countries all over the world. He has also given classes in classical and modern dance and has been a jury member at several dance festivals in Brazil. In 2012 and 2013 he appeared at the gala *Virtuosos of World Ballet* in 25 cities in Russia and Ukraine. In 2014 he won Best Classical and Modern Dancer at the international dance competition Arabesque in Perm, Russia. He joined the ballet ensemble at the Salzburg Landestheater at the start of the 2015/16 season, winning plaudits as the Prince in Tchaikovsky's *The Nutcracker*, as Josephine Baker in *Mythos Coco* and as Michael Jackson in *Moonwalk*.

TINA EBERHARDT was born in Stuttgart. After training in ballet at the John Cranko School, she studied at the Zurich University of the Arts. Then came several years of engagements at the Wuppertaler Bühnen, where she won Best Young Actress in North Rhine-Westphalia in 2000 – then Theater Basel, the Bremen Shakespeare Company and the Pfalztheater Kaiserslautern. In 2004 Tina Eberhardt went freelance, working for stage, film and recording studios. She has made frequent guest appearances at the Schauspielbühnen Stuttgart, where she performed in Sartre's *No Exit* and played Luise in Schiller's *Kabale und Liebe*, the title role in Shakespeare's *Hamlet*, Helena in *Uncle Vanya* and Julia in 1984, as well as appearing in Lessing's *Nathan the Wise*, *Sieben Sonette*, *Frau Müller muss weg*, *The Crucible*, *Fat Pig*, *Hysteria* and *Honig im Kopf*. She has twice received an Audience Award for Best Actress. She has also worked at the Junges Ensemble Stuttgart, Theater Lübeck and the Altonaer Theater in Hamburg. In 2019, she played the title role in *The Steppenwolf* at the Theatersommer Ludwigsburg. In 2013 she made

guest appearances at the Salzburg Landestheater and joined the ensemble in 2019.

FABIAN EGGER was born in Traunstein in Bavaria in 2007 and received his first flute lessons at the age of five. After a year at the Salzburg Mozarteum University's Pre-College, he was admitted to the Leopold Mozart Institute for Highly Talented Music Students in 2016, where he is currently taught by Britta Bauer. He gained his first orchestral experience at the age of eight in the Salzburg Mozarteum Foundation's Mozart Children's Orchestra. Since then he has performed in various chamber music formations. He has won first prize in numerous national and international competitions, including the Enkor International Competition, the Concorso Zampetti held by the Italian Flautist Association FALAUT, and Germany's Lions Music Prize. In August 2019, together with his duo partner Johann Zhao (piano), he won the Sponsorship Award created by the Sparkassen Finance Group for Gifted Young Musicians at the Schleswig-Holstein Music Festival. The German Flute Society has also honoured him with its Young Talent special award. As a soloist he has performed with the Bad Reichenhaller Philharmonic, the Salzburg Chamber Soloists and the Leipzig Symphony Orchestra. The young flautist is also interested in composition and improvisation. He was given the opportunity to perform one of his own compositions on the Bavarian Radio show U 20.

Born in Düsseldorf, **STEPHANIE ENGELN** studied Interior Design and Design. Since 1985 she has worked in many different creative disciplines, including stage, exhibition, interior and graphic design, and on international projects worldwide. Her collaboration with Robert Wilson began in 1989 at the Frankfurter Schauspielhaus with *King Lear*. She also worked on the set design for several of Wilson's cult projects, such as *The Magic Flute* and *Madama Butterfly* at the Paris Opera and *Pelléas et Mélisande*, which was performed at the Salzburg Festspielhaus, among other venues, in 1997. In 2005 she also worked with Robert Wilson on a new design for the permanent exhibition at Mozart's Birthplace in Salzburg, which was on display for several years. In 2015 she worked on the set design for Wilson's production of *La Traviata*, which premiered in Linz before transferring to Perm in Russia, where it became part of the repertoire under Teodor Currentzis and his choir and orchestra. In 2018 she and Wilson created Teatro Real's production of *Turandot*, which transferred to the Canadian Opera Company in Toronto. A new project with Robert Wilson, *The MAP*, is currently in preparation and will be premiered at the Shanghai Grand Theater in 2020.

Hamburg-born soprano **MOJCA ERDMANN** is renowned for her diverse repertoire, ranging from Baroque to contemporary music. The soprano made her Metropolitan Opera debut in New York in 2011 as Zerlina in *Don Giovanni* and as Waldvogel in Wagner's *Siegfried*. The following season saw her at the Berlin State Opera, where she made her debut in the title role of Alban Berg's opera *Lulu*. In 2014 she made her debut as Marzelline in a new production of Beethoven's *Fidelio* at the season opening of La Scala. She has performed at the Bavarian State Opera in Munich, at the Gran Teatro del Liceu in Barcelona, and at the Stuttgart State Opera, as well as appearing several times at the Mozart Week since 2012. As part of the Mozart cycle, she has appeared in gala performances alongside Rolando Villazón, as well as performing at the Festspielhaus Baden-Baden under the baton of Yannick Nézet-Séguin. In 2018 she made her role debut as Claudia in Toshio Hosokawa's *Stilles Meer* at the Hamburg State Opera and in 2019 she won great acclaim for her performance in Widmann's monumental opera *Babylon* at the Staatsoper Unter den Linden.

DOUG FITCH began his creative career working with his family's touring puppet theatre. He studied at Harvard University and has worked with Peter Sellars and Robert Wilson. As a director, he has worked for the Los Angeles and Santa Fe opera houses. He frequently collaborates with the New York Philharmonic Orchestra, for whom he staged *Le Grand Macabre*, *The Cunning Little Vixen*, *A Dancer's Dream* and *Gloria – A Pig Tale*. His Tanglewood production of Elliott Carter's *What Next?*, with conductor James Levine, was filmed and later screened at the Museum of Modern Art. He also directed *Orphic Moments* by the American composer Matthew Aucoin at the Salzburg Landestheater. Doug Fitch is co-founder of the entertainment company Giants Are Small, whose multimedia version of *Peter and the Wolf*, produced in collaboration with Universal Music and Deutsche Grammophon, features music by the Federal Youth Orchestra and is narrated in English by Alice Cooper and in German by Campino. Among his current projects are the premiere of Daniel Thomas Davis's opera *Six.Twenty.Outrageous* for the Symphony Space in New York, the genre-defying *Pan*, and the set and costume design for *Lucy Negro, Redux* at the Nashville Ballet.

Dancer and performer **ALEXIS FOUSEKIS** comes from Athens, Greece, where he studied Contemporary Dance at the State School of Dance. Upon graduating he was awarded a scholarship to the Martha Graham School in New York. He has worked with Robert Wilson in *Oedipus Rex*, with Dionisis Savopoulos and Ermis

Malkotsis in *Plutus*, with Konstantinos Rigos in *Arcadia*, with Giannis Antoniou in *Memoirs of a Sailor*, a production at the National Opera of Kuwait, and with Athanasia Kanellopoulou in *Exodus*.

Born in Austria, **ELISABETH FUCHS** is principal conductor of the Philharmonie Salzburg. For many years, she has worked regularly with the Stuttgart Philharmonic and the Zagreb Philharmonic Orchestra, the Helsingborg Symphony Orchestra and the Brussels Philharmonic Orchestra, as well as conducting the Bruckner Orchestra Linz, the Mozarteum Orchestra Salzburg, the Hamburg Symphony Orchestra, the Munich Symphony Orchestra and the Munich Radio Orchestra. Elisabeth Fuchs made her debut with *The Magic Flute* at the Prague State Opera and has conducted Shostakovich's *The New Babylon* as well as the Mozart operas *Bastien and Bastienne* and *The Impresario* at the Salzburg Festival. Elisabeth Fuchs is a great advocate of participatory music education and for increasing children and young people's access to music, hence her initiation of the Salzburg Children's Festival in 2007 and the Apprenticeship Concerts at the Großes Festspielhaus in 2013. From 2009 to 2018 she was artistic director of the Salzburger Kulturvereinigung. Elisabeth Fuchs studied orchestral conducting, choral conducting, oboe, music in education and mathematics in Salzburg and Cologne.

At the age of 18, the horn player **BEN GOLDSCHIEDER** was a Concerto Finalist in the BBC Young Musician of the Year Competition. Highlights since then include his debut at the BBC Proms in 2018, appearances as a soloist with the Lucerne Symphony, the Britten Sinfonia, the Aurora Orchestra, the English Chamber Orchestra, the Prague Philharmonia and the Sinfonie Orchester Berlin at the Berlin Philharmonie. In 2018 he was selected as a BBC Music Magazine 'Rising Star' and Gramophone Magazine 'One to Watch'. In the 2019/20 season Ben Goldscheider makes his debut with the Royal Philharmonic Orchestra, and will also appear at the Pierre Boulez Saal to give a solo recital. A committed chamber musician, Ben Goldscheider has collaborated with Julian Prégardien at the Wigmore Hall, Sergei Babayan at the Verbier Festival and Daniel Barenboim and Martha Argerich at the Salzburg Festival. He has made guest appearances with the Staatskapelle Berlin, the West-Eastern Divan and the Philharmonia Orchestra in London. He studied at the Barenboim-Said Academy in Berlin and was selected for representation by the Young Classical Artists Trust in 2019.

Author **STEPHEN GRECO** writes for both for theatre and film. In 2014 he collaborated with Doug Fitch on *How*

Did We ...? as well as working with him on several productions for the company Giants Are Small, including *Dadabomb* and *Peter and the Wolf in Hollywood*. In 2019 he co-created the opera *The Adventures of Gulliver* with the composer Victoria Bond. Stephen Greco works as editorial director at *Inside Risk*, a company creating immersive theatre experiences. In 2017 he wrote the interactive multimedia piece *Shadows of Medellin* for them. He also works as an editor for *Interview magazine*, *Trace magazine*, *Platform.net* and *ClassicalTV.com* and contributes to many major newspapers, including *The New Yorker* and *The New York Times*. His latest book release, entitled *Now and Yesterday*, was featured in *Vanity Fair* and praised as an 'often poignant and sometimes alarming novel about the creative scene'.

MANU HALLIGAN was born in Rostock in 1973. She has long been involved in the work of Robert Wilson, initially as a makeup artist on numerous productions such as *Shakespeare's Sonnets*, *Peter Pan*, the 2015 revival of *Einstein on the Beach* in Gwangju, and *La Traviata* at the Perm Opera, and subsequently as make-up designer. Their collaborations include Pushkin's *Fairy Tales* at the Théâtre des Nations, *Garrincha* at the Teatro Paulo Autran, *Edda* at the Oslo Theatre, *Der Sandmann* for the Düsseldorf Schauspielhaus and, most recently, *Le Livre de la Jungle* at the Grand Théâtre de Luxembourg. Manu Halligan also designed the make-up and wigs for Peter Stein's production of Beckett's *Krapp's Last Tape*, and regularly collaborates with singer and actor Tim Fischer. Her portfolio includes work on Hollywood films such as *The Hunger Games*, *Point Break* and *Anonymous*, and on TV series such as *Weissensee* and *Deutschland 83*. She has also worked on various video productions, including videos for the band Rammstein, musicals, events such as *The Golden Camera*, and on advertising billboards and campaigns, working with photographers like Jim Rakete and Stefan Maria Rother.

Born in Oxford in 1975, **DANIEL HARDING** began his career while still a student at Cambridge University, assisting Sir Simon Rattle at the City of Birmingham Symphony Orchestra. In 1994 he made his professional debut with the CBSO and went on to assist Claudio Abbado at the Berlin Philharmonic. He has since appeared with the world's leading orchestras and opera companies to great critical acclaim. He has conducted operas such as *Ariadne on Naxos*, *Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro* at the Salzburg Festival, *The Turn of the Screw* and *Wozzeck* at the Royal Opera House and *Die Entführung aus dem Serail* at the Bavarian State Opera. Productions he has conducted for the Festival d'Aix-

en-Provence include *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La Traviata* and *Eugen Oegin*. He is principal conductor and music director of the Swedish Radio Symphony Orchestra and was music director of the Orchestre de Paris from 2016 to 2019. He was principal guest conductor of the London Symphony Orchestra until 2017 and was awarded the lifetime title of Conductor Laureate by the Mahler Chamber Orchestra in the same year. The 2019/20 season also brought him together with the Royal Concertgebouw Orchestra, the New York Philharmonic, the Berlin Philharmonic, the Vienna Philharmonic and the Bavarian Radio Symphony Orchestra. In 2002 Daniel Harding was awarded the title Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres by the French Government and nominated to the position of Officier des Arts et Lettres in 2017. He was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music in 2012. Since 2006 he has appeared several times at the Mozart Week.

Brazilian dancer **MÁRCIA JAQUELINE** is principal soloist with the Teatro Municipal do Rio de Janeiro, where she has danced all the major roles of the classical and modern repertoire. She has worked with Elisabeth Platel, Márcia Haydée, Richard Cragun, Olga Evreinoff, Chinmayan Vassiliev, Nathalia Makarowa and Tatiana Leskova. Marcia Jaqueline began her dance training at the age of three and at nine joined the Maria Olenewa State Ballet School, won numerous awards in competitions and festivals, and at the age of 14 was invited by Jean-Yves Lormeau to train with the Teatro Municipal do Rio de Janeiro's ballet company. At 16 she became a member of the ensemble, where she was appointed principal soloist at the age of 24. Her international career began in 2006, when she was invited to make a guest appearance at the Teatro Solis in Uruguay. In 2010 ballet director Julio Bocca invited her to the anniversary ballet gala of the Sodre National Ballet and in 2015 Márcia Haydée invited her to Chili to appear as guest star in *La Bayadère* with the Ballet Municipal de Santiago. She has been a member of the Salzburg Landestheater's ballet ensemble since 2017/18. She danced the lead role in Reginaldo Oliveira's *Medea – Der Fall M*, Clara in *The Nutcracker* and the title role in Peter Breuer's *Cinderella*, as well as performing in the ballet gala *Mozart Moves!* at the Mozart Week 2019. In the 2018/19 season, Reginaldo Oliveira created the role of Desdemona in *Othello* for her.

TOMASZ JEZIORSKI was born in Warsaw in 1986 and studied film directing and screenwriting at the Institute of Polish Culture at his hometown university and at the National Film School in Łódź. He has worked on TV shows, documentaries and feature films. His work has

been presented at international film festivals in Locarno, Vancouver, Madrid, St Petersburg, Tampere, Vienna and Sibiu. Since 2011 he has worked as video designer on director Robert Wilson's theatre and opera productions, including *The Life and Death of Marina Abramović* (2011) for the Manchester International Festival and *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (2013) for the Ruhrtriennale. He has also worked with artists such as Laurent Chetouane, Karoline Gruber, Tilman Hecker and Herbert Grönemeyer. In 2015 he was a finalist in the Papaya Young Directors competition and worked at the Watermill Center in New York as part of their Artist Residency Program.

Soprano **CHRISTIANE KARG** studied at the Salzburg Mozarteum University and was awarded the Lilli Lehmann Medal for her Master's degree performance in opera / music theatre. She made her debut at the Salzburg Festival while still a student and has been a welcome guest ever since. After a first engagement at the International Opera Studio in Hamburg, she joined the ensemble at the Frankfurt Opera. She has since appeared on the world's major opera stages and is in demand internationally as a concert soprano. In recent seasons, she has made her debut at the Festspielhaus Baden-Baden as Susanna in a concert performance of Mozart's *Le nozze di Figaro*, at London's Royal Opera House in Covent Garden as Pamina and at La Scala as Sophie, as well as making her American opera debut at the Lyric Opera of Chicago. In 2017 she sang Susanna at the Metropolitan Opera in New York for the first time. She also guested in the title role of Francesco Cavalli's *La Calisto* at the Bavarian State Opera and as Euridice in Gluck's *Orfeo ed Euridice* at La Scala in Milan. In the 2018/19 season, she made her role debut as Daphne in the eponymous opera by Richard Strauss at the Hamburg State Opera. Christiane Karg has been a regular guest at the Salzburg Mozart Week since 2014.

Japanese horn player **NATSUNE KIMURA** took up the instrument at the age of twelve and was taught horn by Mayu Sasaki at Takamado Senior High School. In 2013 she began studying horn under Satoshi Murakami at the Kyoto City University of Arts in Japan, where she graduated in 2017. She is a scholarship holder of the International Music Academy in the Principality of Liechtenstein, where she regularly participates in retreats and workshops. She is currently studying under Radovan Vlatkovic at the Mozarteum University Salzburg.

GERARDO KLEINBURG was born in Ciudad de México in 1964 and studied piano at the Escuela Nacional de Música and biochemical engineering at the Instituto Tecnológico de Estudios Superiores in Monterrey. In

1992 he received the International Prize for Music Criticism at the Salzburg Festival for his review of *The Magic Flute*, which was performed at the festival in 1991. In 1994 he was awarded the Mozart Medal by the Austrian Embassy in Mexico. As a music journalist, he covered the Salzburg Festival for 13 years. At the age of 27 he became the youngest ever general music director and artistic director of the Compañía Nacional de México, a post he held for ten years. During his tenure, many young Mexican singers made their debuts, including Rolando Villazón and Ramón Vargas. As a music promoter, Gerardo Kleinburg has brought international opera productions to México and organised several major live broadcasts. In his current show *Hablemos de Opera (Let's Talk About Opera)*, he teaches disadvantaged young people about opera music. He has also delivered a lecture *El poder y la magia de la voz humana* ('The Power and Magic of the Human Voice') in unusual venues such as detention centres and police schools.

EVA-NINA KOZMUS was born in 1994 and began her musical career at the age of five. In 2010 she graduated from the Conservatory of Music and Ballet in Ljubljana and was admitted to the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Lyon. The young flautist is a regular guest at international festivals and has appeared on Arte Network's show *Stars of Tomorrow* with Rolando Villazón. As a soloist she has performed with eminent conductors and orchestras such as the Vienna Radio Symphony Orchestra, the Toledo Symphony Orchestra, the Sarajevo Philharmonic Orchestra, the Junge Sinfonie Berlin, the Allegro Vivo Festival Orchestra and the Liechtenstein Symphony Orchestra. A passionate chamber musician, Eva-Nina Kozmus has played in various international chamber ensembles. Her work has taken her across Europe, Russia and America. She is regularly invited to perform as a solo flautist with various orchestras, including the Orchestre de l'Opéra de Lyon, the Orchestre National de Bordeaux, the Orchestre de l'Opéra de Toulon, the Konzerthausorchester Berlin, the Oslo Philharmonic and the Symphony Orchestra of the Gran Teatre del Liceu in Barcelona. In 2019 she was artistic director in residence of the alpenarte festival in the Bregenzerwald/Schwarzenberg in Austria.

KONRAD KUHN studied drama and comparative literature in Berlin. After working as a dramaturge at various theatres, including the Burgtheater in Vienna, he turned to music theatre in 1999. From 1999 to 2003 he was dramaturge, press officer and personal assistant to the director of the Staatstheater am Gärtnerplatz in Munich. Here he began a regular collaboration with Claus

Guth, which continued following a move to the Theater an der Wien in 2009 where they worked together on productions such as Handel's *Messiah* and a Monteverdi cycle, and which has since led him to the Vienna State Opera, the Berlin State Opera, the Opéra national de Paris and the Teatro Real Madrid. From 2009 to 2012, Konrad Kuhn was dramaturge at the Zurich Opera House. His most recent engagement at the Salzburg Festival was in 2014. He collaborated with Robert Wilson on *Norma* in Zurich in 2010, on Verdi's *Macbeth* in São Paulo and Bologna in 2012, on *Adam's Passion* in Tallinn in 2014, on *La Traviata* in Linz and Perm in 2015, on *Oedipus* in Pompei, the Teatro Olimpico Vicenza and the Epidaurus Festival in 2018, and most recently at the Easter Festival Baden-Baden 2019 on Verdi's *Otello*. Konrad Kuhn has been dramaturge at the Frankfurt Opera since 2015. In 2019 he worked on Kratzer's new production of *Tannhäuser* at the Bayreuth Festival.

Also **WIEBKE LEHMKUHL** comes from Oldenburg. She regularly performs with orchestras such as the Gewandhaus Orchester, the Cleveland Orchestra and the Berlin Philharmonic. She has sung under conductors of the calibre of Nikolaus Harnoncourt, Teodor Currentzis, Philippe Jordan, Christian Thielemann, Kent Nagano and Daniel Harding, and appeared at the opening concert of the Elbphilharmonie. She has also appeared at the Salzburg and Bayreuth Festivals, the Schleswig-Holstein Music Festival and the Lucerne Festival, and in 2011 she performed at the Mozart Week. In 2016 she made her debut at the DNO in Amsterdam in a new production of Handel's *Jephtha*, and in 2018 she made her debut as Erda at the Royal Opera House Covent Garden in London. The 2019/20 season will see Wiebke Lehmkuhl in a new stage production of Handel's *Messiah* in Salzburg, as well as in Bach's *Christmas Oratorio* with the Orchestre Symphonique de Montréal in Montreal. In Paris she will appear as Erda in Wagner's *Rheingold*, conducted by Philippe Jordan. In 2020 she will also sing Mozart's *Requiem* with the Tokyo Symphony Orchestra and Bach's *Magnificat* at the Musikverein in Vienna under Philippe Jordan's baton.

Born in Australia to Finnish parents, **TOPI LEHTIPUU** grew up in Finland, where he studied piano, violin, choral conducting and voice at the Sibelius Academy. He joined the Finnish Radio Chamber Choir and made his debut at the Finnish National Opera, followed by other major engagements. His abilities cover a vast spectrum, ranging from early Gregorian chants to Bach and Mozart to contemporary compositions, heavy metal and acting. He has worked with eminent conductors and directors and regularly performs in Berlin, Brus-

sels, Paris, Savonlinna, London, Salzburg and Vienna. His recent achievements include creating the role of Frankenstein's Monster and working on the genre-transcending project *Third Practice*, which combines song and dance with the music of Monteverdi. In the current season, he appears with the Melbourne Symphony Orchestra as the *Messiah*, and the Witch in *Hansel and Gretel*, and will perform Britten's *Spring Symphony* with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. In his off-stage life Topi Lehtipuu also works as a curator and artistic consultant. From 2015 to 2018 he ran the Helsinki Festival, as well as the Turku Music Festival and the chamber music festival Joroinen Music Days.

It was as an oboist that **FRANÇOIS LELEUX** initially gained an international reputation, but over the last twenty years he has also achieved significant acclaim as a conductor. He is now much in demand among the world's leading orchestras, festivals and concert series as both soloist and conductor. He has toured with the Hungarian National Philharmonic and made his debut with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. As artist in residence with the Orchestre Philharmonique de Strasbourg, he has appeared as conductor, soloist, and chamber musician. In the 2018/19 season he conducted and played in concerts in Tenerife, Paris, Stockholm and Berne, where he performed the Swiss premiere of Michael Jarrell's oboe concerto *Aquateinte*. In 2019/20, François Leleux is artist in residence with the Aalborg Symfoniorkester and tours Asia with the Scottish Chamber Orchestra. He also makes his conducting debut with the BBC Symphony Orchestra and the Orchestra della Svizzera Italiana and returns to the City of Birmingham Symphony Orchestra and the Oslo Philharmonic. He makes a return to the Mozart Week in 2020, following appearances in 2007, 2013 and 2016.

Belgian harpist **ANNELEEN LENAERTS** has been principal harpist with the Vienna Philharmonic since December 2010. At a very early age she won an impressive number of prizes in international harp competitions, of which the Grand Prix International Lily Laskine, and the ARD International Music Competition in Munich are of particular note; indeed at the latter, she won both the Jury Prize and the Audience Award. As a soloist, she has performed with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Mozarteum Orchestra, the Philadelphia Chamber Orchestra, the Polish National Radio Orchestra, the Brussels Philharmonic and the National Orchestra of Belgium, amongst others. Anneleen Lenaerts has made her solo debut at venues such as the Wigmore Hall in London, Carnegie Hall in New York,

the Salle Gaveau in Paris, the Grosses Festspielhaus in Salzburg and Bozar in Brussels, and has appeared at festivals such as the Rheingau Festival, the Lockenhaus Festival, the Moritzburg and the Aspen Music Festival. In 2014 she recorded three of the most important harp concertos of the 20th century, *Concierto de Aranjuez* by Joaquín Rodrigo and the harp concertos by Reinhold Glière and Joseph Jongen were released. In 2016 she released her latest album with clarinetist Dionysis Grammenos. Anneleen Lenaerts teaches at the University of Maastricht and at the Aspen Music Festival.

ÉRIC LE SAGE has worked with orchestras of the highest calibre and under the batons of conductors such as Edo de Waart, Stéphane Denève, Pablo Gonzalez, Louis Langrée, Fabien Gabel, Kazuki Yamada, Lionel Bringuier, François Leleux, Michael Stern, Sir Simon Rattle and Yannick Nézet-Séguin. He has given lied recitals and chamber music concerts at the Wigmore Hall, Carnegie Hall, Hamburg's Laeiszhalle, the Théâtre des Champs-Élysées, Frankfurt's Alte Oper, Berlin's Pierre Boulez Saal and Amsterdam's Concertgebouw, as well as at the Schubertiade in Schwarzenberg, the Ludwigsburg Festival and the Edinburgh International Festival. In 2010 Éric Le Sage's recording of the complete works of Schumann won the German Record Critics' annual award. An avid chamber musician, the French pianist regularly performs alongside artists such as Emmanuel Pahud, Paul Meyer, Quatuor Ébène, François Leleux, François Salque, Lise Berthaud and Daishin Kashimoto. 2020 marks his return to the Salzburg Mozart Week for the fourth time.

American pianist **ROBERT LEVIN** regularly performs with renowned orchestras and conductors all over the world. He is perhaps best known for reviving the practice of improvising cadenzas and embellishments in Viennese classical music, but he is also a passionate advocate of modern music and has received numerous commissions and performed several world premieres. As a chamber musician he enjoys a long-standing collaboration with the violist Kim Kashkashian, the cellist Steven Isserlis, and his wife, the pianist Ya-Fei Chuang. In addition to his concert career, Robert Levin is a music theorist, Mozart scholar and member of the Academy of Mozart Research at the Salzburg Mozarteum Foundation. Since 1984 he has regularly appeared at the Mozart Week. His completions of unfinished compositions by Mozart have been edited by major publishers and recorded and performed worldwide. Robert Levin was awarded the Bach Medal by the City of Leipzig in 2018. He is currently writing a book on the Mozart piano concertos as fellow of the Carl-Friedrich-von-

Siemens Stiftung in Munich. He is Visiting Professor at Juilliard School in New York. His recording of the six Bach partitas received the Choc of the year from the French magazine *Classica*. In the spring ECM will release his recording of the complete Mozart sonatas played on Mozart's own piano.

JULIA LEZHNEVA trained in piano and voice at the Moscow Conservatory and attracted international attention at the age of 17 when she won the Elena Obraztsova International Competition and the following year shared the concert stage with Juan Diego Flórez at the opening of the Rossini Opera Festival in Pesaro. In 2008 she completed her education at the London Guildhall School. In 2009 she won first prize at the Paris International Opera Competition, the youngest entrant in the competition's history. In 2011 she was named Young Singer of the Year by the magazine *Opernwelt* for her debut at the Théâtre de La Monnaie in Brussels. The following year she enjoyed overwhelming success at the Victoires de la Musique Classique Gala in Paris and was invited to appear at the Mozart Week in Salzburg for the second time. For three consecutive seasons she appeared at the Salzburg Festival as Asteria in Handel's *Tamerlano*, alongside Plácido Domingo and Bejun Mehta. Julia Lezhneva regularly sings at major European festivals and with various chamber music ensembles. In September 2018 she made her debut at the Hamburg State Opera as Morgana in Handel's *Alcina*. She will also be appearing in Moscow, Vienna, Salzburg, Paris and Basle.

Baritone **JOSÉ ANTONIO LÓPEZ** has sung under renowned conductors at leading concert halls and major festivals in Europe and the USA. A particular highlight was his concert with Maurizio Pollini at the Theater an der Wien. He has a wide concert repertoire ranging from Bach and Beethoven via Brahms and Mahler to Verdi, Zemlinsky and Schoenberg. Contemporary music is another focus of his artistic work. José Antonio López frequently appears at major concert venues in his native Spain, but is also no stranger to the opera stage in many different cities. In addition to performing numerous works from the Baroque and works by Mozart, he has also mastered roles written by Bizet (Escamillo), Verdi (Amonasro, Jago), Strauss (Jochanaan) and Wagner (the Dutchman). He made his debut at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City with Handel's *Radamisto*. This season he makes his debut at London's Barbican Hall with the BBC Symphony Orchestra, as well as performing Bach's *St John Passion* at the Musikverein in Vienna and his Mass in B minor with La Cetra in Switzerland and Austria. He also makes his role debut as Ford in Verdi's *Falstaff* in Seville.

Soprano **MARIE McLAUGHLIN** has collaborated with such legendary conductors as the late Leonard Bernstein, Giuseppe Sinopoli, Daniel Barenboim, Bernard Haitink and Sir Antonio Pappano. Her extensive repertoire has taken her to opera houses such as the Metropolitan Opera, the Royal Opera House Covent Garden, the Opéra national de Paris, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Staatsoper Unter den Linden Berlin, the Bavarian State Opera, the Teatro Real Madrid, the Théâtre Royal de La Monnaie, the Salzburg Festival, the Glyndebourne Festival and the Festival d'Aix-en-Provence. Her current repertoire includes Marcellina in *Le nozze di Figaro*, Ciesca in *Gianni Schicchi*, Madam Larina in *Eugene Onegin*, Despina in *Così fan tutte*, Alisa in *Lucia di Lammermoor*, Mrs Grose in *The Turn of the Screw*, Lilian Disney in Philip Glass's *The Perfect American* and Abigail Simpson in the world premiere of Julian Grant's *The Nefarious, Immoral but Highly Profitable Enterprise of Mr Burke & Mr Hare* at the Boston Lyric Opera. In the current season, she plays the roles of the Older Woman in Jonathan Dove's *Flight* at the Scottish Opera and Annie Chapman in Iain Bell's *Jack the Ripper: The Women of Whitechapel* at the English National Opera, a role specially created for her. Having appeared at the Mozart Week in 1985 and 1986, she makes a welcome return in 2020.

British conductor, chamber musician and teacher **PETER MANNING** has been leader of the London Philharmonic Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra and the Britten String Quartet and is currently leader of the Royal Opera House Covent Garden in London. In 2016, he was appointed as the new Music Director of the Salzburg Mozarteum Foundation's Mozart Children's Orchestra and since 2017 he has been part of the Mozart Week. He was also artistic director of the 3 Palaces Festival in Malta from 2015 to 2018. As a conductor he is a welcome guest at the world's major concert halls. He conducts many international orchestras and is guest conductor at the Dallas Opera in Texas. As a teacher and musician Peter Manning is passionately engaged in bringing classical music to a broader public, in particular in making it accessible to the younger generation. He devises strategies to enable young musicians to gain access to the music industry and he also designs innovative programming concepts to preserve the heritage of classical music, to encourage its continuing evolution through the creation of new works and performances, and to maintain its attractiveness and accessibility for future generations. As professor of new work at Edinburgh University, he conducted the *Concerto for the Commonwealth* at the Commonwealth Games in Glasgow with violinist Nicola Benedetti.

Conductor **ANDREW MANZE** has been principal conductor of the NDR Radiophilharmonie, Hannover, since September 2014 and his contract has recently been extended until summer 2023. He regularly conducts the world's leading orchestras. He has been associated with the Salzburg Mozarteum Foundation since 2018. In the 2018/19 season he became the first ever guest conductor of the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, with whom he will record the complete symphonic work of Ralph Vaughan Williams. From 2006 to 2014 Andrew Manze was principal conductor and artistic director of the Helsingborg Symphony Orchestra in Sweden. He was also principal guest conductor of the Norwegian Radio Symphony Orchestra from 2008 to 2011 and held the title of associate guest conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra for four seasons. After reading Classics at Cambridge University, Manze studied the violin and became a leading specialist in historical performance practice. He became associate director of the Academy of Ancient Music in 1996 and was artistic director of the English Concert from 2003 to 2007. Manze is a Fellow of the Royal Academy of Music and Visiting Professor at Oslo Academy and has contributed to new editions of sonatas and concerti by Bach and Mozart, published by Bärenreiter as well as Breitkopf and Härtel. He also teaches, writes about, and edits music, as well as broadcasting regularly on radio and television. In November 2011 Andrew Manze received the prestigious Rolf Schock Prize in Stockholm.

Italian organist, harpsichordist and conductor **ANDREA MARCON** was born in Veneto in 1963. In 1997 he founded the Venice Baroque Orchestra, now one of the world's leading Baroque music ensembles. Andrea Marcon has also been music director of the La Cetra Baroque Orchestra in Basel since 2009 and since 2013/14 he has been artistic director of the Orquesta Ciudad de Granada. Andrea Marcon is a regular guest conductor at the Frankfurt Opera and the Aix-en-Provence Festival and has been invited to conduct many major orchestras, including the Berlin Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Bamberg Symphony Orchestra. In 2018 a tour with the La Cetra Baroque Orchestra took him to China and Korea. In the 2019/20 season he makes his debut with both the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and the Munich Philharmonic and will return to the Musikverein in Vienna and to the Festspielhaus Baden-Baden. In 2018/19 he frequently conducted a production of *Alcina* at the Bolshoi Theatre in Moscow, which won the Casta Diva Award for Best Russian Baroque Opera Production. He has conducted numerous other opera productions, including Marcello's *Il Trionfo della Musica e della Poesia*, Vivaldi's *Orlando Furioso*, Cavalli's *Calisto and Giasone*,

Monteverdi's *Orfeo*, and Handel's *Messiah*, *Ariodante* and *Alcina*. He also regularly conducts masses, passions and cantatas by Johann Sebastian Bach.

Italian alto **BENEDETTA MAZZUCATO** took part in the Accademia Rossiniana, run by the Rossini Opera Festival Pesaro, the Domingo Thornton Young Artist Program at the Los Angeles Opera, and the Salzburg Festival Young Singers Project. Since then she has added roles such as Maddalena in Verdi's *Rigoletto*, the Second Witch in Purcell's *Dido and Aeneas*, Ottavia in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and Zulma in Rossini's *The Italian in Algiers* to her repertoire. She has appeared at the Opéra Royal de Wallonie, the Opéra de Toulon, the Opéra de Vichy, the Teatro di San Carlo in Naples and the Festival Oude Muziek in Utrecht. She has also made guest appearances singing Mahler's *Das Lied von der Erde* with the Concertgebouw Orchestra in Rome and Turin, as Nireno in Handel's *Julius Caesar* at the Versailles Festival and has also sung at the Palais Royal in Paris. Benedetta Mazzucato regularly collaborates with the ensemble L'Arpeggiata. She has toured France with Le Jardin des Voix and has appeared in New York, Madrid, Moscow, Amsterdam and Helsinki. She was also a finalist in the Cesti Competition at the Innsbruck Festival of Early Music and the Renata Tebaldi International Competition in San Marino. She sang the part of Bradamante in Handel's *Alcina* in February and March 2019 at the Staatstheater Karlsruhe as part of the International Handel Festival.

Born in Munich, **SOPHIE MEFAN** completed pre-training in Contemporary Dance at the Iwanson International School of Contemporary Dance and went on to take her Master's degree in music theatre at the August Everding Theatre Academy in Munich. She was awarded a scholarship by the Studienstiftung des deutschen Volkes and was active as student subject representative for the music theatre degree programme. She also worked as an actress and assistant choreographer for the youth ensemble of the Staatstheater am Gärtnerplatz and the kids4kids World Foundation. She won second prize in Tap Dancing at the Dance World Cup and has twice won the German Federal Prize for Music Theatre and Pop Singing in the Jugend Musiziert competition. In 2014 the city of Munich awarded her the Leonhard and Ida Wolf Memorial Prize for Music and she gave concerts in Munich, including with the Neue Philharmonie München. She has also appeared in the city as an actress, playing Dorothy in *The Wizard of Oz* and the fairy godmother Marie in Andreas Gergen's production of *Cinderella* at the Prinzregententheater. Most recently she was part of the ensemble in the musical *Ragtime* at the Linz Landestheater. Since

the 2019/20 season she has been a member of the ensemble at the Salzburg Landestheater, where she is currently playing Columbia in *The Rocky Horror Show*.

PAUL MEYER was born in Alsace and made his debut as a soloist with the Orchestre Symphonique du Rhin at the age of 13. He subsequently studied at the Paris Conservatory and at the City of Basle Music Academy. An exceptional clarinetist from a young age, Paul Meyer has performed at major international venues with musicians such as Benny Goodman, Isaac Stern, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Gidon Kremer and Yehudi Menuhin. His constant search for new musical challenges soon led him to conducting, but he continued to perform as a solo clarinetist with world-famous conductors, which allowed him to study their work. An encounter with Pierre Boulez and Luciano Berio – Berio dedicated his piece for clarinet, *Alternatim*, to him – was a decisive factor in the position he holds today in enhancing the repertoire of his instrument. He has appeared at the Mozart Week in Salzburg several times, as well as at festivals in Vienna, Amsterdam and elsewhere. He has been invited to play with the best-known European chamber orchestras. Performances with renowned symphony orchestras have taken him to Taiwan and Russia. In 2007 he was appointed Associate Chief Conductor of the Seoul Philharmonic Orchestra, with whom he performed over thirty programmes in three seasons. He has subsequently conducted all the major orchestras in Asia. His new releases include Thierry Escaich's Clarinet Concerto at the Opéra de Lyon and a recording of *Cello Abbey* as conductor with cellist Nadège Rochat and the Staatskapelle Weimar.

FELIX MILDENBERGER won the Donatella Flick LSO Conducting Competition in 2018 and has been assistant conductor of the London Symphony Orchestra ever since. In 2017 he also took up the same position with the Orchestre National de France. Supported and mentored by conductors such as Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth and Emmanuel Krivine, he has worked with many orchestras both on a national and international level. In the 2019/20 season he will become Paavo Järvi's assistant conductor at the Tonhalle Orchestra Zurich. Felix Mildenerberger is principal conductor and artistic director of the Symphonieorchester Crescendo Freiburg, which he co-founded in 2014. Since 2017 he has been Conducting Fellow at the Conductors' Forum of the German Music Council. From 2015 to 2017, he was a lecturer in orchestral conducting at the University of Music Freiburg. Last season he made his debuts with the Nagoya Philharmonic Orchestra, the St Petersburg State Capella

Symphony Orchestra, the Bremen Philharmonic and the Folkwang Kammerorchester Essen. In addition the Royal Concertgebouw Orchestra appointed him assistant and cover conductor for Bernard Haitink. Highlights of his 2019/20 season include debuts with the Orchestre National de Lille, the Tonhalle Orchestra Zurich, the Ensemble Modern and the Hamburger Camerata. He will also continue his collaboration with the London Symphony Orchestra and the Tonhalle Orchestra Zurich.

English dancer **HARRIET MILLS** attended the Hammond School in Chester and the Royal Ballet School in London. While still a student she performed with both the Birmingham Royal Ballet and the Royal Ballet. She joined the ensemble of the Karlsruhe Staatsballett at the start of the 2010/11 season, rising to soloist in the 2013/14 season and principal soloist in 2016. During her time there, she danced Moyna and Myrtha in Peter Wright's *Giselle* and Brünhild in Peter Breuer's *Siegfried*, as well as leading roles such as Anastasia in Yuri Vámos's *Sleeping Beauty* – *The Last Daughter of the Tsar*, Odette/Odile in Christopher Wheeldon's *Swan Lake*, Katharine in John Cranko's *The Taming of the Shrew* and Fräulein Bürtner in Davide Bombana's *Der Prozess*. She also danced in Yuri Vámos's *The Nutcracker* – *A Christmas Carol*. She created the roles of Misia Sert in Terence Kohler's *das kleine schwarze/the riot of spring* and Edith Frank in Reginaldo Oliveira's *Anne Frank*. Her most recent appearances include also Effie and the title role in *La Sylphide* by Peter Schaufuss. Harriet Mills joined the Salzburg Landestheater's ballet ensemble in 2019.

As principal conductor of the Mozarteum Orchestra, **RICCARDO MINASI** has long since won the hearts of audiences. Indeed, his contract was recently extended to the end of the 2021/22 season. In addition to numerous concerts in the city of Mozart, including his successful conducting debuts at the Salzburg Festival and the Mozart Week, he is a regular guest at the Zurich Opera House, the Hamburg State Opera and the Orchestre National de Lyon and maintains close links to Ensemble Resonanz and La Scintilla. He recently made his debut with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, the NDR Radiophilharmonie in Hannover and the Konzerthausorchester in Berlin. As soloist and concertmaster, he works with important chamber orchestras and acclaimed artists, with a repertoire that ranges from the Renaissance to contemporary works, equally encompassing both opera and symphonic music. Riccardo Minasi's versatility is also reflected in his extensive discography. In 2016 he was involved in four Echo Klassik Award-winning albums.

MARC MINKOWSKI is one of the outstanding interpreters of Baroque music. In particular he has a reputation for his performances of rarely-played works from the French and Italian Baroque repertoire and for reviving the forgotten Handel operas *Teseo*, *Amadigi*, *Riccardo primo* and *Ariodante*. He has been closely associated with the Mozart Week since 2007. After appearing here annually for several years, he became artistic director from 2013 to 2017. In 2017 he was awarded the Golden Mozart Medal and then took up the position of artistic advisor to the Kanazawa Orchestra in Japan in the autumn of 2018. Born in Paris, he first studied bassoon before turning to conducting. In 1982 he founded the early music ensemble Les Musiciens du Louvre in Paris, which has since become his artistic tool for the realisation of his aesthetic ideas. He and his ensemble can look back on a great many highly successful concerts and recordings. In 1997 he conducted the Mozarteum Orchestra's performance of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* at the Salzburg Festival and in 2003 he was awarded the Handel Prize of the City of Halle at the Handel Festival for his services to Baroque music. Concerts with the world's most prestigious orchestras have taken him to major opera houses and concert halls all over the globe. Last season's highlights included Offenbach's *Contes d'Hoffmann* at the Opéra National de Bordeaux, Meyerbeer's *Huguenots* at the Grand Théâtre in Geneva, Robert Wilson's production of *Messiah* in Salzburg and the revival of his Mozart trilogy at the Opéra National de Bordeaux, whose general music director he has been since 2016.

PAUL MONTAG is a Lecturer in Chamber Music and Piano but first began playing the piano at the age of four. He was born in 1982 and began his musical education at the Conservatoire de Boulogne-Billancourt before moving to the Conservatoire Supérieur de Musique in Paris. After graduating from the Conservatoire, he continued his education at the École Normale de Musique in Paris under Christian Ivaldi and Chantal Debuchy. The award-winning pianist now teaches at the École Normale de Musique in Paris and at the Paris Conservatory. He has performed solo and in chamber ensembles at numerous festivals in Europe, the US, Canada, Asia, the Middle East, North Africa and in Paris's most famous concert halls. Paul Montag is passionate about vocal music and has performed with singers such as Raphael Sévère, Karine Deshayes, Henri Demarquette, Felicity Lott, Christian Ivaldi, Yan Levisonnois and Jean Ferrandis. His discography includes recordings of works by Debussy, Paul Hindemith, Albert Roussel, Charles-Marie Widor and Félicien David. He is enthusiastic about musical diversity and has worked to encourage young musicians and composers in masterclasses.

Brazilian dancer **LARISSA MOTA** began her dance training at her mother's ballet school, Ballet Cia. Early in her career, she was awarded a scholarship by the Birgit Keil Dance Foundation to study at the Mannheim Academy of Dance. While still a student she joined the ballet studio at the Karlsruhe Staatstheater and gained her first stage experience in the 2007/08 season. After a period in the Theater Hof's ballet ensemble, she joined the Karlsruhe Staatsballet's ensemble from 2010 to 2017, where she appeared in numerous pieces created by contemporary choreographers such as Christopher Wheeldon, Tim Plegge, Yuri Vámos, Terence Kohler and Reginaldo Oliveira. She has been a member of the ballet ensemble of the Salzburg Landestheater since 2017/18, winning acclaim for her performance as Emilia in Reginaldo Oliveira's *Othello* in particular.

REGULA MÜHLEMANN was born in Adligenswil and studied at the Conservatory of Lucerne under Barbara Locher. Her debut album *Mozart Arias* won the German Record Critics Award in February 2017. In 2018 she won the OPUS Young Artist of the Year award. In the 2019/20 season Regula Mühlemann can be heard in a series of exciting debuts, including an appearance with Ian Page and the Mozartists at the London Wigmore Hall, singing Bach's *Magnificat* with the Vienna Symphony Orchestra and Philippe Jordan at the Vienna Musikverein, and recitals in Switzerland and at the Schubertiade Festival in Schwarzenberg. She has performed every year at the Mozart Week in Salzburg since 2018 and will be appearing in 2020 with the Orchester Philharmonique du Luxembourg and Rolando Villazón at the Philharmonie Luxembourg and the Philharmonie Paris as part of 'The Mozart Week on Tour'. She will also tour with the Freiburg Baroque Orchestra in Stuttgart, Berlin and Freiburg, sing New Year's Concerts in Lucerne, Geneva and Basle with the Basel Chamber Orchestra, and perform at the ZDF's Advent concert in the Dresden Frauenkirche with Piotr Beczala. She will also make her debut at the Vienna State Opera in the role of Adina in *L'elisir d'amore*. Regula Mühlemann was a finalist in the Prix Crédit Suisse Jeune Soloist in Geneva and has won numerous awards, including a scholarship from the Friedl Wald Foundation, the Migros Culture Percentage and the Elvira Lüthi Wegmann Foundation.

Brazilian dancer **PAULO MUNIZ** trained in classical and contemporary dance at the Petite Danse ballet school in Rio de Janeiro, where his teachers included Patricia Salgado. In 2010, he was admitted to the Companhia Jovem de Ballet do Rio de Janeiro and in 2011 he joined the ballet ensemble at the Teatro Municipal do Rio de Janeiro, where he danced as a soloist in classical

ballets such as *Swan Lake*, *The Nutcracker* and *Raymonda* and in John Cranko's *Romeo and Juliet* and *Onegin*, as well as in Roland Petit's *Carmen*, Vaclav Nijinsky's *Le Sacre du printemps* and Uwe Scholz's *The Creation* and *Seventh Symphony*. Paulo Muniz joined the Salzburg Landestheater's ballet company in 2018.

MAURIZIO MURARO's career began in Spoleto with *L'elisir d'amore*, where his performance as Dulcamara delighted critics and audiences alike. Since then he has performed at all the major opera houses and worked with the most eminent conductors of our time. Career highlights include his debut at the Bavarian State Opera in Munich as Masetto in *Don Giovanni*, Rosini's *Otello* at the Vienna Festival, opening the season at Milan's La Scala with Gluck's *Iphigénie en Aulide* and his debut at the Vienna State Opera as Bartolo in *Le nozze di Figaro*. The award-winning bass is a regular guest at the Metropolitan Opera in New York, the Royal Opera House in Covent Garden, the Paris Bastille and the State Opera and Deutsche Oper in Berlin. He has performed at the Ravenna Festival, the Arena di Verona, the Hamburg State Opera, the Dresden State Opera, the Theater an der Wien, in Florence, San Francisco, on Bavarian Radio and on the RAI broadcasting service in Turin. Maurizio Muraro particularly enjoys performing in operatic rarities such as *La stellidaura vendicante* by Francesco Provenza at the Brussels Opera House and Wolf-Ferrari's *La vedova scaltra* in Genoa and Venice. He has sung Balducci in *Benvenuto Cellini* at the Amsterdam Opera, reprising the role at the Liceu in Barcelona. In 2019/20, he makes his role debut as Don Profondo in *Il viaggio a Reims*, sings in *La Cenerentola* in Hamburg and New York and returns to the Mozart Week in Salzburg as Bartolo.

EVA MUSIL is a native of Salzburg. After starting a degree in drama and German studies in Vienna, she returned to Salzburg to study set design with Herbert Kapplmüller at the Mozarteum University. While still a student, she was assistant to Christian Schmidt and Hans Neuenfels at the Munich Residenztheater and the Volksoper Wien. At the Salzburg Festival she was assistant to Anna Viebrock and Jossi Wieler, as well as Marlene Poley and Christian Stückl. She subsequently worked as a set design assistant at the Salzburg Festival. At the same time she took on the role of stage designer for various choreographers and performers, including Zoe Knights, Rotraut Kern, Georg Hobmeier and Hubert Lepka, for projects in Belgium, Austria and Poland, and also worked as a freelance visual artist. Since 2011 she has regularly worked as a stage and costume designer at the Salzburg Landestheater and headed the costume/design department during the 2015/16

season. Her set design for Spirei's staging of the opera *Brokeback Mountain* was also used when the production transferred to New York, while *Caligula*, for which she designed the sets and costumes, was invited to give guest performances in Hamburg. In the 2019/20 season she will be working on *We Should All Be Feminists*, *Eine Nacht im Theater: Ein Karl-Valentin-Abend*, *Anthroposän*, *Heldenplatz* and *Mozart Moves! Sieben Dramolette*.

REGINALDO OLIVEIRA, who grew up in Rio de Janeiro, trained in dance at the most prestigious schools in Rio de Janeiro. In 1998, he won first prize in the Russian Ballet Competition in São Paulo and received a scholarship to the Bolshoi Ballet's State Academy of Choreography in Moscow. In 2000 he joined the Teatro Municipal de Rio de Janeiro Ballet Company, where he rose to the rank of soloist in 2003. For the 2006/07 season he moved to the Karlsruhe Staatstheater and has been a member of the ballet ensemble ever since. During the 2009/10 season he presented his first work of choreography, *Attempt* as part of the programme *Choreographen stellen sich vor*. His first commissioned work was his piece *Der Fall M.*, created for the Staatsballet in 2014 as part of the ballet performance *Mythos*. The dancer Bruna Andrade, Reginaldo's muse, won a Faust, the German Theatre Award, for her outstanding performance in this piece. Reginaldo Oliveira has been director of ballet and chief choreographer at the Salzburg Landestheater since the 2017, creating *Balacobaco*, an homage to the zest for life of his native Brazil, and *Othello*. In 2109 he choreographed a new production of *Idomeneo* at La Scala in Milan and for the Mozart Week he choreographed and directed the ballet gala *Mozart Moves!*

ANDREAS OTTENSAMER performs as a soloist in the major concert halls around the world with orchestras such as the Berlin Philharmonic, the Vienna Philharmonic, the Kammerphilharmonie Bremen, the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, the Seoul Philharmonic, the Borusan Istanbul Philharmonic and under conductors of the calibre of Mariss Jansons, Sir Simon Rattle, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Alan Gilbert and Lorenzo Viotti. As a chamber musician, his artistic collaborations include work with Yuja Wang, Lisa Batiashvili, Nicolas Altstädt and Sol Gabetta. In 2005 he founded the clarinet trio The Clarinotts with his father Ernst and brother Daniel. Together with pianist José Gallardo he is artistic director of the Bürgerstock Festival in Switzerland and the Artström Festival in Berlin. Andreas Ottensamer has been solo clarinetist with the Berlin Philharmonic since 2011. He is under an exclusive contract with Deutsche Gram-

mophon and received the Echo Klassik as Instrumentalist of the Year for his album *Brahms: The Hungarian Connection* in 2015. He has held the title of artist in residence with the Bournemouth Symphony Orchestra and the Potsdam Chamber Academy, as well as being Menuhin Heritage Artist with the Gstaad Menuhin Festival and *Junger Wilder* at the Konzerthaus Dortmund. In May 2019, he was artist in residence at the Schwetzingen Festival.

EMMANUEL PAHUD had his first flute lesson in Rome at the age of six. He subsequently studied in Brussels, then under Michel Debost in Paris and in Basle under Aurèle Nicolet. He won first prize at the international music competitions in Duino (1988), Kobe (1989) and Geneva (1992). He gained orchestral experience as a solo flautist with the Basle Radio Symphony Orchestra and at the Munich Philharmonic before joining the Berlin Philharmonic under Claudio Abbado as solo flautist in 1993. After a period as professor at the Geneva Conservatory, Emmanuel Pahud returned to the Berlin Philharmonic in April 2002. As a soloist he has performed with major orchestras all over the world – his appearances with the Berlin Philharmonic include flute concertos by Carl Nielsen, Marc-André Dalbavie, Elliott Carter and Jörg Widmann – and as a chamber musician he has performed with various duos and larger ensembles. 2020 sees his third appearance at the Mozart Week. His extensive recordings have garnered him many prestigious awards, including several Echos. He takes a special interest in expanding the flute repertoire and has devoted himself intensively to commissioning new compositions. In June 2009 he was honoured with the French Order of Arts and Literature for his services to French music and in 2017 he was made Honorary President of the French Flute Society.

NICOLA PANZER studied music theatre directing under Götz Friedrich and Helmut Franz at the University of Music and Performing Arts in Hamburg. While still a student, Rolf Liebermann appointed her to the position of junior director at the Hamburg State Opera, where she was a member of the ensemble until 1998 and where she still works as a director. Since co-directing Robert Wilson's *Cosmopolitan Greetings* in Hamburg, she has regularly co-directed for him, including productions such as *Pushkin Fairy Tales* in Moscow, *La Traviata* in Linz, Perm and Luxembourg, *Turandot* at the Teatro Real in Madrid and *Otello* at the Baden Baden Festival. Their most recent collaboration was *Macbeth* in Bologna. Her artistic work has taken her to major European opera houses, to Tel Aviv, Tokyo, Houston and Los Angeles, the Spoleto Festival, the Salzburg Festival and Bayreuth. Productions include *The Tide*

by Boris Blacher (Hamburg), *The Riders to the Sea* by Vaughan Williams (Frankfurt am Main), *Hansel and Gretel* at the Dortmund Konzerthaus, *The Bartered Bride* at the Linz Landestheater and *The Abduction from the Seraglio* in Frankfurt am Main. In 2009, she directed *Les Mamelles de Tirésias* by Francis Poulenc at the Felix-Mendelssohn-Bartholdy University of Music and Theatre in Leipzig, where she has been a lecturer since 2007. Nicola Panzer has been a regular guest at the Spring Festival at the Daejeon Culture and Arts Center in Korea since 2012. Her next project there will be *The Flying Dutchman*.

CHRISTINA PIEGGER was born and raised in Innsbruck. She studied theatre, film and media at the University of Vienna while working as a freelance assistant director and assistant dramaturge at Werk X and the Sirene Operntheater. During this period she was also involved in numerous film and television projects for broadcasters such as the ARD, the ZDF and the ORF in Tyrol and Munich, including *Der Metzger*, *Unter Verdacht*, *Die geliebten Schwestern* and *Der Stille Berg*. In 2016 she joined the Salzburg Landestheater as assistant director, where she directed her first major production, the opera *La Fugitive* by Lucio Gregoretti, in 2018. In Advent 2018 it was followed by *Stille Maus und Stille Nacht*, a musical spectacle with actors and puppets at the Salzburg Landestheater's Kammerspiele and the Josef Mohr primary school in Wagrain. For the 2019/20 season she has been engaged as director and dramaturge at the Salzburg Landestheater, staging *The Little Vampire*, a children's play with music.

CHRISTINA PLUHAR was born in Graz. After studying classical guitar, she began studying lute at the Koninklijk Conservatorium in The Hague, where she has been teaching since 1999. In 1989 she gained her solo diploma in lute but decided to continue her training at the Schola Cantorum Basiliensis. She also studied Baroque Harp at the Scuolo Civica di Milano and attended masterclasses with Paul O'Dette, Jesper Christensen and Andrew-Lawrence King. Christina Pluhar has been a freelance musician in Paris since 1992, performing as a soloist and sought-after continuo player with various chamber music ensembles and Baroque orchestras such as La Fenice, Hesperion XXI, Il Giardino Armonico, Concerto Soave or Les Musiciens du Louvre and working with conductors such as René Jacobs and Ivor Bolton. She has accompanied Andreas Scholl, Marco Beasley and Dominique Visse and performed at many European festivals. She was also assistant to Ivor Bolton at the Bavarian State Opera. In 2000 she founded her own ensemble, L'Arpeggiata, who perform at all the major festivals in Europe and South America. She

has appeared both as soloist and with L'Arpeggiata on numerous recordings and has won numerous awards and prizes.

Viennese tenor **ANGELO POLLAK** was accepted into the gifted promotion programme for cello and piano at the University for Music and Performing Arts in Vienna at the age of six. He subsequently studied voice there and graduated with honours in 2019. In the summer of 2013 he made his debut at the Salzburg Festival as part of the Young Singers Project. He has been a member of the ensemble at the Theater Regensburg since September 2016, having previously appeared there in various roles, including Tamino in Mozart's *The Magic Flute* and the Steersman in Wagner's *The Flying Dutchman*. Most recently he played the leading role in the highly acclaimed premiere of *The Banality of Love* by Ella Milch-Sheriff, directed by Itay Tiran. In 2018 Angelo Pollak performed at various festivals, including the Fronhof Open Air Festival in Augsburg and the Klassik am See Festival in Saarland and made his first appearance with the Tokyo Symphony Orchestra. A sought-after concert singer, Angelo Pollak has a wide sacred music repertoire and regularly performs at St Stephen's Cathedral and the Augustinerkirche in Vienna. In the spring of 2019 he made his recital debut along with his sister at the Vienna Musikverein, and also made his Zurich debut singing in *The St John Passion*. He is number one on the Forbles list of 30 German-speaking classical musicians under 30.

PHILIPP PONTZEN was born in 1981. After graduating from the Music High School in Salzburg, he did a degree in graphic design at the Advertising Design Academy. After studying for a further year at the Polytechnic University for Multimedia Art in Salzburg, he found himself drawn to the world of work. Specialising in illustration and animation, he has since worked for a wide range of clients, including, from 2019 onwards, the Salzburg Mozarteum Foundation, for whom he designed the illustrations for the main programme booklet of the Mozart Week 2020.

KRISTIINA POSKA is music director of Theater Basel and, since the autumn 2019 principal conductor of the Flanders Symphony Orchestra. An internationally sought-after and award-winning concert and opera conductor, she has appeared on all the great European stages and collaborated with the most prestigious orchestras. Last season Kristiina Poska made her debut at the English National Opera with a production of Franz Lehár's *The Merry Widow* and at the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino with Mozart's *Le nozze di Figaro*. At the Komische Oper Berlin, she conducted a programme of

works by Penderecki, Haydn and Brahms and in the summer conducted the Orchestre National de Lyon at the Berlioz Festival. Highlights of the 2019/20 season include Theater Basel's New Year concert with the Basel Symphony Orchestra and productions of *La Bohème* and *Peter Grimes*, *Carmen* at the Stuttgart State Opera, *Die Entführung aus dem Serail* at the Sächsische Staatsoper Dresden and her opening concert as principal conductor with the Flanders Symphony Orchestra. Kristiina Poska studied choral conducting at the Estonian Academy of Music and Theatre in Tallinn and orchestral conducting at the Hanns Eisler School of Music in Berlin. From 2006 to 2011 she was principal conductor of the Cappella Academica Berlin and from the 2012/13 season has been principal Kapellmeister at the Komische Oper Berlin.

RICHARD RESCH received his first musical education with the Regensburger Domspatzen choir. He studied elementary music education, singing education and singing at the Leopold Mozart Centre at the University of Augsburg and Early Music and ensemble singing at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Richard Resch has won several international singing competitions, including the Concorso Internazionale Per Cantanti Toti dal Monte in Treviso, the international opera competition Kammeroper Schloss Rheinsberg and the international singing competition Gut Immling. He has also been honoured with the City of Augsburg's Art Promotion Award. Richard Resch has performed at Theater Augsburg, the Braunschweig State Theatre, the Bregenz Landestheater and the Bavarian State Opera and has worked with many well-known conductors and musicians, including the Bergen Filharmoniske Orkester, the Bremen Philharmonic, the Leipzig Chamber Orchestra, the Neue Hofkapelle München, the Bachkollegium Stuttgart and the Sinfonia Varsovia. Numerous concerts and radio broadcasts have taken him all over Europe to venues such as the Konzerthaus Berlin, the Munich Herkulessaal and Håkons Hall in Bergen in Norway, as well as to China, Israel and Japan.

Viola player **THOMAS RIEBL** was born in Vienna and studied under Siegfried Führlinger, Peter Schidlöf and Sándor Végh. He made his debut at the Konzerthaus in Vienna at the age of 16. Since then, he has performed at major venues in Europe and the USA with orchestras such as the Chicago Symphony Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra and the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He has appeared at many prestigious international music festivals and collaborated with Jessye Norman, Brigitte Fassbaender, Aurèle Nicolet, Gidon Kremer, Tabea Zimmermann, András Schiff, Elisabeth

Leonskaja, Lars Vogt and the Juilliard String Quartet. Thomas Riebl won third prize at the ARD International Competition in Munich in 1976 and first prize at the Naumburg Viola Competition in New York in 1982. From 1972 to 1979 he was violist with the Vienna Franz Schubert Quartet and from 1979 to 2004 a founding member of the Viennese String Sextet. Since 1983 he has been professor at the University Mozarteum Salzburg and has given masterclasses at international music academies. He is artistic director of the International Summer Academy in Bad Leonfelden, Upper Austria. In 2010 he collaborated with master violin-maker Bernd Hiller to design and build a five-stringed tenor viola.

NIKOLA RUDLE started her acting training at the Vienna Conservatory at the age of 16 and starred in TV movies like Wolfgang Murnberger's *Meine Tochter nicht*. After completing her Bachelor's degree, she spent a year at the Tirol Landestheater and the Theater der Jugend in Vienna, where she appeared in various productions, including Michael Schachermaier's *The Three Musketeers*. She has been part of the Salzburg Landestheater's acting ensemble since 2015, playing Julia in *Romeo and Juliet*, Anezka in the world premiere of *Der Trafikant* and Sabeth in the long-running hit production *Homo Faber*. She has also played the title role in Frank Wedekind's *Lulu* and Io in the major project *Dionysien*, appeared in Schnitzler's *Anatol*, Raimund's *Alpenkönig und Menschenfeind* and Schiller's *Don Carlos*, and played Marina Yurlowa in the world premiere of *Krieg der Träume*, Blondina in *Döner zweier Herren* and Caesonia in Camus's *Caligula*. Since 2018 she has been playing Gretchen in the revival of Carl Philip von Maldeghe's production of Goethe's *Faust* and in 2019 she gave a moving performance as Marianne in Ödön von Horváth's *Tales from the Vienna Woods*.

The Brazilian dancer **FLAVIO SALAMANKA** trained at the Academia Salamanka, the Núcleo de Dança in Brasília and the Academia de Ballet Karla Ferreira in Vitoria. In 2002, he won the Gold Medal at the Seminário Internacional de Dança de Brasília and was awarded the Grand Prix by the Birgit Keil Dance Foundation, enabling him to train at the Academy of Dance in Mannheim. In 2003 he joined the Karlsruhe Staatsballet, in 2005 he was awarded the German Dance Prize Future and in 2006 he became principal soloist at the the Karlsruhe Staatsballet. Guest performances have taken him to Germany, China, Korea, Spain, Brazil, Japan, the Czech Republic and Ukraine and to Austria for the Salzburg Festival. His repertoire includes all the major classical and modern roles, and several choreographers have created pieces for him. In Reginaldo

Oliveira's *Medea – Der Fall M.*, Flavio Salamanka created the role of the Witness's Boyfriend and in *Anne Frank* the role of Kitty. In 2010 and 2012 he presented his own dance piece *Burn it Blue* in Stuttgart and also choreographed the *Dance of the Hours* for the opera production *La Gioconda* at the Badisches Staatstheater Karlsruhe. In 2013, Flavio Salamanka was awarded the title of Kammertänzer. In 2017/18 he moved to the Salzburg Landestheater's ballet company. In 2018 Reginaldo Oliveira created the title role in *Othello* for him. He was guest at the Mozart Week 2019 in the ballet gala *Mozart Moves!* and in February 2019 Flavio Salamanka presented Salzburg audiences with his first story ballet as a choreographer, *The Little Prince*.

With a repertoire ranging from early Baroque to contemporary compositions, soprano CAROLYN SAMPSON has sung on the stages of the English National Opera, the Glyndebourne Touring Opera, Scottish Opera, the Paris Opera, the Opéra de Lille, the Opéra National de Montpellier and the Opéra National du Rhin and has appeared at the BBC Proms. She has performed under eminent conductors with orchestras such as the Bach Collegium Japan, the Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, the Freiburg Baroque Orchestra, the Gewandhaus Orchestra and the Vienna Symphony Orchestra, as well as various orchestras in the USA. Her repertoire includes the title role in *Semele*, Pamina in *The Magic Flute*, various roles in Purcell's *The Fairy Queen*, Mélisande in *Pelléas et Mélisande*, and the main role in Lully's *Psyché*. Her recording *A French Baroque Diva*, music written for the French prima donna Marie Fel and recorded with Ex Cathedra for Hyperion, won a Gramophone Award in 2015. Her recording of three Bach cantatas for soprano with the Freiburg Baroque Orchestra won a Diapason d'Or. She was also nominated as Artist of the Year at the Gramophone Awards 2017 and her album *Mozart: Great Mass in C minor* and *Exsultate jubilate* with Masaaki Suzuki and the Bach Collegium Japan won Best Choral Recording.

Born in Budapest in 1953, SIR ANDRÁS SCHIFF started piano lessons at the age of five and later studied at the Franz Liszt Academy in Budapest and in London. Recitals and special cycles, including the major keyboard works of Johann Sebastian Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann and Bartók, form an important part of his activities. In 1999 he created his own chamber orchestra, the Cappella Andrea Barca. He first appeared at the Mozart Week in 1985 and from 1990 onwards has appeared here almost annually. In 2012 he was awarded the Golden Mozart Medal

by the Salzburg Mozarteum Foundation. He has received numerous awards and honours, including the Order pour le mérite for Sciences and Arts, the Großes Verdienstkreuz mit Stern of the Federal Republic of Germany and the Royal Philharmonic Society's Gold Medal. In 2014 he was awarded an honorary doctorate from the University of Leeds and in March 2018 he received an honorary doctorate from Prince Charles in his capacity as President of the Royal College of Music. In June 2014 he was knighted by Queen Elizabeth II for his services to music. Sir András Schiff's book of essays and conversations with Martin Meyer, *Musik kommt aus der Stille*, was published in March 2017 by Bärenreiter and Henschel.

Soprano GIULIA SEMENZATO studied singing at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice and graduated from the Schola Cantorum in Basle. She has appeared at a great many major opera houses in Italy, besides making guest appearances at the Theater an der Wien, the Philharmonie in Köln, the Versailles Opéra and in Innsbruck. She made her debut at the Teatro alla Scala as Celia in *Lucio Silla*, which was also the start of her collaboration with Marc Minkowski. Two other guest appearances at the Scala followed, as Nannetta in *Falstaff* under the baton of Zubin Mehta, a production which was subsequently invited to Beijing, and as Zerlina in *Don Giovanni* under Paavo Järvi. Her roles on the opera and concert stage include major soprano roles in Mozart's operas and the soprano parts in the *Coronation Mass* and *Requiem*, as well as *Eritrea* by Cavalli and Venus/Proserpina in Rossi's *Orfeo*. She has appeared at the Aix-en-Provence Festival, the Drottningholm Opera Festival and the Glyndebourne Festival, among others. In January 2019 she sang Zerlina in *Don Giovanni* alongside Erwin Schrott with the Basle Chamber Orchestra under the baton of Giovanni Antonini at the Elbphilharmonie. She also appeared at the Théâtre des Champs-Élysées and in Basle and made her debut at the Mozart Week in Salzburg.

In the 2017/18 season LAHAV SHANI became principal guest conductor of the Vienna Symphony Orchestra and in 2018/19 principal conductor of the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the youngest person to hold this position in the history of the orchestra. In the 2020/21 season he also takes up the position of music director of the Israel Philharmonic Orchestra as successor to Zubin Mehta, having been music director designate in 2019/20. Shani's close relationship with the Israel Philharmonic began in 2007, when he played Tchaikovsky's Piano Concerto under Zubin Mehta. He went on to perform regularly with the orchestra as pianist and double player. Lahav Shani studied piano at the

Buchmann-Mehta Music School in Tel Aviv. He went on to study conducting and piano at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. In 2013 he won first prize at the Gustav Mahler Conducting Competition in Bamberg. As a pianist, Lahav Shani gave his solo recital debut at the Pierre Boulez Saal in Berlin in July 2018. His most recent appearance was with the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam and he also performed Beethoven's Triple Concerto with Renaud and Gautier Capuçon and the Israel Philharmonic. Lahav Shani also has considerable experience performing chamber music and has recently appeared at the Festival d'Aix-en-Provence, the Philharmonie in Cologne and the Verbier Festival.

JAMES SMITH is a New York-based director and theatre maker specializing in classical music, who has worked with director/designer Doug Fitch on numerous projects over the past decade, including *The Fairy's Kiss*, *Rigoletto*, *Gloria*, *Dadabomb*, *Petrushka* and most recently *Le Grand Macabre* with the NDR Elbphilharmonie Orchestra in Hamburg. Other projects he has been involved in include *The Magic Flute*, *La Bohème*, *The Marriage of Figaro*, *Hansel and Gretel*, *L'Enfant et les sortilèges*, *Pagliacci*, *The Gift of the Magi*, *The Maids*, *The Bald Soprano* and *Laughing Wild*. He was also producer on the album *Peter and the Wolf in Hollywood*, narrated by Campino and Alice Cooper. James Smith has collaborated with numerous directors, including Christopher Alden, Laurent Pelly, John Copley, and Shawna Lucey, and his productions have been performed at venues such as the San Francisco Opera, the Dallas Opera, Opera Colorado, the Portland Opera and the Opera Theater of St. Louis. In 2008 he was appointed apprentice stage director as part of the Merola Opera Program at the San Francisco Opera. He has degrees in Music and Religion from Bucknell University and Wesleyan University. Highlights of the past season include several new productions at the Santa Fe Opera and Opera Omaha.

GEOFF SOBELLE is the co-artistic director of Rainpan 43, a renegade absurdist outfit devoted to creating original actor-driven performance works. Using illusion, film and out-dated mechanics, R43 creates surreal, poetic pieces that look for humanity where you least expect it and find grace where no one is looking. His work relies on intensive partnerships and many years of collaboration with other freelance artists. His recent independent work includes *HOME* and *The Object Lesson*, as well as *Hear Their There Here*, *Holoscenes* and *Pandaemonium*. Invitations to major festivals have led him all over the world, including New York, Boston, Washington DC, San Francisco, the UK (Edin-

burgh Fringe Festival, London Mime Festival/Barbican), France (Paris Festival d'Été) and Germany (Ruhr Festival), as well as Australia, South Korea, New Zealand and Taiwan. His collaboration with Trey Lyford in Rainpan 43 resulted in productions like *Amnesia Curiosa*, *machines machines machines machines*, which won an Obie Award, and *Elephant Room*, a surreal magic show created with Steve Cuiffo. Geoff Sobelle has been a company member of Philadelphia's Pig Iron Theatre Company since 2001. He graduated from Stanford University and trained in Physical Theatre at the École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq in Paris.

CARLOS SOTO has been collaborating with Robert Wilson as a performer and costume designer since 1997, working on productions like *Adam's Passion*, *Einstein on the Beach* and *The Life and Death of Marina Abramovic*. As a director, he has staged productions in unusual venues, including the Guggenheim Museum, the Kampnagel Centre for Finer Arts in Hamburg and the Palais de Tokyo, and he has been artist in residence at the Willem de Kooning Studio, the Lower Manhattan Cultural Council, New York Live Arts and The Watermill Center. Carlos Soto also collaborates with the singer Solange Knowles as costume designer and associate director. He recently designed the costumes for Hans Werner Henze's *El Cimarrón*, directed by Zack Winokur and starring bass-baritone Davóne Tines, *Perle Noire: Meditations for Joséphine* with soprano Julia Bullock, and Robert Wilson's *Oedipus Rex*. He was set as well as costume designer for *The Black Cloven*, working with Davóne Tines, Michael Schachter and Zack Winokur at the American Repertory Theater in Cambridge, Mass. In Germany he worked as costume designer on *UR* by Sulayman al Bassam at the Residenztheater in Munich.

FLORIAN TEICHTMEISTER was born in Vienna in 1979 and attended the Max Reinhardt Seminar. While still in training, he appeared at various Austrian theatres, including the Volkstheater. He made his film debut in 2000 in *Night Games*, based on the novella by Arthur Schnitzler. He has since appeared in various film and television productions and was nominated for a Romy Award in 2004. In 2005 he won the Audience Award at the Bad Hersfeld Festival for his performance in the title role in Peter Shaffer's *Amadeus*, and in 2013 he won a Nestroy-ORF III Audience Award at the Nestroy Theatre Awards. In 2014 he won the German Actor Award for his portrayal of hostage-taker Sebastian Ulmer in the thriller *Spuren des Bösen – Racheengel* (director: Andreas Prochaska) and in 2016 he was nominated in the Best Actor category. Florian Teicht-

meister has made guest appearances at the Salzburg Festival, at the Burgtheater in Vienna and at the Berlin State Opera. In 2005 he joined the ensemble at the Theater in der Josefstadt and has since been a regular guest at Austrian and international festivals. In 2019 he joined the ensemble at the Burgtheater.

RICCARDO TERZO joined the Salzburg Mozarteum Orchestra in 2010 at the age of 20 as principal bassoonist. Since August 2018 he has held the position of principal bassoonist with the Leipzig Gewandhaus Orchestra. Born in Italy, he studied bassoon at the Istituto Superiore di Studi Musicali Pietro Mascagni in Livorno and at the Mozarteum University in Salzburg, where he graduated with honours. Riccardo Terzo gained his first orchestral experience as a student in ensembles such as the Accademia Teatro alla Scala, the European Youth Orchestra and the Gustav Mahler Youth Orchestra. His musical abilities have won him first prize in several international competitions. In addition to solo performances of bassoon concertos by Vivaldi, Mozart, Hummel, Weber and Jolivet, he has played Mozart's and Haydn's *Sinfonia concertante*. Riccardo Terzo is also active as a chamber musician and has appeared at the International Chamber Music Festival in Zagreb, the Telavi Festival in Georgia and the Diabelli Sommer in Mattsee. He has performed with the Salzburg Orchestra Soloists, Trio Fagott Salzburg and the Austrian Ensemble for New Music. He has been invited to appear as solo bassoonist at the Vienna State Opera, the Munich and Hamburg Philharmonic, the Musikkollegium Winterthur, the Zurich Opera House and the Danish Radio Symphony Orchestra. In April 2020, he will record his debut CD with the Camerata Salzburg, featuring four of the best-known bassoon concertos.

New York resident **JOHN TORRES** was born in 1979 and designs the lighting for theatre and dance productions as well as for fashion, film and print media. He has collaborated with Robert Wilson on several productions, including *Edda* at Det Norske Teatret in Oslo, *Cheek to Cheek Live!* with Tony Bennett and Lady Gaga for PBS Great Performances, and *Turandot* at the Teatro Real in Madrid. His recent opera projects include *Tristan and Isolde* at La Monnaie in Brussels and *Atlas* by Meredith Monk at the Los Angeles Philharmonic. Straight drama productions include *Twelfth Night* at the Shakespeare in the Park festival at the Delacorte Theater and *The Black Clown* at A.R.T. Cambridge. John Torres was lighting designer on tours by Taylor Mac, Solange Knowles and Joni 75, and lit the dance pieces *I'm going to toss my arms – if you catch them they're yours* and *Rogues* by Trisha Brown at the Théâtre National de Chaillot in Paris and *Available Light* by

Lucinda Childs at the Walt Disney Concert Hall in Los Angeles. He also works regularly for major designers and collaborates with fashion photographer Steven Klein.

ELENA TSALLAGOVA was born in Vladikavkaz, southern Russia. She was awarded a bursary to attend the St Petersburg Conservatory and went on to sing several roles at the Mariinsky Theatre and to win the Rachmaninoff Competition. In October 2006 she became a member of the Young Artists Programme at the Opéra National de Paris, where she took on roles such as Despina in *Così fan tutte* and the title role in *The Cunning Little Vixen*. From 2008 to 2010 she was a member of the ensemble at the Bavarian State Opera. In 2013 she joined the ensemble at the Deutsche Oper in Berlin, where her roles have included Nanetta, Pamina, Micaela, Gilda, Adina and Oscar. Last season, she made her debut as Violetta and sang the Princess in a new production of *Der Zwerg*. She has also made guest appearances at opera houses all over Europe, as well as at the festivals in Glyndebourne, Salzburg, Lucerne and Pesaro. In the 2018/19 season she made her debut at the Dutch National Opera as Mélisande and sang Leïla in *Les Pêcheurs de perles*. She returns to the Paris Opera this season as Musetta, sings in the *St Matthew Passion* in Berlin and makes her debut at the Mozart Week in Salzburg. On the concert stage, she performed a programme of cantatas by Johann Sebastian Bach at the Lucerne Festival, as well as Ravel's *Sheherazade* with the MDR Leipzig and a concert with arias by Mozart conducted by Ivor Bolton.

Pianist **MITSUKO UCHIDA** is renowned for her deep musical insight and for the intellectual alertness of her interpretations and performs with select orchestras and musicians. Known in particular as an expert on the piano works of Mozart, Beethoven, Schubert and Schumann, Mitsuko Uchida also focuses on works by Berg, Webern, Schönberg and Boulez. Since 1994 she has appeared regularly in the Mozart Week and in 2015 she was awarded the Golden Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. In 2009 she was made a Dame Commander of the Order of the British Empire (OBE). In recent years she has been artist in residence with the Cleveland Orchestra and the Berlin Philharmonic, as well as at the Konzerthaus in Vienna, the Lucerne Festival and the Elbphilharmonie Hamburg, where in January 2017 she played the opening concerts. The 2017/18 season also saw the start of a three-year collaboration with the Southbank Centre in London. Mitsuko Uchida has been artistic partner of the Mahler Chamber Orchestra since 2016, conducting Mozart concertos from the piano in numerous venues in Europe and Japan. She regularly gives piano

recitals in New York, Berlin, Vienna, Amsterdam, Tokyo und London. In 2014 she received an honorary doctorate from the University of Cambridge.

New Zealand baritone **JULIEN VAN MELLEARTS** completed his vocal studies at the Royal College of Music in 2017 and was awarded the Tagore Gold Medal. Other awards followed, including the Maureen Forrester Prize and the German Lied Award at the Montreal International Music Competition in 2018. Highlights of the 2017/18 season included performances at the Wigmore Hall with Julius Drake and appearances at the Enniskillen International Beckett Festival and the Juan March Foundation in Madrid. On the opera stage he appeared in *Mozart vs Machine* with the Mahagony Opera Group, played Harlekin in *Ariadne auf Naxos* at the Longborough Festival Opera and appeared in *Elizabeth* with the Royal Ballet at the Barbican Hall. In the autumn of 2018 he began touring with James Baillieu and Chamber Music New Zealand. Lied recitals took him to the Pierre Boulez Saal in Berlin and again to London. He was Schanard in the New Zealand Opera's production of *La Bohème* and sang in *Messiah* with the Orchestra of St. John's. He went on tour with the Israel Camerata singing Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* and presented Schumann's *Heine Liederkreis* at the Oxford Lieder Festival. The current season sees him playing the role of Papageno in *The Magic Flute* and the One-Eyed Brother in *Die Frau ohne Schatten*, as well as appearances with the Northern Chamber Orchestra and at the Gustav Mahler Festival in Amsterdam.

Belgian clarinetist **ANNELIEN VAN WAUWE**, previously one of the BBC's New Generation Artists and winner of the prestigious Borletti Buitoni Trust Award, has performed with a whole series of eminent international orchestras at the most prestigious concert halls in Europe. She made her debut at the BBC Proms in the summer of 2017 with concerts at the Royal Albert Hall and Cadogan Hall. In 2018, she performed Mozart's Clarinet Concerto with the BBC Scottish Symphony Orchestra under the baton of Thomas Dausgaard. Annelien Van Wauwe regularly performs at international festivals. A passionate chamber musician, she founded the Brussels-based chamber music ensemble Carousel in 2018. She also has a deep love of contemporary music, which led Manfred Trojahn to dedicate his *Sonata V* to her in 2017. The world premiere in Zurich and a recording for BBC Radio 3 followed. Annelien Van Wauwe has long had a keen interest for yoga, applying its teachings to her clarinet playing and her everyday life. This interest culminated in a composition by Wim Henderickx, who wrote *Sutra* for her, a clarinet concerto

based on breathing and meditation. In addition, she regularly holds masterclasses and is professor at the Royal Conservatory in Antwerp.

GABRIEL VENZAGO has been first Kapellmeister at the Salzburg Landestheater since the start of the 2019/20 season, having previously been Kapellmeister at the Mecklenburgisches Staatstheater, where he was also music director of the opera *Neues vom Tage*. In the 2017/18 season, he was solo *répétiteur* and conductor at the Theater für Niedersachsen in Hildesheim, where he supervised the revival of Smetana's *The Bartered Bride* and conducted performances of Weill's *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* and of Telemann's *Orpheus*. He is also Assistant Conductor of the Munich Symphony Orchestra. He studied orchestral conducting at Stuttgart University of Music and the Performing Arts and Munich University of Music and Theatre, where his teachers included Marcus Bosch, Bruno Weil and Per Borin. He has conducted and assisted at the Lucerne Theatre, the Lüneburg Stadttheater and the Baden-Baden Easter Festival. In 2016, he was music director of a production of Sven Daigger's *minibar* at the Hamburg State Opera, as well as assistant to Marcus Bosch and *répétiteur* at the Heidenheim Schlossfestspiele. He is an alumnus of the Akademie Musiktheater and took over the musical assistance and conducting of *The Magic Flute* at the Lucerne Theatre in the 2016/17 season.

ROLANDO VILLAZÓN's riveting performances at the world's most prestigious opera houses and concert halls have established him as one of the leading tenors of the present age. In addition to his singing career he is known as a director, writer and TV personality. Born in Mexico City in 1972, he began his musical studies at Mexico's National Conservatory before entering Young Artist programmes at the Pittsburgh and San Francisco opera houses. In 1999 he made a name for himself internationally when he won multiple awards at the Operalia Competition. That same year, he made his debut as Des Grieux in Massenet's *Manon* in Genoa, as Alfredo in Verdi's *La Traviata* at the Opéra-Bastille in Paris, and as Macduff in Verdi's *Macbeth* at the Berlin State Opera, confirming his status as an extraordinary talent. Since his directing debut in Lyon in 2011, Rolando Villazón has also made a name for himself as a director, staging productions at numerous major venues. In 2007, he signed an exclusive recording contract with Deutsche Grammophon, with whom he has released more than 20 CDs and DVDs. Since 2011 he has appeared in the Mozart Week, in 2017 he was appointed Mozart Ambassador by the Salzburg Mozarteum Foundation, and in 2019 he took on the artistic directorship of the

Mozart Week for a period of five years until 2023. In the 2019/20 season he is directing *L'elisir d'amore* at the Leipzig Opera and Bellini's *I Puritani* at the Deutsche Oper am Rhein. He can be heard in concerts and recitals all over Europe, Russia and the USA and will sing *Eugene Onegin* at the Dresden Semperoper and Pelléas in Debussy's *Pelléas et Mélisande* at the Hamburg State Opera. His third novel will be published in the summer of 2020.

One of the leading instrumentalists of his generation, **RADOVAN VLATKOVIC** performs worldwide as a soloist and has helped to popularise the horn with his numerous recordings, performances and teaching activities. As a soloist Radovan Vlatkovic has appeared with a great many eminent symphony and chamber orchestras all over the world, and he is also in great demand as a chamber musician. He was artistic director of the September Chamber Music Festival in Maribor, Slovenia, and has premiered works by contemporary composers such as Elliott Carter, Sofia Gubaidulina, Heinz Holliger, as well as pieces written especially for him by Croatian composers. His most recent premiere was Krzysztof Penderecki's Horn Concerto, another piece written especially for him. Many of his numerous recordings have won awards. In 2014 Radovan Vlatkovic was elected Honorary Member of the Royal Academy of Music, an honour bestowed on only 300 of the greatest living musicians worldwide. He appeared at the Mozart Week in 2007, 2013 and 2016.

Born in Tyrol, **HANNO WALDNER** studied architecture before transferring to the Schauspielschule Innsbruck in 2007. He gained his experience on various stages, including the Tiroler Volksschauspiele Telfs, the Vereinigte Bühnen Bozen, the Waldviertler Hoftheater, the Kaltstart Festival in Hamburg, the Kellertheater in Innsbruck, the Strombomboli Children's Theatre and the Tirol Landestheater. He joined the ensemble at the Salzburg Landestheater in 2014, where he has since appeared in Thomas Bernhard's *Dramoletten*, as Worm in *Kabale and Liebe*, in *www.BRANDNERKASPER.at*, in *Shakespeare in the Park*, in the mystery play *The Prodigal Son*, as Benvolio in *Romeo and Juliet*, and as the painter August Dorn in *Alpenkönig und Menschenfeind*. He has also played the Jüggler in Thomas Bernhard's *The Force of Habit* and appeared in the world premiere of *Krieg der Träume* and in *Much Ado About Nothing*. He also played the title role in the world premiere of Robert Seethaler's *The Tobacconist* and in *The Sorrows of Young Werther*.

CHRISTOPH WIESCHKE grew up in Berlin and trained at the Max Reinhardt Seminar in Vienna. He has worked

at the Karlsruhe Staatstheater, the Saarbrücken Staatstheater and the Schauspielbühnen Stuttgart. In 2009 he joined the ensemble at the Salzburg Landestheater, where he has won great acclaim in numerous productions, including Goethe's *Faust I* and *Faust II*, in which he played Faust, *Homo Faber* by Max Frisch, and *The Plague* by Albert Camus. He also appeared as the Angel Damiel in *Wings of Desire* by Wim Wenders and Peter Handke, as the Pilot in *The Little Prince*, in the lead role in *Jugend ohne Gott* by Ödön von Horváth, as Jean in Strindberg's *Miss Julie*, as Stephan in *Anna Karenina*, as Dr Schön in *Lulu*, as Lubitsch in *Krieg der Träume*, in the title role in *Prometheus* as part of the project *Dionysien*, and as Oskar in Horváth's *Tales from the Vienna Woods*. In 2018, he presented a solo programme and released the CD *Wieschke singt deutsch*. He is currently appearing as Eddy and Dr Scott in *The Rocky Horror Show* and as Cyrano de Bergerac. Christoph Wieschke has many years of experience as an acting coach.

Born in Passau in 1991, **FLORIAN WILLEITNER** is a multiple award-winning German violinist, composer and arranger. His focus lies in integrating diverse musical cultures, including classical music, jazz and folk music from all over the world, and to this end he founded the artists' platform Pool of Invention in 2018. He has created works for renowned orchestras, festivals and soloists, including the Tonkünstlerorchester Niederösterreich, the Stuttgart Music Festival, violinist Benjamin Schmid, tuba artist Andreas Hofmeir and double bass virtuoso Georg Breinschmid. His music is performed at venues and festivals. He has given concerts all over Europe and beyond. In 2016 he won second prize at the International Zbigniew Seifert Competition, one of the world's biggest jazz violin competitions. In 2017 he completed his Master's degree at the Mozarteum University, having studied under Benjamin Schmid. For the EU summit of the 28 European leaders in September 2018, he created the work *Mozart in the Shape of Europe*, which consists of variations on the famous theme of Mozart's *Eine Kleine Nachtmusik* in many European and non-European styles. In January 2019 he began his collaboration with the Mozart Week. He is also the composer of the contemporary compulsory piece for solo violin to be played at the International Mozart Competition 2020.

ROBERT WILSON is one of the most important contemporary theatre practitioners worldwide. After studying architecture in Brooklyn and painting in Paris, Wilson founded the performance collective Byrd Hoffman School of Byrds in New York in the mid-1960s. In 1976, in collaboration with Philip Glass, he created

Einstein on the Beach, which was invited to perform all over the world. Robert Wilson has collaborated with countless musicians, writers and performers, including Heiner Müller, Tom Waits, Susan Sontag, Laurie Anderson, William S. Burroughs, Lou Reed, Jessye Norman and Marina Abramović and directed major operas and plays at renowned venues in Europe. His adaptation of *Der Freischütz*, *The Black Rider*, created with Tom Waits and William S. Burroughs, is widely performed. Wilson's drawings, paintings, and sculptures have been exhibited by museums and private collections all over the world and his work has won numerous awards, including a Golden Lion for Sculpture from the Venice Biennale, and he has been nominated for the Pulitzer Prize. He is an elected member of the American Academy of Arts and Letters and the Berlin Academy of Arts and has eight honorary doctorates. France bestowed on him the titles of Officier des Arts et Lettres and Commandeur des Arts et Lettres, and in 2014 Germany awarded him the Bundesverdienstkreuz. Robert Wilson is artistic director of the Watermill Center, which he founded in 1992 on Long Island, New York, as a unique laboratory for both young and established artists from all over the world.

British bass-baritone **DINGLE YANDELL** studied at the Guildhall School of Music and Drama with Brian Parsons and now studies singing independently with Jessica Cash. For eight years he toured internationally as part of the ensemble Voces8 with appearances at Tokyo Opera City and Oji Hall, Tokyo, The Mariinsky Theatre Concert Hall and in Moscow, Beijing and Taipei, to name but a few. He has appeared in Germany at the Rheingaufestival as well as at Cologne Cathedral and has performed at the Wigmore Hall, the Cité de la Musique in Paris and the Tel Aviv Opera House. With Voces8, he has also appeared regularly on BBC Radio, Classic FM and MPR and recorded several CDs. Solo engagements include Bach's *Christmas Oratorio* and Handel's *Messiah* at the Hitomi Hall in Tokyo, Bach's *Wachet auf* and *Erfreut Euch* at the Dijon Opera House, Vaughan Williams's *Fantasia on Christmas Carols* at the Royal Festival Hall, and several of Purcell's compositions. As Phoebus in *Dido and Aeneas*, he performed alongside Christina Pluhar and L'Arpeggiata at the Festival Oude Muziek Utrecht in 2015. In 2013 he composed and played the bass-baritone part in Max Perryment's semi-improvised opera *The Lingerer*, one of the ENO's mini-operas. Dingle Yandell is currently Young Artist at the National Opera Studio in London and a recipient of the Sybil Tutton Opera Award.

MARIANNA JULIA ŻOŁNACZ was born in Warsaw in 1999, began playing the flute at the age of seven and studied

at the Karol Szymanowski Conservatory. She has since performed alongside artists such as Sir James Galway, Marina Piccinini, Ursula Janik, Philippe Bernold, Kersten McCall, Christina Fassbender, Philippe Benoît, Hans-georg Schmeiser, Łukasz Długosz, Carlo Jans, Anne-Catherine Heinzmann, Pierre-Yves Artaud and Dejan Gavrić. In 2015 she began studying at the Mozarteum University under Michael Kofler. She has won many awards, including first prize at the Guangzhou International Flute Competition in 2018 and second prize at the International Carl Nielsen Competition in 2019. As a soloist she has appeared in Poland and beyond with orchestras such as the Warsaw Philharmonic, the National Orchestra of Poland, the Slovak State Philharmonic Kosice, the Kobe Ensemble and the Polish Sinfonia Iuventus Orchestra, and has been conducted by Michał Dworzyński, Paweł Kapuła, Hiroshi Sekiya, Tadahiro Yano, Mirosław Jacek Błaszczyk, Marzena Diakun, Łukasz Borowicz, Michał Klauza, Rafał Delekta, Gergely Menesi and Mirko Krajci.

Winning the ARD International Competition in 2012 propelled the **ARMIDA QUARTET** onto the international concert platform. From 2014 to 2016, the quartet of young musicians from Berlin appeared in the BBC series *New Generation Artists*, giving numerous concerts and making radio recordings. In 2016/17 they gave over 20 concerts at major concert halls in Europe as part of the prestigious concert series *Rising Stars*, and in 2018 they made their US debut. Their 2019/20 season starts in northern Germany at the Schleswig-Holstein Music Festival and the Mecklenburg-Vorpommern Festival. Highlights of the season include concerts in New York, London, Paris (Louvre), Barcelona, Bilbao and Geneva, the Würzburg Mozart Festival, and a concert tour of China with Sabine Meyer. The quartet is also involved in a project for the G. Henle Verlag, collaborating with musicologist Wolf-Dieter Seiffert as musical advisors on a new edition of Mozart's complete string quartets. The Armida Quartet is also working on a complete recording of Mozart's string quartets.

For many years, the **BLÄSERENSEMBLE DER AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN** has devoted itself to chamber music for wind instruments, mainly from the classical period, winning international acclaim. Their recent appearances include the Actus Humanus Festival in Gdańsk, the Augsburg German Mozart Festival and performances at the Berlin Konzerthaus and the Wigmore Hall in London. Since 2012 they have regularly guested at the Prinzregententheater in München. In 2006 they were awarded the Telemann Prize of the City of Magdeburg, in 2014 the Bach Medal of the City of Leipzig and an Echo Klassik.

The **EBONIT SAXOPHONE QUARTET** is an inspired young ensemble founded in 2011 at the Amsterdam Conservatory of Music, whose creative programming and memorable interpretations bring their own distinctive touch to the world of chamber music. The quartet has performed at the Concertgebouw in Amsterdam, the Musikverein in Vienna, the Konzerthaus in Berlin, the Liszt Academy Solti Hall in Budapest and the Cosmo Rodewald Hall in Manchester, as well as at internationally renowned festivals. The award-winning quartet studied at the Dutch String Quartet Academy NSKA, where the musicians were supervised by Marc Danel, Stefan Metz and Sven Arne Tepl. All four musicians also studied solo with renowned saxophonist Arno Bornkamp at the Conservatorium van Amsterdam. They receive frequent musical impetus from musicians such as Eberhard Feltz, Gerhard Schulz,

Heime Müller, the Artemis Quartet, Belcea Quartet, Cuarteto Casals, Pavel Haas Quartet and the Kronos Quartet. In 2018 the quartet made their solo debut with the Bavarian State Youth Orchestra. They also toured the Netherlands with their children's musical *Het pleintje van Meneer Sax*. In 2016 they released their debut CD *The Last Words of Christ*. In 2018 their second CD *Arabesque* followed.

The **KODÁLY STRING QUARTET** was founded in 1966 by students of the Franz Liszt Academy of Music in Budapest. In 1968 the quartet, then named the Ernő Sebestyén Quartet after the famous violinist, won the Leó Weiner International String Quartet Competition in Budapest. By 1971 the quartet had acquired an international reputation and changed its name in memory of the great 20th century Hungarian composer Zoltán Kodály. One of the ensemble's main objectives is the authentic performance of Kodály's works. Their close collaboration with the violinist Zoltán Székely has significantly shaped the quartet's musical trajectory. In addition to Kodály's works, the quartet's repertoire encompasses numerous other major pieces by Hungarian composers, as well as the great string quartet classics. They have been on concert tours to the USA, Canada, Mexico and South America, across Europe and on to Japan, Korea, Australia and New Zealand. The quartet plays alongside renowned chamber musicians and is a regular guest at Europe's festivals. The ensemble has released around 60 award-winning CDs. In 1990, the Hungarian government awarded the quartet the accolade "Artists of Great Merit", followed in 1996 by the Bartók-Pásztory Prize.

In 2011 four well-known French musicians came together to form the wind ensemble **LES SOURDS-DOUÉS**. Since then, they have performed their comic musical shows throughout France and Europe. Their seemingly effortless combination of classical, jazz, tango and film music has created a new style of concert and gained them ardent fans, both young and old. François Pascal, bass clarinet, plays in the clarinet quartet Quatuor Anches Hantées, in the orchestras Chambre de Toulouse, Les Siècles, National d'Île-de-France, Lamoureux and Français des Jeunes, and with Ensemble Furians. Nicolas Josa, horn, performs with orchestras and ensembles such as intercontemporain, Philharmonique de Radio-France, National du Capitole de Toulouse and Philharmonique de Monte-Carlo, and is also active in the field of film music and jazz. He has been a member of the Orchestre de l'Opéra National de Paris since 2017. Pierre Pichaud, trumpet, is involved in the Cirque Bouglione from Limoges and is orchestral director of the Cirque d'Hiver but has also

won classical music competitions and teaches at the Dordogne Conservatory. In addition to his career as a musician, Adrien Besse, clarinet, ensures the quality of the clarinets made by leading manufacturer Henri Selmer in Mantes-la-Jolie, and teaches at conservatories in France.

The list of members of the ensemble **LES VENTS FRANÇAIS** reads like a Who's Who of international wind instrumentalists. With Emmanuel Pahud, François Leleux, Paul Meyer, Gilbert Audin and Radovan Vlatkovic, five absolute luminaries of their respective instruments have come together to form a top-class ensemble of soloists, who bring their own particular style to composers ranging from Maurice Ravel, Francis Poulenc, Darius Milhaud and Albert Roussel to André Caplet. Depending on the repertoire, the ensemble consists of two to five musicians and can expand to include the pianist Éric Le Sage. Their recent engagements include appearances in Copenhagen, Rome, Zurich, Brussels, Paris, Zagreb and Istanbul, at the Kölner Philharmonie, the Schleswig-Holstein Music Festival and Kissingen Sommer, and tours through the US and Japan. Les Vents Français seek to expand the wind repertoire by premiering works by contemporary composers. Their first CD won an Echo Klassik in 2014. This was followed by CD recordings with the pianist Éric Le Sage and recordings of various Beethoven wind concertos with the Munich Chamber Orchestra, as well as a complete recording of the chamber music of Francis Poulenc, the album *French Connection* with works for flute, clarinet and piano, and the double album *Best of Quintet Music*, which combines woodwind music by French composers with the ensemble's 20th century repertoire. Les Vents Français previously appeared at the Mozart Week in 2007, 2013 and 2016.

For the last 30 years **LOS MARIACHIS NEGROS** have been playing with various Mariachis groups in Vienna and working with Latin American students and musicians from the Viennese music scene. The group's musical director, Bruno Dworzak, first encountered Mariachi music through his fellow students at the Vienna conservatory, where he studied trumpet and music education. For many years he played the trumpet in various groups. Nowadays he is a secondary school music teacher and orchestra leader. He has been leading Los Mariachis Negros for about six years. The group consists of musicians from a variety of nations, including South Korea, Colombia, Peru and Austria, and ranges in size from three to seven players.

POOL OF INVENTION (POI) is an international collective of artists dedicated to transcultured art. The collective

consists of musicians, dancers, poets, visual artists and other creative minds from diverse cultures around the world. Each project is based on the slogan '1 + 1 = 3', a metaphor for the added value of diversity and cooperation. At the heart of the Pool is a highly efficient core group that brings together expertise in design, video, photography, funding and business management. This ensures a holistic approach to supervising every individual POI project. Pool of Invention was founded by German musician and world traveller Florian Willeitner, who functions as artistic director and liaison for all activities. The Pool of Invention Ensemble is the Pool's 'home' ensemble. It sees itself as an ensemble without borders for the 21st century, with music, dance, performance and other art forms understood as part of a larger whole and integrated with each other. In addition, the members' cultural diversity and 'multilingualism' play a major role in the ensemble's aesthetics and self-image. Flexibility in casting enables each individual project to have a different focus. Florian Willeitner previously appeared at the Salzburg Mozart Week in 2019 with the Florian Willeitner String Experience.

The **SALZBURG MARIONETTE THEATRE** employs 10 puppeteers with a wide variety of qualifications, including training in various handicrafts, which means they can build their own puppets and theatre sets. The theatre houses its own tailor's workshop, where the puppets are costumed and older costumes restored, workshops for carpentry and metalwork where the sets are built and, last but not least, the puppet workshop, where the puppets themselves are constructed and maintained. The puppets are created according to designs by the director of the respective production, and are partly carved by a sculptor and partly constructed in the theatre workshop. In total the Salzburg Marionette Theatre currently 'employs' approximately 500 puppets. In addition to giving around 160 performances a year in Salzburg, the ensemble goes on tour all over the world for a further 60–100 performances a year. On tour they use a specially built touring stage. Altogether, the puppets, props and sets needed by the respective productions plus lighting and sound equipment consist of about 4–5 tons of freight, which has to be transported by lorry, plane or ship. The Salzburg Marionettes have made several appearances at the Mozart Week since 1975, most recently in 2019.

The **TAKÁCS QUARTET**, now in its 45th season, founded in Budapest but now based at the University of Colorado in Boulder, performs eighty concerts a year worldwide. In the 2019/20 season the ensemble continues its series of four annual concerts as associate artists at London's Wigmore Hall. Other appearances include Budapest,

Florence, Milan, the Amsterdam Concertgebouw, Geneva, the Salzburg Mozart Week, Prague, Hong Kong and Tokyo, as well as numerous concerts in the USA. In October 2019 they released a CD of Dohnányi's two piano quintets with Marc-André Hamelin and his second string quartet. A recent tour with Garrick Ohlsson culminated in a recording of Elgar and Amy Beach's piano quintets for Hyperion, which will be released in 2020. In 2014 Takács became the first string quartet to receive the Wigmore Hall Medal. In 2012 they were the only string quartet to be admitted to the Gramophone Hall of Fame in its first year, alongside such legendary artists as Jascha Heifetz, Leonard Bernstein and Dame Janet Baker. The ensemble also received an award in the category Chamber Music and Song from the Royal Philharmonic Society in London in 2011. In addition to their award-winning work as musicians, the members of the quartet also teach summer seminars at the Guildhall School of Music.

ORCHESTRAS AT THE MOZART WEEK 2020

The **CAMERATA SALZBURG** was shaped by personalities like Bernhard Paumgartner, Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington and Sir András Schiff. Major artists have performed with the chamber orchestra, which was founded in 1952 and whose classical core repertoire has expanded over the decades to include Romantic and Modernist works. The orchestra has been a regular guest at the Mozart Week since 1956, performs at the Salzburg Festival, has its own subscription series at the Mozarteum but also performs regularly at the world's most important centres of music. The Camerata Salzburg was founded by Bernhard Paumgartner with the aim of preserving and revitalising the classical music genre, and subsequently directed by Sándor Végh, who in his two decades with the orchestra realised the musical ideals of the string quartet on a larger scale. After Végh's death, the current Conductor Laureate, Sir Roger Norrington, became principal conductor and had a lasting impact on the orchestra. He was followed by Leonidas Kavakos and Louis Langrée. Since 2016 the artistic direction has lain in the hands of the orchestra itself. Under leader Gregory Ahss as *primus inter pares*, and following the principles of musical freedom and self-determination, the orchestra has enjoyed international success. Over 60 recordings, many of which have won major awards, document the Camerata Salzburg's culture of musicianship. The orchestra regularly invites guest conductors to collaborate with them. In the current season, the guest conductors are Alondra de la Parra and Andrew Manze.

The **CAPPELLA ANDREA BARCA** was founded by Sir András Schiff for a complete performance of Mozart's piano concertos during the Mozart Weeks 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' (Sir András Schiff). The musicians in the Cappella Andrea Barca come together for various projects in differing constellations. The Cappella Andrea Barca has since firmly established itself on the international music scene and expanded its concert activity, for instance since 1999 at the Festival Omaggio a Palladio in the Teatro Olimpico in Vicenza, since 1999 at the Mozart Week, at the Weimar Festival, the Beethoven Fest in Bonn and the Lucerne Festival. The ensemble recently went on a three-week tour of Asia, performing in China, Japan, South Korea and Hong Kong. The Cappella Andrea Barca has been closely associated with the Salzburg Mozart Week since 2000 and in 2019 the ensemble was awarded the Golden Mozart Medal. Sir

András Schiff's aim is to present the Cappella Andrea Barca in such a way that it can prove itself in both 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.' However, he considers it equally important that 'The ensemble is based on mutual friendship and understanding, being on the same wavelength, and cherishing the same aesthetic, musical and human ideals.'

The **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)** was founded in 1981 by a group of young musicians from the European Community Youth Orchestra. Of this original group, 13 musicians still belong to the core group of the orchestra, which consists of 60 people. The members of the orchestra all pursue parallel careers as international soloists, conductors and members of various chamber music groups, tutors and music professors. The COE has performed in concert halls all over Europe, including the Philharmonie de Paris, the Concertgebouw in Amsterdam, the Cologne Philharmonie, the Philharmonie Luxembourg, the Festspielhaus in Baden-Baden and the Alte Oper in Frankfurt. The COE has an active education and outreach programme designed for schools and conservatoires. The Chamber Orchestra of Europe Academy was founded in 2009 and awards full scholarships every year to particularly talented young musicians. Nowadays, the orchestra collaborates closely with Bernard Haitink, Sir András Schiff and Yannick Nézet-Séguin, all three of whom are honorary members of the COE. Highlights of the 2019/20 season include appearances with international artists such as Emanuel Ax, Lisa Batiashvili, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Renaud Capuçon, François Leleux, Yuja Wang and Joshua Weilerstein. This is the COE's third appearance at the Salzburg Mozart Week. From the 2021/22 season onwards, the orchestra will be the first orchestra in residence at the Kronberg Academy's new Casals Forum.

Founded in 2000 by Christina Pluhar, the multiple award-winning ensemble **L'ARPEGGIATA** is exclusively made up of exceptionally gifted virtuoso musicians, who delight audiences and critics around the world with their unconventional, rousing performances in which their joy in playing and delight in experimentation combine with the rigorous musicianship of historical performance practice. Concert tours have taken the ensemble through Europe, Australia, South America,

Japan, China, New Zealand and the USA. L'Arpeggiata held an artistic residency at New York's Carnegie Hall in 2012 and at the Wigmore Hall in London in 2014. In June 2011, the ensemble performed the previously unknown opera *Il Paride* by Giovanni Andrea Bontempo, directed by Christoph von Bernuth, at the Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, and the opera also featured at the Innsbruck Festival of Early Music in August 2012. Many of L'Arpeggiata's numerous recordings have won prizes, including the Cannes Classical Award, the Diapason d'Or and the Echo Klassik. This last was awarded in 2009 for their album *Teatro d'amore*, in 2010 for *Via Crucis*, in 2011 for *Vespro della Beata Vergine* and in 2012 for *Los Párajos Perdidos – The South American Project*. In 2017, L'Arpeggiata released their award-winning album *Handel goes wild* with star countertenor Valer Sabadus. For their most recent album *Himmelsmusik*, the ensemble once again collaborated with Philippe Jaroussky.

The **LA CETRA BAROCKORCHESTER** & Vokalensemble Basel specialises in music from between 1600 and 1830. Under artistic director Andrea Marcon and in collaboration with inspiring soloists, the orchestra makes unknown works familiar and brings freshness to well-known works, an approach rewarded with the European Prize for Early Music in 2009. Founded in 1999 on the initiative of the then director Peter Reidemeister, the orchestra's name comes from Antonio Vivaldi's Violin Concerto op. 9 *La Cetra* – the lyre. Since its founding, La Cetra has enjoyed a meteoric rise through the ranks of leading early music orchestras. Regular collaborations with Theater Basel in productions such as *L'incoronazione di Poppea*, *La Calisto*, *Ariodante*, *The Indian Queen*, *Alcina* and in the 2018/19 season a new production of Purcell's *King Arthur* and their own series of concerts "La Cetra in Basel" have won them great popularity with Swiss audiences. The orchestra regularly appears at prestigious music festivals and at the Concertgebouw in Amsterdam. Last season, for instance, La Cetra appeared at the Leipzig Bachfest, the Gstaad Menuhin Festival, the Klosters Music Festival, in Baden-Baden, Luxembourg, at Casino Bern and at the Settimane Musicali Ascona. The orchestra owes much of its dynamic development to Andrea Marcon, who has led it since 2009. It was on his initiative that La Cetra was joined in 2012 by the La Cetra Vokalensemble, led by Carlos Federico Sepúlveda. In 2011, the orchestra made its debut with Deutsche Grammophon with two Mozart recordings. The internationally acclaimed and in 2016 Grammy-nominated CD release *Monteverdi* led La Cetra, together with Magdalena Kožená, to concerts in Germany, Luxembourg, England and Spain.

The ensemble **LES MUSICIENS DU LOUVRE** was founded in 1982 by Marc Minkowski and has been dedicated ever since to reviving the performance of Baroque, Classical and Romantic music on historical instruments. Over the past thirty years Les Musiciens du Louvre have won acclaim for their interpretations of Handel, Purcell and Rameau, as well as compositions by Haydn and Mozart and, more recently, Bach and Schubert. A further focus is on 19th century French music such as *Les Nuits d'été* and *Harold en Italie* by Berlioz, *L'Arlésienne* by Bizet and Massenet's *Cendrillon*. Successful recent ventures into the field of opera include *Le Bourgeois Gentilhomme* (Montpellier, Versailles, Pau) *Orfeo ed Euridice* (Salzburg, Paris, Grenoble), *Tales of Hoffmann* (Baden-Baden, Bremen), *La Périochole* (Bordeaux), *Le nozze di Figaro* (Vienna, Versailles), *Don Giovanni* (Versailles), *Così fan tutte* (Versailles), *Alceste* (Paris) and *The Flying Dutchman* (Versailles, Grenoble, Vienna). This season, under Marc Minkowski, they will perform *La Périochole* by Offenbach, *Ariodante* by Handel and *Mitridate* by Mozart, while performances of sacred music will take the ensemble on a European tour and to Grenoble. Their latest CD, *La Périochole*, will be followed in the spring of 2020 by a recording of Mozart's *Great Mass in C minor*. Between 2007 and 2017 Les Musiciens du Louvre appeared at the Salzburg Mozart Week every year.

The **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)** was founded in 1997 with the vision of creating profound musical experiences as a free, international and self-governing orchestra. The musicians work as a 'nomadic collective' that meets in Europe and around the world for tours and projects. The core of the orchestra consists of 45 members from 20 different countries. The orchestra received its artistic stamp from its founding mentor Claudio Abbado and his assistant Daniel Harding. The pianist Mitsuko Uchida, the violinist Pekka Kuusisto and the conductor Teodor Currentzis are currently artistic partners, who inspire and shape the orchestra through long-term collaborations. In 2016 the conductor Daniele Gatti was appointed artistic advisor. MCO leader Matthew Truscott regularly conducts the orchestra in performances from the chamber orchestra repertoire. The MCO has been a regular guest at the Mozart Week since 2005. The orchestra has a keen interest in increasing access to music, education and creativity worldwide. Their project *Unboxing Mozart* combines classical music, collaborative performance and urban gaming by inviting the audience to use soundboxes to actively participate in the artistic process. Recent highlights include touring to Romania, Germany and Austria with Mitsuko Uchida, the launch of a three-year residency at the Beijing Music Festival, exploring new

concert formats with Pekka Kuusisto as part of the MCO Academy, and continuing their journey of discovery through Central Europe with François-Xavier Roth.

The **MOZART KINDERORCHESTER (MOZART CHILDREN'S ORCHESTRA)** was founded in 2012 by the Salzburg Mozarteum Foundation in cooperation with music schools from the surrounding region in Austria and Germany. The orchestra gave its first public performance during Mozart Week 2013 and has been a regular feature of the festival ever since. It is an ensemble of the very young – the approximately 60 children who play in it are between seven and twelve years old. The idea behind it is that the experience of playing in an orchestra cannot begin early enough, and that even very young musicians are capable of rising to the technical and musical challenges of works by Mozart and other composers and can convey their joy in playing to the audience. The Mozart Children's Orchestra is intended to motivate young musicians and to encourage further such projects. Peter Manning has been its conductor since 2016, taking over from Christoph Konecz, who conducted the orchestra in a programme of Mozart as part of the 'Ouverture spirituelle' at the 2014 Salzburg Festival. The various sections are supervised by Raphael Brunner and Hildegard Ruf (violin), Herbert Lindsberger and Elmar Oberhammer (viola), Julia Ammerer-Simma and Astrid Mielke-Sulz (cello), Erich Hehenberger (double bass), Sanja Brankovic (wind), Markus Hauser (horn) and Antje Blome-Müller (musical training).

Over its 175-year history, the **MOZARTEUM ORCHESTRA SALZBURG** has developed into one of Austria's cultural flagships, specialising in independent contemporary interpretation of the works of the Viennese Classical school, particularly Mozart. As an internationally recognised cultural ambassador for Salzburg, and recipient of the Gold Mozart Medal, the orchestra has enjoyed outstanding successes worldwide. The 90 or so musicians also perform works from all other periods. Their wide range has resulted in an impressive discography. Their 2017 recording of Hans Rott's *Symphony No. 1* received an Echo Klassik Award. The Symphony Orchestra of the City and Province of Salzburg – whose origins go back to the Cathedral Music Society and the Mozarteum, founded in 1841 with the support of Mozart's widow Constanze and their two sons – is a permanent feature of Salzburg's active cultural life, and gives two concert series of its own every year. The orchestra also plays a central role at the Salzburg Festival every year with its Mozart Matinéés and various opera productions. From the very beginning, it has had a similarly close connection to the Mozart Week,

the Salzburg Cultural Association and the Salzburg Landestheater, where it performs all year round in musicals and ballets. The Mozarteum Orchestra is regularly invited to perform in Europe, Asia and North and South America. Conductors who have contributed to shaping the orchestra include Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant, and Ivor Bolton. With the Italian Riccardo Minasi now principal conductor, the Mozarteum Orchestra continues to go from strength to strength.

The **PHILHARMONIE SALZBURG** was founded in 1998 by conductor Elisabeth Fuchs and won the hearts of audiences from the very beginning. The orchestra's credo is "Music touches hearts", and they achieve this through extraordinary programmes and the performers' infectious joy in making music. The Philharmonie perform with top soloists such as Nikolai Tokarev, Olga Scheps, Pacho Flores, Andreas Martin Hofmeir and Benjamin Schmid, but also groove with Echo award winners like Quadro Nuevo, the Klazz Brothers and the David Orlowsky Trio, and give literary concerts with star actors like Iris Berben, Cornelius Obonya and Philipp Hochmair. Their repertoire ranges from Classical-Romantic works to John Adams and Arvo Pärt by way of Igor Stravinsky and Benjamin Britten. The orchestra also delights audiences with crossover projects such as *Best of Hollywood*, *Broadway meets Hip Hop* and *Soul meets Classic*. The Philharmonie has a strong focus on audience development and, in cooperation with the Children's Festival, offers children, young people and families an introduction to the classical world through interactive symphonic concerts and workshops. With over 100 concerts a year, the Philharmonie Salzburg has already performed at the Salzburg Festival, the Bruckner Festival in Linz and the Musica Riva Festival, as well as at the Großes Festspielhaus, the Musikverein in Vienna and the Konzerthaus in Vienna.

The **SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG** offers students at the Mozarteum University the opportunity to acquire experience playing in an orchestra under well-known conductors, thus helping to shape their artistic development. In the past, famous names such as Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis Russell Davies, Peter Schneider, Gerd Albrecht, André Previn and Cornelius Meister have conducted the orchestra. From October 2013 to autumn 2015 Hans Graf was orchestra director, a position held since October 2015 by Bruno Weil, Reinhard Goebel and Johannes Kallitzke, who are also responsible for teaching students on the conducting course at the Mozarteum University. It has become a tradition for the orchestra to per-

form one concert during the Mozart Week. The orchestra has also performed during the Salzburg Kulturtag, at the Salzburg Festival, at the Konzerthaus in Vienna and at several European centres of music. The orchestra has appeared at the Salzburg Mozart Week every year since 1971, initially under the name of Sinfonieorchester der Hochschule Mozarteum.

Hardly any other orchestra is so closely connected to the history and tradition of European music as the **VIENNA PHILHARMONIC**. Otto Nicolai founded the orchestra in 1842, and ever since its first concert it has fascinated the greatest composers and conductors and captivated audiences throughout the world. This fascination comes partly from its homogeneous musical style, which has been deliberately cultivated and, passed on from one generation to the next, partly from the symbiosis between opera and concert performances, and partly from its unique structure and history: in 1842 the musicians of the court opera orchestra opted to be self-managing and responsible for the orchestra's administration, a system which is still in operation today. The Vienna Philharmonic, which was constituted as an association in 1908 and in 1933 abandoned the system of having a permanent principal conductor, works with the world's most renowned conductors and soloists. Since 1922 it has been the principal orchestra at the Salzburg Festival and has been closely associated with the Mozart Week since its inception in 1956. That same year, the orchestra was awarded the Golden Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. The orchestra's world-wide reputation derives not only from the traditional New Year's Concert but also from its frequent international tours. It is thus one of Austria's most sought-after cultural export articles, and also an ambassador for peace, humanity and reconciliation, ideas inseparably associated with music. In 2012 the Vienna Philharmonic was named Goodwill Ambassador of the International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA). The orchestra has received countless prizes for its artistic achievements, gold and platinum records, national distinctions and honorary membership of many cultural institutions. Rolex is the exclusive partner of the Vienna Philharmonic.

CHOIRS AT THE MOZART WEEK 2020

Founded in 1972 by Erwin Ortner, who is still the artistic director, the **ARNOLD SCHOENBERG CHOR** is one of the most versatile and sought-after vocal ensembles in Austria and has been the principal choir of the new opera house Theater an der Wien since 2006. Their repertoire ranges from Renaissance and Baroque music to the present day with a focus on contemporary music and a cappella works. The choir has been closely associated with the Salzburg Mozart Week since 1986. Staged productions at the Theater an der Wien include *From the House of the Dead* in 2007, which the magazine *Opernwelt* chose as one of their top productions, Handel's *Messiah* in 2009 and *Peter Grimes* in 2017. That year, the Arnold Schoenberg Chor won Best Opera Choir at the International Opera Awards in London, followed in 2018 by the Austrian Musical Theatre Prize for Best Choir. Concert invitations have taken the choir to Asia and America as well as to numerous festivals in Europe. Their nearly 40-year collaboration with Nikolaus Harnoncourt was honoured in 2002 with a Grammy for their recording of Bach's *St Matthew Passion*. Further recordings with Nikolaus Harnoncourt include albums of cantatas by J. S. Bach, oratorios by Handel and Haydn and sacred music by Mozart, as well as productions such as Gershwin's *Porgy and Bess* and Harnoncourt's last CD recording, Beethoven's *Missa solemnis* in 2016. The choir's own CD edition recently featured recordings of Max Reger's motets and sacred songs entitled *Die Nacht ist kommen*.

Born in Vienna, **ERWIN ORTNER** was a member of the Vienna Boys Choir under Ferdinand Grossmann and later studied at the Vienna Academy of Music. From 1980 to 2016, he was Professor of Choral Conducting and Choral Voice Training at the University of Music and Performing Arts in Vienna, where from 1996 to 2002 he was also Vice-Chancellor. Erwin Ortner is the founder and artistic director of the Arnold Schoenberg Chor. He was also artistic director of the ORF choir from 1983 until its dissolution in 1995. His close, four-decade collaboration with Nikolaus Harnoncourt and Concentus Musicus Wien resulted in numerous recordings and awards. As conductor, projects have taken him and Maurizio Pollini to New York, Paris, Tokyo, Rome and Salzburg. He receives constant invitations to appear as guest conductor from renowned orchestras, opera houses and concert organisers both at home and abroad. In 2010 he took over the artistic direction of the historic Vienna Hofmusikkapelle, which was founded in 1498.

The **BACH CHOIR SALZBURG** was founded in 1983 and soon came to prominence as one of Austria's leading vocal ensembles. During the last ten years, it has acquired a growing international reputation. Since 2003 its artistic director has been Alois Glassner. The choir has appeared regularly at the Mozart Week and at the Salzburg Festival since 1993, receiving acclaim for both concert and operatic performances. Highlights include *Idomeneo*, *Theodora*, the world premiere of Thomas Adès's *The Exterminating Angel* in 2016 and Christof Loy's production of *Ariodante* in 2017; at the Mozart Week most recently in productions of *Lucio Silla*, *Orfeo ed Euridice*, *The Abduction from the Seraglio* and *T.H.A.M.O.S.* Thanks to its flexible resources and stylistic versatility, the Bach Choir Salzburg is able to explore a wide-ranging repertoire, extending from the vocal polyphony of the Renaissance to the great oratorios of the Baroque, Classical and Romantic periods, as well as 20th-century works. The choir has also been acclaimed for its performances of contemporary music, including world premieres of works by composers such as Georg Friedrich Haas and Mauricio Sotelo. In addition to its focus on Mozart, the Bach Choir also specializes in a cappella works. Its a cappella repertoire spans no fewer than five centuries, with its regular performances of Tallis's 40-part motet *Spem in alium* in St Peter's Church in Salzburg receiving as much acclaim as the choir's interpretations of works by György Ligeti and Beat Furrer at the Salzburg Mozarteum Foundation's 'Dialogue' Festival. The choir is engaged in on-going collaborations with Ivor Bolton, Leopold Hager, Andrés Orozco-Estrada, Adam Fischer and Ingo Metzmacher.

ALOIS GLASSNER studied church music, organ, orchestra conducting, composition and voice pedagogy at the Vienna University for Music and Performing Arts and under Eric Ericson in Stockholm. From 1993 to 2005 he was director of church music at the Augustinian Church in Vienna. Since 2003 he has been artistic director of the Bach Choir Salzburg, with whom he has regularly appeared at the Salzburg Mozart Week since 2005. As a guest conductor he has travelled to Italy, Spain, Korea and Japan. He also gives lectures internationally and teaches choral conducting courses, and is an expert on children's and youth choirs. He has taught 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 in 2004 was appointed professor of conducting. In 2009 he founded the Vienna Choir School at the Anton Bruckner Institute with the aim of giving students practical experience of choral work with children and young people.

The **LA CETRA VOKALENSEMBLE** was founded in 2012 by Andrea Marcon and Johannes Keller; Carlos Federico Sepúlveda is maestro al coro. The choir's core consists of graduates of the Schola Cantorum Basiliensis. The choir's work with the La Cetra Baroque Orchestra provides exciting opportunities to expand and extend the orchestra's repertoire, but they also pursue their own projects. Their highly varied repertoire ranges from Gregorian chants and chamber formations with soloists to large-cast operas and oratorios. Internationally, the choir has performed in Dortmund, Madrid, Barcelona, Amsterdam, Schwetzingen and Halle. They have also appeared in stage productions at Theater Basel, including Charpentier's opera *Médée* and Vivaldi's *Juditha Triumphans*. Under the artistic direction of Andrea Marcon, the choir has participated in the "La Cetra in Basel" concert series with performances of Handel's *Parnasso in festa*, Monteverdi's *Vespro di Natale*, Telemann's *The Day of Judgment*, Handel's *Messiah* and J. S. Bach's *Mass in B minor* and *St John Passion*.

CARLOS FEDERICO SEPÚLVEDA, maestro al coro of La Cetra Vokalensemble, was born in Columbia in 1976. He studied choral conducting and orchestral conducting in Vienna, graduated with honours in 2001 and took a postgraduate degree in Early Music Theory at the Schola Cantorum Basiliensis in 2005. Since then, he has been lecturer in Theory and Academic Programme Director at the Schola Cantorum Basiliensis. In the autumn of 2016 he was appointed Deputy Director. He is also artistic director of the educational project *Música Antigua para Nuestro Tiempo* and Colombia – Schola Cantorum Basiliensis and guest conductor with various ensembles.

The **PHILHARMONIA CHOR WIEN** was founded in 2002 on the initiative of Gerard Mortier and initially appeared under project-specific names before becoming an independent choir under the name Philharmonia Chor Wien in 2006. In their early years, the choir performed under conductors such as Claudio Abbado, Marc Minkowski and Kent Nagano in Baden-Baden, at the Ruhrtriennale, at the Bremen Music Festival and in Reggio Emilia and Ferrara in productions including *The Magic Flute*, *Don Giovanni*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, *L'Arlésienne* and Jörn Arnecke's *Unter Eis*. They subsequently sang in *Der Rosenkavalier* and *Elektra* under Christian Thielemann, *Mefistofele* under Stefan Soltesz, *Manon Lescaut*, *Tristan and Isolde*, *Tosca* and *Parsifal* under Sir Simon Rattle and, in 2019, in *Otello* under Zubin Mehta. At Whitsun 2010, the choir made their debut at the Salzburg Festival in Mozart's *Betulia liberata* under Riccardo Muti. Thereafter they

appeared regularly at the Salzburg Festival: in Mercadante's *I due Figaro* in 2011, in *Falstaff* and *Don Giovanni* under Christoph Eschenbach and Alain Altinoglu in 2013 and in *L'Italiana in Algeri* in 2018. Their most recent projects include the world premiere of Arnulf Herrmann's *Der Mieter* at the Frankfurt Opera and a series of performances of *The Magic Flute* in the Roman quarry in St Margarethen. The Philharmonia Chor Wien is also in great demand as a concert choir under the baton of its founder, Walter Zeh.

WALTER ZEH was born in Vienna, where he studied at the Conservatory and at the University of Music and Performing Arts. He joined the Vienna State Opera in 1970 and sang there for 32 years. He has also appeared as a soloist at many of the major opera houses in Europe and at the Salzburg Festival and the Salzburg Easter Festival, as well as in Japan. He has been active as a lieder and concert singer both at home and abroad. Walter Zeh has many years of experience as a singing teacher and language coach on opera productions. He has also worked on productions as a freelance choir-master since 2002, including for the Festspielhaus Baden-Baden, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Ruhrtriennale, the Salzburg Festival, the Bremen Music Festival, the Lucerne Festival, the Teatro Real in Madrid, the Frankfurt Opera, the Dortmund Concert Hall, the Festspielhaus St. Pölten and the Wiener Musikverein. In 2018 and 2019 he directed the choir rehearsals for the Mörbisch Lake Festival.

AUTOREN UND REFERENTEN DER MOZARTWOCHE 2020

MIRIJAM BEIER, geboren 1986 in Witten, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Sie studierte Musikwissenschaften, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Historische Hilfswissenschaften an der Universität zu Köln. Bereits während ihres Studiums war sie Mitarbeiterin am Joseph Haydn-Institut, Köln. 2015–2018 Forschungsassistentin an der Universität Salzburg.

FRIEDERIKE BERNAU, s. Seite 331

SABINE BRETTENTHALER, 1966 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und Italienisch 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, Lektorin und Redakteurin tätig. Sie verfasste zahlreiche musikhistorische Beiträge und Werkkommentare, u. a. für die Bläserzeitschrift *Clarino*, das Salzburger Landestheater, die Stiftung Mozarteum Salzburg und die Salzburger Festspiele.

JANIS EL-BIRA, geboren 1986 in Braunschweig, studierte in Berlin Philosophie und Geschichtswissenschaften und arbeitet seither als Journalist, Autor und Moderator zu Sprechtheater, Musik und Film. Seit 2016 freier Theaterredakteur beim Deutschlandfunk Kultur, darüber hinaus Autor u. a. für die *Berliner Zeitung*, den *Tagesspiegel*, *nachtkritik.de* und *SWR2*. Moderationen und Projektleitungen u. a. an den Berliner Festspielen, am Deutschen Theater Berlin und an den Theatern Bremen und Heidelberg. Seit 2013 regelmäßige Beiträge zu den Publikationen der Stiftung Mozarteum Salzburg.

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-Le-*

xikon 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)*. Hauptforschungsgebiete: Mozarts Opern, Libretti-Forschung, Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, Philosophie der Aufklärung.

DOUG FITCH, s. Seite 335

MARKUS HENNERFEIND, geboren 1972 in Wien, studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien (Diplomarbeit: *Claudio Arrau. 70 Jahre dokumentierte Interpretationsgeschichte. Die Späten Jahre*). Er war Musikkritiker der *Wiener Zeitung*, verfasste 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 betreute er Programmhefte 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~~.*drehpunkt.kultur.at*. Von 2005 bis 2012 war Kasperek Dramaturg des internationalen Jugend-Musiktheaters „Europorette“ 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.

OLIVER KRAFT, geboren 1967 in Bludenz, Studium am Landeskonservatorium Feldkirch und anschließend an der Universität Mozarteum und an der Paris-Lodron Universität Salzburg. Konzertfachdiplom, Studienabschluss in Schulmusik sowie Instrumentalmusik und Instrumentalpädagogik. Sponsion zum Magister artium und Promotion in Musikwissenschaft. Verleihung des Würdigungspreises für besondere künstlerische Leistungen durch den Bundesminister für Wissenschaft und Kunst. Tätigkeit als Musikwissenschaftler (u. a. für die Stiftung Mozarteum Salzburg, die Salzburger Festspiele, *col legno*, die Universität Salzburg, die University of Florida), als Musikpädagoge (am Privatgymnasium St. Ursula Salzburg und an der Universität Mozarteum), als Flötist (u. a. Aspekte Salzburg, Forum zeitgenössischer Musik, Wien Modern, Edinburgh Festival und Festwochen in Gmunden) und als Komponist (Preis-träger des Kompositionswettbewerbs „Klanggesetz“,

Aufführungen u. a. bei den Salzburger Festspielen, den Gmundner Festwochen, im Brucknerhaus Linz, im Schloss Esterházy Eisenstadt).

KONRAD KUHN, s. Seite 339

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.

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. Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung.

THERESE MUXENEDER, 1969 in Salzburg geboren, studierte Konzertfach Violine am Mozarteum Salzburg, Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Salzburg, Promotion an der Universität Wien. 1993–1997 Bibliothekarin an der Stiftung Mozarteum Salzburg und Mitherausgeberin der Mozart-Bibliographie. Veröffentlichungen zur Österreichischen Musikgeschichte sowie zu Arnold Schönberg (u. a. *Catalogue raisonné zum Bildnerischen Werk, Arnold Schönberg & Jung-Wien*). Seit 1997 leitende Archivarin des Arnold Schönberg Center in Wien. Lehraufträge an der Universität Mozarteum in Salzburg, Universität Wien und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

EVA NEUMAYR, geboren 1968 in Salzburg, studierte Musikwissenschaften und Anglistik an der Universität Salzburg und Musik- und Gesangspädagogik an den Musikuniversitäten Salzburg und Wien. In ihrer Dissertation setzte sie sich mit den Propriumskompositionen Johann Ernst Eberlins auseinander. Von 2007 bis 2014 arbeitete sie für die RISM Arbeitsgruppe Salzburg am Archiv der Erzdiözese Salzburg an der Aufarbeitung des Repertoires der Hofkapelle am Salzburger Dom im 18. Jahrhundert. Seit Mai 2014 ist sie Leiterin der Musiksammlung des Archivs der Erzdiözese, seit September 2014 als Mitarbeiterin der Stiftung Mozarteum Salzburg zusätzlich mit der Aufnahme des ‚Mozart-Nachlasses‘ beschäftigt. Darüber hinaus beschäftigt sie sich intensiv mit den weiblichen Beiträgen zur Musikgeschichte. Sie ist Gründerin und Obfrau der Maria-Anna-Mozart-Gesellschaft Salzburg, organisiert und programmiert die Konzertreihe FRAUENSTIMMEN. Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung.

ALEXANDER ODEFEY, geboren 1962 in Hamburg, studierte dort zunächst Mathematik, Volkswirtschaftslehre, Astronomie und Geschichte der Naturwissenschaften und arbeitete als Diplom-Mathematiker in der Industrie. Dann kehrte er für ein Studium der Musikwissenschaft an die Universität Hamburg zurück, das er 1998 mit einer Promotion (bei Constantin Floros) über Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* abschloss. Anschließend Tätigkeit als Autor und Moderator von Radiosendungen für den Norddeutschen Rundfunk, als Autor für zahlreiche musikalische Organisationen sowie als Mathematiker in einem Unternehmen für biochemische Analytik. Forschungen, Vorträge und Veröffentlichungen auf den Gebieten der Musikwissenschaft und der Mathematikgeschichte. Regelmäßige Beiträge für die *Neue Zürcher Zeitung*. Seit Juni 2018 geschäftsführender Vorstand des Museums-Ensembles Komponisten-Quartier Hamburg.

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 bei der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* 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*. Seine Dissertation zum Thema „Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie“ ist 2018 im Carus-Verlag erschienen.

WOLFGANG SCHAUFLER, 1963 in Hollabrunn (Niederösterreich) geboren. Studium der Musikpädagogik und Musikwissenschaft in Wien. Journalistische Arbeiten für Print, Radio und das Fernsehen, u. a. redaktionelle Betreuung von ORF-Dokumentationen über György Ligeti und Pierre Boulez. Pressereferent des Direktori- ums der Salzburger Festspiele unter der Intendanz von Gerard Mortier. In dieser Funktion auch Konzeption der ersten Jahrgänge der Konzertreihe *Next Generation*. Seit 2006 Verlagsmitarbeiter bei der Universal Edition in Wien und Mitglied des ‚artistic committees‘. Chef- redakteur der halbjährlich erscheinenden Musikblätter. Herausgeber des Buches *Gustav Mahler – Dirigenten im Gespräch*, in dem die führenden Mahler-Interpreten Auskunft über ihr Mahler-Verständnis geben.

THOMAS KARL SCHMID, geboren 1974 in Wien, ist seit September 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Biblioteca Mozartiana sowie seit Juli 2019 an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, Theaterwis- senschaft und Publizistik an der Universität Wien. 2007 Magisterium mit einer Diplomarbeit über die Darstel- lung von Musik und Historie in Filmbiografien am Bei- spiel *Farinelli*. 1999–2004 Programm- und Redaktions- assistent beim Österreichischen Rundfunk. Weitere be- rufliche Stationen führten ihn u. a. zum Arnold Schön- berg Center und zum Wissenschaftsfonds FWF in Wien.

WOLF-DIETER SEIFFERT, 1959 in Frankfurt/Main geboren, studierte Musikwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur- wissenschaft und Philosophie an der Ludwig-Maximi- lians-Universität München und promovierte 1990 bei Rudolf Bockholdt über *Mozarts frühe Streichquartette*. Seit 2000 ist er Verlagsleiter und Geschäftsführer des G. Henle Verlags in München. Wissenschaftlicher Her- ausgeber zahlreicher Urtextausgaben, Autor musik- wissenschaftlicher Beiträge, vornehmlich zur Kammer- musik von Mozart und Schubert, und ungezählter Werk- einführungen für Konzerte und CD-Aufnahmen. Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mo- zarteum Salzburg.

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 Salz- burg, Luzern, Dresden und im Rheingau, Orchester wie die Berliner und die Münchner Philharmoniker, Schallplattengesellschaften und Opernhäuser; er ver- fasste mehrere Buchbeiträge zur Bach- und Beethoven- Rezeption, über Haydn, Schubert, Bruckner und Mahler.

WALTER WEIDRINGER, geboren 1971 in Ried/Innkreis und in Gunkskirchen aufgewachsen, studierte in Wien Musik- wissenschaft, 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, Lehrbeauf- tragter am Institut für Musikwissenschaft der Univer- sität Wien und ist seit 1999 Musikkritiker der Tages- zeitung *Die Presse*. Als freier Musikpublizist verfasst er u. a. Programmhefttexte und hält Einführungen für zahlreiche Konzertveranstalter, Festivals und Platten- labels, ist daneben auch wissenschaftlich tätig (etwa für die *Neue MGG*) sowie als Dramaturg und Program- mberater (Berlioz-Tag beim Festival Grafenegg 2011; „Schubertiade“ der Wiener Symphoniker 2015). Außer- dem absolviert er gelegentlich künstlerische Auftritte (2006 Debüt im Wiener Musikverein).

FLORIAN WILLEITNER, s. S. 353

THE AUTHORS OF THE ENGLISH NOTES 2020

FRANCIS KAYALI was born in Poitiers, France in 1979. A student of Mary K. Hunter at Bowdoin College and Bruce Alan Brown at the University of Southern California, he received a doctorate in composition from the USC Thornton School of Music in 2009. His music has been performed by the Charleston Symphony Orchestra, the Boston Modern Orchestra Project, and the North/South Consonance Ensemble.

SIMON P. KEEFE (born in Leicester, England in 1968) has been James Rossiter Hoyle Chair of Music at the University of Sheffield since 2008 and was a visiting fellow at All Souls College Oxford in autumn 2016. A graduate of Cambridge (BA), Boston (MusM) and Columbia (PhD) universities, he is the author of *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment* (2001); *Mozart's Viennese Instrumental Music: A Study of Stylistic Re-Invention* (2007); *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion* (2012/2015) and a new musical biography, *Mozart in Vienna: the Final Decade* (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* (2009/2014); and *Mozart Studies 2* (2015/2018). His extended re-evaluation of Franz Xaver Süssmayr's orchestration of Mozart's Requiem, published in *The Journal of the American Musicological Society* (2008), was subsequently the subject of a 25-page Colloquy in the same journal. In 2005 he was elected to the Akademie für Mozart-Forschung at the Internationale Stiftung Mozarteum. He chairs the Publications Committee of the Royal Musical Association, 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 Clas-

sical 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.

MATTHEW THOMAS was born 1980 in Tucson Arizona. He earned his Ph.D in historical musicology from the University of Southern California and is currently 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 program 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*.

ACADEMIA FILARMÓNICA IBEROAMERICANA DE MEDELLÍN

Flöte

Alejandra Marín
Juan Esteban Velasquez

Klarinette

Daniel Bermudez
Jaqueline Martinez

Horn

Lina Gómez
Luis Mayo

Posaune

Andrés Felipe Vélez
José Guillermo Toro

Oboe

Sebastian Muñoz
Juan Fernando Muñoz

Fagott

Juan Esteban Galeano
Manuela Vergara

Trompete

Felipe Suarez
Juan Camilo Priolo

Tuba

Adrian Danilo Caro

Die Stiftung Mozarteum Salzburg integriert ihr internationales Nachwuchsförderprogramm in die Mozartwoche 2020. Mit dem Ziel, Exzellenz in Musik und Kultur zu vermitteln, laden wir in diesem Jahr – gemeinsam mit unserem Partner HILTI Foundation – eine Gruppe von Blech- und Holzbläsern des kolumbianischen Kooperationspartners Iberacademy, Academia Filarmónica Iberoamericana de Medellín, nach Salzburg ein.

ARNOLD SCHOENBERG CHOR

Sopran

Angharad Gabriel
Susanne Grunsky
Sarah Handsteiner
Ayane Ishikawa
Petra Kukkamäki
Katharina Linhard
Birgit Metzger
Sung Park
Birgit Völker
Elke Voglmayr

Alt

Catherina Berzé
Antonia Deuter
Yasaman Fakhimi
Carina Kellner
Monika Retter
Iovana Rogulja
Katja Scheibenpflug
Lili Stark
Karin Stifter
Molly Wurth

Tenor

Luiz de Melo Neto
Michal Juraszek
Kurt Kempf
Juhyuk Kim
Patrick Kühn
Guillermo Pereyra
Gergő Simon
Jakob Weingartner

Bass

Jinxin Chen
Robert Fontane
Henry Neill
Lasha Papava
Guy Putz
Kazuhiro Terada
Andreas Werner
Alexander Zehmisch

L'ARPEGGIATA

1. Violine

Judith Steenbrink
Katarina Aleksic
Anna Jane Lester
Kirsti Apajalahti

2. Violine

Jorge Jimenez
Catherine Aglibut
Filip Rekić
Lathika Vithanage

Viola

Anja Nowak
Emma van Schoonburg

Violoncello

Josepx Obregon
Diana Vinagre

Kontrabass

Johannes Gasteiger

Flöte

Bárbara Ferraz
Carlotta Ingrid García

Oboe

Elsa Papasergio
Béatrice Delpierre

Klarinette

Alvaro Iborra
Daniele Latini

Fagott

Jeremie Papasergio
Rhoda Patrick

Horn

Gabriel Stiehler
Markus Hauser

Trompete

Andreas Lackner
Herbert Walser

Posaune

Simen van Mechelen
Stefan Léger
Franck Poitrineau

Pauke

Tobias Steinberger

Laute

Josep Maria Martí Duran

Orgel

Dani Espasa (solo)
Torsten Übelhör

BACHCHOR SALZBURG

Sopran

Ana Camilo
Lisa Fuchs
Eva Gfrerer
Marianna Herzig
Elisabeth Hillinger
Laura Humphreys
Josefine Jindra
Sarah Nicholson
Marcia Elisabeth Sacha
Astrid Schneider
Zsofia Szabo
Berenike Tölle

Alt

Sophie Allen
Naoko Baba
Olga Levtecheva
Sinja Maschke
Susanne Rindberger
Viktoria Scharinger
Magdalena Sowa
Felicita Maria Speer
Judith Wernig
Bethany Yeaman

Tenor

Stefan Bomeier
Daniel Dombo
Rudolf Kranawitter
Waku Nakazawa
Robert Rathwallner
Konstantin Schmidbauer
Lukas Seirer
Gabriel Söllinger
Roman Stalla
Josef Stöllinger

Bass

Gregor Faistauer
Johannes Feigl
Johannes Helmreich
Axel Hiller
Finnian Hipper
Jochen Kaiser
Thomas Schmidt
Wolfgang Schneider
Alexander Steinbacher
Christian Sterzer

CAMERATA SALZBURG

Disposition #12

1. Violine

Giovanni Guzzo**
György Acs
Silvia Schweinberger
Kana Matsui
Gabor Papp
Yoshiko Hagiwara
Alkim Önoğlu

2. Violine

Yukiko Tetzuka*
Izso Bajusz
Hermann Jussel
Risa Schuchter
Keunah Park
Sofia Roldan-Cativa

Viola

Iris Juda-Hagen*
Danka Nikolic
Ágnes Répászky
Claudia Hofert
Jutas Javorka

Violoncello

Stefano Guarino*
Dana Micicoi
Claudia Hödl
Sebestyen Ludmany

Kontrabass

Josef Radauer*
Burgi Pichler
Christian Junger

Flöte

Jessica Dalsant
Sonja Korak

Oboe

Jörg Schneider
Laura Urbina

Fagott

Lindon Watts
Ayako Kuroki

Horn

Johannes Hinterholzer
Samuele Bertocci

Trompete

Bernhard Bär
Christian Simeth

Pauke

Charlie Fischer

Disposition #32

1. Violine

Giovanni Guzzo**
Yukiko Tezuka
Keunah Park
Silvia Schweinberger
György Acs
Dalina Ugarte
Alice Dondio

2. Violine

Michaela Girardi*
Kana Matsui
Yoshiko Hagiwara
Risa Schuchter
Hermann Jussel
Alkim Önoğlu

Viola

Claudia Hofert*
Ágnes Répászky
Jutas Javorka
Ursula Kortschak
Dorle Sommer

Violoncello

Paolo Bonomini*
Dana Micicoi
Jeremy Findlay
Sebestyen Ludmany

Kontrabass

Josef Radauer*
Burgi Pichler
Christian Junger

Flöte

Stephanie Winker
Moritz Plasse

Oboe

Sachiko Uehara
Laura Urbina

Fagott

Daniele Muleri
Christoph Hipper

Horn

Johannes Hinterholzer
Samuele Bertocci
Gabriel Stiehler
Markus Hauser

Trompete

Kurt Körner
Wolfgang Gaisböck

Pauke

Charlie Fischer

** Konzertmeister

* Stimmführer

CAPPELLA ANDREA BARCA

1. Violine

Erich Höbarth**
Kathrin Rabus
Yuuko Shiokawa
Mary Ellen Woodside
Zoltán Tuska
Susanne Mathé
Erika Tóth
Jiří Panocha
Georg Egger
Armin Brunner

2. Violine

Kjell A. Jørgensen*
Andrea Bischof
Pavel Zejfart
Eva Szabó
Albor Rosenfeld
Regina Florey
Stefano Mollo
Lyrico Sonnleitner
Ottavia Egger-Kostner

Viola

Hariolf Schlichtig*
Anita Mitterer
Alessandro D'Amico
Annette Isserlis
Miroslav Sehnoutka
Benedikt Schneider

Violoncello

Christoph Richter*
Xenia Jankovic
Sally Pendlebury
Rafael Rosenfeld
Jaroslav Kulhan
Andrew Skidmore

Kontrabass

Christian Sutter*
Brita Bürgschwendtner
Ivaylo Iordanov

Flöte

Wolfgang Breinschmid
Sonja Korak

Oboe

Louise Pellerin
Reinhold Malzer

Klarinette

Katherine Spencer
Toshiko Sakakibara

Fagott

Claudio Alberti
Christoph Hipper

Horn

Marie-Luise Neunecker
Irene Lopez del Pozo

Trompete

Paul Sharp
Simon Gabriel

Pauke

Stefan Gawlick

Continuo

Sir András Schiff
(*Hammerflügel „Rosenberger“*)
Christoph Richter
(*Violoncello*)

** Konzertmeister

* Stimmführer

LA CETRA BAROCKORCHESTER

1. Violine

Alexis Alberto Aguado
Rodríguez**
Katharina Heutjer
Johannes Frisch
Éva Borhi
Petra Melicharek

2. Violine

Eva Saladin*
Claudio Rado
Christoph Rudolf
Ildikó Sajgó
Cecilie Walter

Viola

Péter Barczy*
Giovanni Simeoni
Sonoko Asabuki
Sara Bagnati

Violoncello

Alex Jellici*
Daniel Rosin
Amélie Chemin

Kontrabass

Fred Uhlig*
Federico Abraham

Flöte

Karel Valter

Oboe

Andrea Mion
Yanina Yacubson

Fagott

Robin Billet
Zoe Matthews

Horn

Thomas Müller
Elisa Boggetti

Trompete

Thomas Steinbrucker
Gerd Bachmann

Barockposaune

Henning Wiegäbe
Christine Brand
Joost Swinkels

Pauke

Philip Tarr

Orgel

Andrea Buccarella

** Konzertmeister

* Stimmführer

LA CETRA VOKALENSEMBLE BASEL

Sopran

Jenny Högström
Jeanne-Marie Lelièvre
Anna Miklashevich
Amalia Montero
Carmit Natan
Gunta Smirnova
Mirjam Striegel
Agnes Waibel

Alt

Aura Elena Gutiérrez
Aliia Iskhakova
Lisa Lüthi
Anna Vala Olafsdottir
Margarita Siepakova
Lisa Weiss

Tenor

Mathias Deger
Dan Dunkelblum
Luca Gotti
Ivo Haun
Giacomo Schiavo
Anders Veiteberg

Bass

Ismael Arróniz
Guglielmo Buonsanti
Felix Gygli
Jan Kuhar
Francesc Ortega
Breno Quinderé
Federico Sepúlveda
Csongor Szántó

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

Violine

Malin Broman**
(supported by Dasha
Shenkman)
Jonathan Stone
Maria Bader-Kubizek
Sophie Besançon
Fiona Brett
Maria Angelika Carlsen
Christian Eisenberger
Iris Juda
Sylvia Konopka
Fiona McCapra
Petr Olofsson
Joseph Rappaport
Håkan Rudner
Aki Sauliere
Henriette Scheytt
Gabrielle Shek
Martin Walch
Elizabeth Wexler

Viola

Pascal Siffert
Ida Grøn
Claudia Hofert
Wouter Raubenheimer
Dorle Sommer
Stephen Wright

Violoncello

Will Conway*
(supported by an
anonymous donor)
Ursina Braun
Luise Buchberger
Kim Bak Dinitzen
Louisa Tuck

Kontrabass

Enno Senft*
(supported by Sir
Siegmund Warburg's
Voluntary Settlement)
Dane Roberts
Rick Stotijn

Flöte

Adam Walker*
(supported by The
Rupert Hughes Will Trust)
Josine Buter

Oboe

Sébastien Giot*
(supported by The
Rupert Hughes Will
Trust)
Rachel Frost

Klarinette

Richard Hosford
Marie Lloyd

Fagott

Matthew Wilkie*
(supported by the 35th
Anniversary Friends)
Christopher Gunia

Horn

Jasper de Waal
Beth Randell

Trompete

Neil Brough
Julian Poore

Pauke

Matthew Hardy*
(supported by
The American Friends)

** Konzertmeisterin

* Stimmführer

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)

Disposition #17

1. Violine

Alexi Kenney** (USA)
Verena Chen (D)
Annette zu Castell (D)
May Kunstovny (A)
Anna Matz (D)
Hildegard Niebuhr (D)
Timothy Summers (USA)
Hayley Wolfe (USA)

2. Violine

Irina Simon-Renes* (D)
Stephanie Baubin (A)
Christian Heubes (D)
Nanni Malm (A)
Naomi Peters (NL)
Fjodor Selzer (D)
Katarzyna Wozniakowska (PL)

Viola

Béatrice Muthélet* (F)
Yannick Dondelinger (GB)
Tony Nys (B)
Delphine Tissot (F)
Anna Puig Torne (E)

Violoncello

Frank-Michael*
Guthmann (D)
Stefan Faludi (D)
Christophe Morin (F)
Philipp von Steinaecker (D)

Kontrabass

Andreas Wylezol* (D)
Jon Mikel Martínez Valgañón (E)
Piotr Zimnik (PL)

Flöte

Chiara Tonelli (I)

Oboe

Mizuho Yoshii-Smith (J)
Julian Scott (GB)

Klarinette

Vicente Alberola (E)
Jaan Bossier (B)

Fagott

Fredrik Ekdahl (S)
Chiara Santi (I)

Horn

José Miguel Asensi Martí (E)
Javier Molina Parra (E)

Trompete

Christopher Dicken (GB)
Andreas Weltzer (D)

Pauke

Martin Piechotta (D)

** Konzertmeister
* Stimmführer

Disposition #47

1. Violine

Meesun Hong Coleman** (USA)
Verena Chen (D)
Henja Semmler (D)
May Kunstovny (A)
Anna Matz (D)
Hildegard Niebuhr (D)
Timothy Summers (USA)
Hayley Wolfe (USA)

2. Violine

Manuel Kastl* (D)
Stephanie Baubin (A)
Christian Heubes (D)
Nanni Malm (A)
Naomi Peters (NL)
Fjodor Selzer (D)
Katarzyna Wozniakowska (PL)

Viola

Béatrice Muthélet* (F)
Yannick Dondelinger (GB)
Tony Nys (B)
Delphine Tissot (F)
Anna Puig Torne (E)

Violoncello

Frank-Michael
Guthmann* (D)
Stefan Faludi (D)
Christophe Morin (F)
Nepomuk Braun (D)

Kontrabass

Andreas Wylezol* (D)
Jon Mikel Martínez Valgañón (E)
Piotr Zimnik (PL)

Flöte

Chiara Tonelli (I)
Julia Gallego (E)

Oboe

Mizuho Yoshii-Smith (J)
Julian Scott (GB)

Klarinette

Vicente Alberola
Ferrando (E)
Jaan Bossier (B)

Fagott

Frederik Ekdahl (S)
Chiara Santi (I)

Horn

José Miguel Asensi Martí (E)
Javier Molina Parra (E)

Trompete

Christopher Dicken (GB)
Andreas Weltzer (D)

Pauke

Martin Piechotta (D)

** Konzertmeister
* Stimmführer

MOZART KINDERORCHESTER

Betreuerinnen und Betreuer der Stimmgruppen

Violine

Raphael Brunner
Hildegard Ruf

Viola

Herbert Lindsberger
Elmar Oberhammer

Violoncello

Julia Ammerer-Simma
Astrid Mielke-Sulz

Kontrabass, Cembalo

Erich Hehenberger

Bläser

Sanja Brankovic

Horn

Markus Hauser

Musikalisches Training

Antje Blome-Müller

Violine A

Tianna Cui
Lena Maria Farkas
Rasmus Furmaniak
Maia Klein
Leila Lisztes
Luise Nusko
Alicia Pfaffinger
Andreas Pihusch
Katharina Pihusch
Lea Reiffinger
Sarah Reiffinger
Flora Resmann
Simon Benedikt
Stockhammer

Violine B

Viktoria Breinlinger
Julia Burkali
Alessia Conrad
Sofia Gatti
Anna Koppensteiner
Laura Lechner
Sophia Nagl
Julia Ospa
Kalisa Rafalsky
Simeon Reiffinger
Johanna Schäfer
Laura Schrofner
Ylva Warter
Rita Wesenauer

Viola

Laura Alzner-
Wiedermann
Tim Tiago Cui
Nike Debuch
Luna Knauß
Matthias Pihusch
Jakob Reiffinger

Violoncello

Riccarda Czesky
Oda Debuch
Elina Laszloffy
Klara Nusko
Hannah Reiffinger

Kontrabass

Mia Elina Bucher
Johannes Burkhart
Remy Nicolas Fischer
Ianto Hien
Simon Hofbauer
Rayan Raffael Meliani
Amadeus Leopold Story

Flöte

Marie Aggermann
Tobias Frinta
Arad Karimi
Valentina Muhri

Fagott

Leonard Burkali
Alma Rieger

Horn

Samuel Hölzl
Alexander Paulweber
Raphael Stary

Cembalo

Theresa Zagler

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

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
Sophia Herbig
Daniela Beer
Mona Pöppe
Johannes Krall
Martin Hebr
Rudolf Hollinetz
Elżbieta Pokora
Claudia Kugi-Krabatsch
Irina Rusu Weichenberger
Riro Motoyoshi
Gabriel Meier

Viola

Milan Radič
Nobuya Kato
Rupert Birsak
Roman Paluch
Toshie Sugibayashi
Herbert Lindsberger
Götz Schleifer
Elen Guloyan
Manuel Dörsch

Violoncello

Marcus Pouget
Florian Simma
Mikhail Nemtsov
Margit Tomasi
Ursula Eger
Susanne Müller
Johanna Furrer
Krisztina Megyesi

Kontrabass

Brigitta Bürgschwendtner
Dominik Neunteufel
Erich Hehenberger
Wolfgang Spitzer
Martin Hinterholzer
Verena Wurzer

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
Bernhard Mitmesser
Margarete Knogler
Reinhard Gutschy

Fagott

Philipp Tutzer
Edward Bartlett
Ayako Kuroki

Horn

Rob van de Laar
Samuele Bertocci
Gabriel Stiehler
Werner Binder
Markus Hauser

Trompete

Wolfgang Navratil-Gerl
Gottfried Menth
Markus Pronebner

Posaune

Christian Winter
Bernhard Jauch
Christoph Astner
Thomas Weiß

Tuba

Josef Steinböck

Pauke / Schlagzeug

Christian Löffler
Michael Mitterlehner-
Romm
Andreas Steiner



Die Leica Camera AG und Audi sind die
offiziellen Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg



LES MUSICIENS DU LOUVRE

1. Violine

Thibault Noally**
Claire Sottovia
Alexandrine Caravassilis
Mario Konaka
Geneviève Staley-Bois
Heide Sibley
Laurent Lagresle
Martin Hebr
Anne Schumann
Paula Waisman

2. Violine

Nicolas Mazzoleni*
Pablo Gutiérrez Ruiz
Alexandra Delcroix Vulcan
Cora Stiehler Chiose
Agnieszka Rychlik
Neza Klinar
Guillermo Santonja di
Fonzo
Maja Backovic

Viola

David Glidden*
Herbert Lindsberger
Joël Oechslin
Silvia Hagen
Sabrina Chauris
Peter Aigner

Violoncello

Frédéric Baldassare*
Elisa Joglar
Vérène Westphal
Marcus Pouget

Kontrabass

Christian Staude*
Gautier Blondel
Johannes Gasteiger

Flöte

Annie Laflamme
Charles Brink

Oboe

Andrea Mion
Yanina Yacubsohn

Klarinette

Isaac Rodríguez
François Miquel

Fagott

Jani Sunnarborg
David Douçot

Horn

Gilbert Cami Farras
Camille Lebrequier

Trompette

Emmanuel Mure
Philippe Genestier

Posaune

Yvelise Girard
Nicolas Grassart
Guy Genestier

Pauke

David Dewaste

Continuo (Pianoforte)

Luca Oberti

** Konzertmeister

* Stimmführer

PHILHARMONIA CHOR WIEN

Sopran

Regina Barowski
Natalia Hurst
Andrea Jarnach
Katharina Linhard
Iris Maria Nitzl
Marika Rainer
Maja Tumpej
Birgit Völker
Andrea Zeiner

Alt

Viktoria Kawka-Rona
Valerie Ketter
Charlotte Korthals
Antoanetta Kostadinova
Vanja Kugler-Trajkovic
Jovana Rogulja
Elisabeth Stuppnig
Yuki Takei

Tenor

Wolfgang Hampel
Patrick Kühn
Alexander Lang
Ojars Lazdins
Gregor Matti
Gottfried Pesau
Andris Rasmanis
Thomas Reisinger
Jakob Weingartner

Bass

Benedikt Jankowitsch
Christian Lusser
Tomasz Pietak
Max Sahlinger
Michael Siskov
Ernst Spitaler
Martin Weiser
Andreas Werner

PHILHARMONIE SALZBURG

1. Violine

Manca Rupnik**
Anna Andreeva
Mladen Styranov
Sonja Novčić
Eszter Nauratyill

2. Violine

Tatiana Isaenkova*
Jelica Injac
Moisés Irajá dos Santos
Leon Keuffer
Cristina Braga

Viola

Maxim Franke*
Liuba Pasuchin
Clara Nadal

Violoncello

Jinhyung Yoon-Sadako*
Nejc Rupnik
Ewelina Hlawa

Kontrabass

Arisa Yoshida*
Teodor Ganev

Flöte

Ahram Kim***
Aleksandra Pechytiak

Oboe

Hanami Sakurai
Artemii Cholokian

Klarinette

Harald Fleißner***
Thomas Huber

Fagott

Andreas Stöckner
Yoko Fujimura

Horn

Hannes Arnold
Johannes Gerl***

*** Solisten

** Konzertmeisterin

* Stimmführer

SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

1. Violine

Yuwen Zhu
Maria-Alexandra Bobeico
Esther Gutiérrez Redondo
Anne Friedericke Greuner
Theresa Schönberger
Sara Mitić
Egmen Uysal
Nathalia Sousa Oliveira

2. Violine

Ildana Belgibayeva
Maria Tió García
Maria Louisa Geladari-
Hanicz
Demirhan Gökbudak
Franco Garrido
Katarina Kutna

Viola

Eva-Maria Radl
Uygar Mert Kurtcu
Joon Hurh
Eike Bleeker

Violoncello

Madeleine Douçot
Jeremias Fliedl
Duca Leonardo

Kontrabass

Vicente Salas
Zelin Wen

Oboe

Bryn Mir Williams
Aseman Esmaeilzadeh

Fagott

Luka Mitev
Isa Antunes Tavares

Horn

Elliott Howley
Gabriel Johannes Sieber
Natsune Kimura
Shangchen Miao

WIENER PHILHARMONIKER

Die mit * gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

Konzertmeister

Rainer Honeck
Volkhard Steude
Albena Danailova

1. Violine

Josef Hell
Jun Keller
Daniel Froschauer
Maxim Brilinsky
Martin Kubik
Milan Šetena
Martin Zalodek
Kirill Kobantschenko
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Pavel Kuzmichev
Isabelle Ballot
Andreas Großbauer
Olesya Kurylyak
Thomas Köhnböck
Alina Pinchas
Alexander Sorokow
Ekaterina Frolova
Petra Kovačič
Benjamin Morrison
Katharina Engelbrecht*

2. Violine

Raimund Lissy
Tibor Kovács
Christoph Koncz
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 Frasinanu

Viola

Tobias Lea
Christian Frohn
Gerhard Marschner
Wolf-Dieter Rath
Robert Bauerstatter
Mario Karwan
Martin Lemberg
Elmar Landerer
Innokenti Grabko
Michael Strasser
Ursula Ruppe
Thilo Fechner
Thomas Hajek
Daniela Ivanova
Sebastian Führlinger
Tilman Kühn

Violoncello

Tamás Varga
Robert Nagy
Péter Somodari
Raphael Flieder
Csaba Bornemisza
Gerhard Iberer
Wolfgang Härtel
Eckart Schwarz-Schulz
Stefan Gartmayer
Ursula Wex
Sebastian Bru
Edison Pashko
Bernhard Hedenborg
David Pennetzdorfer

Kontrabass

Herbert Mayr
Christoph Wimmer
Ödön Rácz

Jerzy (Jurek) Dybal

Iztok Hrastnik
Filip Waldmann
Alexander Matschinegg
Michael Bladerer
Bartosz Sikorski
Jan-Georg Leser
Jędrzej Górski
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
Harald Hörth
Wolfgang Plank

Klarinette

Matthias Schorn
Daniel Ottensamer
Norbert Täubl
Andreas Wieser
Gregor Hinterreiter*

Fagott

Štěpán Turnovský
Harald Müller
Sophie Dervaux
Michael Werba
Wolfgang Koblitiz
Benedikt Dinkhauser

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 Pöchlacher
Hans Peter Schuh
Reinhold Ambros
Gotthard Eder

Posaune

Dietmar Küblböck
Wolfgang Strasser
Mark Gaal
Johann Ströcker

Tuba

Paul Halwax
Christoph Gigger

Schlagzeug

Anton Mittermayr
Erwin Falk
Thomas Lechner
Klaus Zauner
Oliver Madas
Benjamin Schmidinger
Johannes Schneider*



The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
RECHTLICHE ORGANISATION

KURATORIUM

VORSITZENDER Dr. Erich Marx

STELLVERTRETENDE VORSITZENDE Eva Maria Rutmann

SCHRIFTFÜHRERIN Inez Reichl-de Hoogh

Mag. Christoph Andexlinger · Dr. Thomas Bodmer · Mag. Stephan Gehmacher

Prof. Elisabeth Gutjahr (als Rektorin der Universität Mozarteum)

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 · Prof. Werner Lampert · Dr. Helmut Lang

Univ.-Prof. Mag. Hannfried Lucke · Johannes Graf von Moÿ · Maximilian Graf von Moÿ

Daniell Porsche · Dipl.-Ing. Harald Preuner (als Bürgermeister von Salzburg)

Dr. Helga Rabl-Stadler · Dr. Matthias Röder · Dipl.-Vwt. Wolfgang Schurich

Dr. Reinhard Seolik · Christoph Takacs · Ing. Friedrich Urban · Dr. Maria Wiesmüller

PRÄSIDIUM

PRÄSIDENT Dr. Johannes Honsig-Erlenburg

VIZEPRÄSIDENTEN Mag. Christoph Andexlinger · Johannes Graf von Moÿ

WEITERE MITGLIEDER

Dr. Thomas Bodmer · Univ.-Prof. Reinhart von Gutzeit · Dr. Ingrid König-Hermann

BEIRAT

VORSITZENDER Prof. Dr. Bernd Gottschalk

Karl Auersperg-Breunner · Dr. Thomas Bodmer · Laurent Burelle · Franz Markus Haniel
Michael Hoffman · Prof. Dr. Marcel Landesmann · Dr. Nicola Leibinger-Kammüller
Dr. Peter Mitterbauer · Jan Mojto · Paul Moseley · Dr. David W. Packard
Costa Pilavachi · Dr. Walter H. Rambousek · Dkfm. Gerhard Randa
Mag. Karin Rehn-Kaufmann · Dr. Thomas Sauber · Maria-Elisabeth Schaeffler-Thumann
Ass. Reimar Schlie · Prof. Christian Strenger · Heinz Hermann Thiele
Koichiro Watanabe · 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. Joachim Brüggé · Dr. Iacopo Cividini
Prof. Dr. Gerhard Croll (†) · Prof. Dr. Sibylle Dahms · Dr. Norbert Dubowy
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
Dr. Jean Gribenski · Prof. Dr. Gernot Gruber · Prof. Dr. Peter Gülke
Dr. Gertraud Haberkamp · Prof. Dr. Daniel Hertz · 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 · Dr. Bálasz Mikusi · Dr. Anja Morgenstern
Dr. Robert Münster · Dr. Eva Neumayr · Dr. Martina Rebmann · Dr. John A. Rice
Dr. Rupert Ridgewell · Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid · Prof. Dr. Jiří Sehnal
Dr. Wolf-Dieter Seiffert · Prof. Dr. Elaine Sisman · Prof. Dr. László Somfai
Dr. Tomislav Volek · 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
INTENDANT MOZARTWOCHE

Rolando Villazón

ALLGEMEINER BEREICH

KFM. GESCHÄFTSFÜHRER Dr. Tobias Debuch

ASSISTENZ DES GF Mag. Philippine Schmölzer (Karenz) · Heidemarie Engelmann
Anita Maurer · Petra Schmutzler

STABSTELLEN DER GESCHÄFTSFÜHRUNG

IT Dipl. Ing. Josef Erlinger (Teamleitung) · Alf Scherer

INT. PROJEKTE/MEDIEN Claudia Meyer

RECHNUNGSWESEN Gerlinde Ferle (Leitung) · Franziska Elmer BA · Margit Kocher
Petra Neundlinger · Zorica Sarkanovic

PERSONAL / HR / LV Mag. Christina Lackner (Leitung) · Sarah Haider · Claudia Schwaiger

CONTROLLING Mag. Lucia Linsinger

LIEGENSCHAFTEN, RECHTSANGELEGENHEITEN Mag. Walter Harringer (Leitung)

SEKRETARIAT Sonja Schaffer

TECHNISCHES PERSONAL Wolfgang Aglassinger · Hans-Peter Feldbacher
Hans-Peter Fuchs · Ibragim Murtazaliev · Walter Schöndorfer · Mathias Vorauer
RAUMPFLEGE Ljuba Marković · Branka Nikolić · Eleftheria Pontidou · Saća Sisić

SPONSORING, FREUNDESKREISE

Claudia Gruber-Meikl (Leitung) · Marina Corlianò Nahi · Mag. Elke Tontsch

KARTENBÜRO

Dr. Gudrun Kavalir (Leitung) · Brigitte Dürnberger · Andrea Nauhauser
DI Angelika Schulz · Yvette Staelin MA

KOMMERZIELLE ANGELEGENHEITEN, „MOZARTHAUS“ HANDELSGESELLSCHAFT

Dr. Tobias Debuch (Geschäftsführer) · Gerlinde Ferle (Prokuristin) · Jony Maier
Suphaluck Diehsbacher · Zsanett Major · Nantawadee Mayr · Kantana Moser
Koesindriyani Reiter · Sylvia Schally · Henrika Storgårds · Helga Strumbichler

KÜNSTLERISCHER BEREICH
KÜNSTLERISCHE LEITUNG SAISONKONZERTE UND DIALOGE

Andreas Fladvad-Geier

KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO

Mag. Reinhard Haring (inkl. Saalvermietung) · Mag. Thomas Carrión-Carrera (Referent des Intendanten)
Sofia Ioli (Praktikantin) · Kirsten Kimmig MA · Maria Rita Mascarós BA MA MA · Anna Weber BA
KINDER- UND JUGENDPROGRAMM Antje Blome-Müller (Leitung) · Mag. Sven Werner

MARKETING UND KOMMUNIKATION

Rainer Heneis

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT, MARKETING

Christine Forstner · Mag. Yvonne Schwarte · Christina Weiß MA · Nadine Kröpfl (Social Media)
PUBLIKATIONEN Angelika Wörse BA (Leitung) · Lisa Tiefenthaler BA · Georg Hopfinger

MUSEUMSBEREICH

Dr. Gabriele Ramsauer (Leitung)

MOZART-MUSEEN Dr. Maria Erker · Holger Maria Hummelbrunner · Dr. Deborah Gatewood

BESUCHERSERVICE Majed Alkhuder · Sebastian Autengruber · Ignaz Blazovich

Mag. Petra Candido · Galina-Gabriela Coffler · Silvia Egger · Nonna Hahn · Katarzyna Hatalak

Georg Hemetsberger · Angelika Hödlmoser · Yang Hoon Kang BA · Silvia Hummelbrunner

Harald van Rijnsbergen · Angelika Steurer · Johanna Stranner

Rebeka Turan-Frühwirth · Mag. Eva-Maria Unterwöger

MOZART-ARCHIV, SONDERAUSSTELLUNGEN, SONDERPROJEKTE

Dr. Gabriele Ramsauer · Dr. Sabine Greger-Amanshauser · Fabian Weidinger BA MA

WISSENSCHAFTLICHER BEREICH

Dr. Ulrich Leisinger (Leitung)

BIBLIOTHECA MOZARTIANA Dr. Armin Brinzing (Leitung) · Dr. Johanna Senigl

MOZART TON- UND FILMSAMMLUNG Mag. Stephanie Krenner

DIGITALE MOZART-EDITION (DME)

Dr. Ulrich Leisinger (Projektleiter) · Dr. Norbert Dubowy (Cheflektor) · Agnes Amminger BA

Dr. Iacopo Cividini · Dr. Ioana Geanta · Dr. Christoph Großpietsch · Mag. Felix Gründer

Mag. Franz Kelnreiter · Dr. Anja Morgenstern · Dr. Eva Neumayr · Miriam Pfadt MA · Dr. Till Reininghaus

Oleksii Sapov BA MA · Mag. Thomas Karl Schmid · 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 20, 21, 35, 60, 99, 105, 155 (Erich Lessing), 205, 227, 235, 242, 249, (Liszt Collection), 267
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv 252
- Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte – Berlin, akg-images 141
- Krakau, Biblioteka Jagiellońska 27, 165, 213, 264, 314
- Wolfgang Lienbacher 53, 54
- Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museum – Berlin, akg-images 87
- Nelahozeves, Schloss, Lobkowitz-Sammlungen – Musikarchiv 59
- New York, The Morgan Library & Museum 283
- Louis Ostenrik 69
- Paris, Musée de la Musique – Berlin, akg-images 121
- Paris, Sammlung der Philharmonie – Berlin, akg-images 245
- Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria – Berlin, akg-images 191
- Philipp Pontzen 128
- Privatsammlungen 113, 220 (akg-images), 295
- Privatsammlungen Yvon Tardy 42, 74, 137, 150, 156, 178, 303, 323
- Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana 19, 73, 81, 82, 94, 95, 96, 214
- Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Museen und Archiv 89, 90, 106, 285, 306
- Christina Baumann-Canaval/Anna-Maria Löffelberger, Salzburg, Landestheater 172
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung 275
- Robert Wilson 48, 50

Künstlerfotos: Künstler und Agenturen