



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

INTENDANT ROLANDO VILLAZÓN



MOZARTWOCHE 2023
28. JÄNNER – 5. FEBRUAR
M
W 23

ALMANACH

Konzerte
Wissenschaft
Museen



ROLANDO VILLAZÓN

He sings enchantingly. A man of great artistic versatility who also directs, writes and presents music programmes, he is the quintessential romantic tenor, known especially for his interpretations of the bel canto and Mozart repertoires. Born in Mexico, he rewards his devoted audiences worldwide with a sense of the joy he finds in music. **Delivering stellar performances on opera's greatest stages.**

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DAY-DATE 40


ROLEX



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG



ALMANACH



Official Timepiece Mozartwoche

Konzerte
Wissenschaft
Museen

MOZARTWOCHE 2023
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

**FREUNDE DER INTERNATIONALEN
STIFTUNG MOZARTEUM e.V.**

Medienpartner

ORF / Club Ö1 / UNITEL / 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 2023 ROLANDO VILLAZÓN

© 2023 Internationale Stiftung Mozarteum. **Impressum** Medien-Inhaber und Verleger: Internationale Stiftung Mozarteum.
Gesamtverantwortung: Rainer Heneis, Geschäftsführer der Stiftung Mozarteum Salzburg.

Publikationen: Dorothea Biehler. Redaktion und Bildauswahl: Geneviève Geffray. Redaktion der englischen Texte und Biographien:
Elizabeth Mortimer. Satz und graphische Umsetzung: Lisa Tiefenthaler. Mitarbeit Lektorat: Johanna Senigl, Angelika Wörseg.
Biographien: Johanna Senigl, Victoria Martin (engl.). Künstlerfotos: Künstler und Agenturen. Bildbearbeitung: Repro Atelier
Czerlinka. Corporate Basisdesign: Linie 3. Inserate: Yvonne Schwarte. Redaktionsschluss: 31. Jänner 2023. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum.

INHALT

07	Mozartwoche 2023: Kalendarische Übersicht
17	Vorwort
19	<i>Preface</i>
21	Die Aufführungen und Veranstaltungen der Mozartwoche 2023 <i>Performances and Supplementary Events at the Mozart Week 2023</i>
293	Autoren der Beiträge
298	Authors of the English Notes
300	Mitwirkende der Mozartwoche 2023
347	Artists Performing at the Mozart Week 2023
393	Orchester- und Chorlisten <i>List of Orchestras and Choirs</i>
410	Stiftung Mozarteum Salzburg
414	Abbildungsnachweis

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde teilweise auf genderspezifische Endungen verzichtet. Es wird hiermit ausdrücklich erklärt, dass an allen Textstellen, wo natürliche Personen beziehungsweise Personengruppen erwähnt werden, Menschen jeden Geschlechts gemeint sind.

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
Diana Hartong-Zaki
OMR Dr. Hans Peter und Elfi Kaserer
Dr. phil. Nicola Leibinger-Kammüller
Dr. Achim und Birgit Meurer
Dr. Christopher J. Salmon und Dr. Julie K. Salmon
Gesine Thies-Sievert und Bodo Sievert
Dr. Susanne Thies-Tenschert und Peter Tenschert
Dr. Dieter und Dr. Susanne Wolfram
Hansgeorg R. Zoske

FIRMENFÖRDERER

Druckerei Roser GesmbH

PREMIUM-FÖRDERER

Arno und Erda Gschwendtner
Lisa und Andrew Hawkins
Dr. phil. Nicola Leibinger-Kammüller
Dipl.-Ing. Wilfried und Helga Stadlmair

FÖRDERER

Bankhaus Spängler & Co. AG
Prof. Dr. Mark K. Binz
Antje und Andreas Breuer
Ernst Brutsche
Dr. Gerhard Buchholz
Michael C.E. Büchting
Pierre-Henri Chappaz
Ursula Corradini-Singer
Anna-Maria und Dr. Hubertus Erlen
Prof. Margit Eschenbach
Klaus Fenzl
Dr. Hans Feyock

Prof. Dr. Hans Felten und Silvia Fuchs
Dr. Stefan Goller und Dr. Angelika Schmidt
Prof. Bernd Gottschalk
Rudolf von Haniel
Dr. Rupert Hengster
Ulrike und Rüdiger Horstmann
Ruth Koschuschmann
Dr. Robert Kröpfel
Christoph Lang
Franz J. Leibenfrost
Anne-Marie Letellier
Mag. Manfred Leo Mautner Markhof
Dr. Achim und Birgit Meurer
Matthias und Martina Moosleitner
Mozart Gesellschaft Dortmund
Dr. Juliette Mulvihill
Dr. Martin Nüchtern
Dr. Walter H. Rambosek
Ursula Sybille Reiss
Dr. Thomas Sauber
Schaeffler Gruppe
Dorothee Schultheis
Dr. Susanne Singer
Dr. Georg Sinzinger
Alexander Stöckl
Prof. Christian Strenger
Dipl.-Ing. Dipl.-Kfm. Bernd M. Stütz
Irmela Sulzer
Dr. Martin Weinkamer
Claude und Claudia Wenger-Schrafl
Rosemarie Werner
Dr. Brigitte Wiesenthal
Mag. Waltraud Wöhrer
Dr. Jürgen Zech

... 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-Meikl, T +43-662-88940-943, friends@mozarteum.at

VERANSTALTUNGEN DER MOZARTWOCHE 2023

DO 26.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#01**
MOZART, DAS WUNDERKIND – MOZART, DER MEISTER

Rolando Villazón, Ulrich Leisinger, Musiker
des Orquesta Iberacademy Medellín

18.45 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Einführungsvortrag zu **#02**

Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter
der Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#02**
KONZERT ZUR ERÖFFNUNG DER MOZARTWOCHE
Mozarteumorchester Salzburg, Ivor Bolton,
Clarissa Bevilacqua, Rafael Fingerlos,
Rolando Villazón

FR 27.01

14.00 Mozart-Wohnhaus
Führung Autographentresor

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#03**
TALK

Rolando Villazón, Geneviève Geffray

17.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#04.1**
„MA TRÈS CHÈRE ÉPOUSE!“

Emmanuel Tjeknavorian, Benedict Mitterbauer,
Jeremias Fliedl, Stefan Wilkening

17.00 Villa Vicina **#05**
MOZART ALS KREATIVITÄTS-DYNAMO
Alumni des Mozart Kinderorchesters

18.00 Mozartplatz
SERENATA MEXICANA
Rolando Villazón, Los Mariachis Negros

18.30 Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Einführungsvortrag zu **#06**

Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter
der Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Felsenreitschule **#06.1**
OPER KONZERTANT DON GIOVANNI
Cappella Andrea Barca, Bachchor Salzburg,
Sir Andrés Schiff, Rolando Villazón, Sylvia
Schwartz, Magdalena Kožená, Julia Lezhneva,
Julian Prégardien, Johannes Kammler,
Julien van Mellaerts, Robert Holl, Maurizio
Muraro u. a.

SA 28.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#07**
Europa Galante, Fabio Biondi

11.00 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#08.1**
DER KLEINE MOZART – EINE MUSIKALISCHE REISE
Gastspiel Allee Theater, Hamburg

14.00 Mozart-Wohnhaus
Führung Autographentresor

15.00 Salzburger Marionettentheater **#09.1**
DER ALTE BAUM (FRANZIS REISE ZUM ENDE
DER WELT)
Paul Schweinester, Tscho Theissing,
Athanasia Zöhrer, Theodore Platt, Musiker
des Orquesta Iberacademy Medellín, Die
Wiener Theatermusiker, Ensemble des
Salzburger Marionettentheaters u. a.

Ab 15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#10**
Plattform Tanz Salzburg **ABGESAGT**

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM Rolando Villazón trifft Don Giovanni

17.00 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#08.2**
DER KLEINE MOZART – EINE MUSIKALISCHE REISE
Gastspiel Allee Theater, Hamburg

18.45 Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Einführungsvortrag zu **#11**
Dorothea Biehler, Leitung Publikationen
Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus **#11**
Wiener Philharmoniker, Robin Ticciati,
Igor Levit

22.15 Stiegl-Keller (Festungsgasse) **#12**
WÜRSTEL AMADÉ MOZART
Musiker des Orquesta Iberacademy Medellín

SO 29.01

9.00 Franziskanerkirche Messe KV 337
10.00 Dom Messe KV 257

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#13**
Baborák Ensemble, Rolando Villazón

11.00 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#08.3**
DER KLEINE MOZART – EINE MUSIKALISCHE REISE
Gastspiel Allee Theater, Hamburg

14.00 Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Einführungsvortrag zu **#06**
Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter
der Stiftung Mozarteum Salzburg

15.00 Felsenreitschule **#06.2**
OPER HALB-SZENISCH DON GIOVANNI
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff u. a.
siehe **#06.1**

15.00 Salzburger Marionettentheater **#09.2**
DER ALTE BAUM (FRANZIS REISE ZUM ENDE
DER WELT) siehe **#09.1**

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM „Apollo und Hyacinthus“ KV 38

17.00 Villa Vicina **#14**
GESPRÄCHSKONZERT QUARTETTSSIMO
Alumniquartett des Mozart Kinderorchesters,
Quartett des Orquesta Iberacademy Medellín

18.45 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Einführungsvortrag zu **#15**
Christoph Großpietsch, Digitale Mozart-
Edition Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#15**
Mahler Chamber Orchestra, Mitsuko Uchida

MO 30.01

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM Klavierkonzerte KV 453 und KV 482

18.45 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Einführungsvortrag zu **#16**
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#16**
Camerata Salzburg, Ton Koopman, Daniel
Ottensamer, Riccardo Terzo

DI 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#17**
Hagen Quartett

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM Requiem KV 626

17.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#04.2**
„MA TRÈS CHÈRE ÉPOUSE!“ siehe **#04.1**

18.45 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Einführungsvortrag zu **#18**
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#18**
Le Concert des Nations, La Capella Nacional
de Catalunya, Jordi Savall, Giulia Bolcato,
Marianne Beate Kielland, Charles Sy,
Manuel Walser

22.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#19.1**
LOTERÍA MOZARTIANA
Rolando Villazón, Musiker des Orquesta
Iberacademy Medellín

MI 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#20**
Akademieorchester der Universität
Mozarteum Salzburg, Ion Marin

14.00 Mozart-Wohnhaus
Führung Autographentresor

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM „Cara sorella mia!“ Briefe und Musik

17.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#21**
ENTWICKLUNGEN IN MOZARTS KLAVIERSONATEN
Robert Levin, Ulrich Leisinger

18.45 Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Einführungsvortrag zu **#22**
Wolf-Dieter Seiffert, Musikwissenschaftler,
München

19.30 Großes Festspielhaus **#22**
Wiener Philharmoniker, Marc Minkowski

DO 02.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#23**
MOZARTS VIOLINKONZERTE
Camerata Salzburg, Renaud Capuçon

15.00 Mozart-Wohnhaus
Führung Autographentresor

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM KV 504, KV 497, KV 448

17.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#04.3**
„MA TRÈS CHÈRE ÉPOUSE!“ siehe **#04.1**

18.45 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Einführungsvortrag zu **#24**
Wolf-Dieter Seiffert, Musikwissenschaftler,
München

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#24**
Chamber Orchestra of Europe, Andrés
Orozco-Estrada, Seong-Jin Cho

22.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#19.2**
LOTERÍA MOZARTIANA
Rolando Villazón, Musiker des Orquesta
Iberacademy Medellín

FR 03.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#25**
Christoph Koncz, Jory Vinikour

13.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#26**
POST CONCERT TALK
Christoph Koncz, Linus Klumpner

14.00 Mozart-Wohnhaus
Führung Autographentresor

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM „La clemenza di Tito“ KV 621

17.00 DomQuartier, Rittersaal d. Residenz **#27**
MOZARTS STREICHQUINTETTE I
Spunicunifait Quintett

17.00 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#08.4**
DER KLEINE MOZART – EINE MUSIKALISCHE REISE
Gastspiel Allee Theater, Hamburg

18.45 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Einführungsvortrag zu **#28**
Iacopo Cividini, Digitale Mozart-Edition
Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#28**
Freiburger Barockorchester, Kristian
Bezuidenhout

VERANSTALTUNGSORTE

Felsenreitschule / Großes Festspielhaus Hofstallgasse
Stiftung Mozarteum, Großer Saal Schwarzstraße 28 / Wiener Saal Schwarzstraße 26
Villa Vicina Schwarzstraße 30
Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal (1. Stock) / Autographentresor (Treffpunkt an der Kassa) /
Mozart Ton- und Filmsammlung (Halbstock) Makartplatz 8
Marionettentheater Schwarzstraße 24
DomQuartier, Rittersaal der Residenz Residenzplatz 1
OVAL – Die Bühne im EUROPARK Europastraße 1
Stiegl-Keller Festungsgasse 10

SA 04.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#29**
Orquesta Iberacademy Medellín, Alejandro
Posada, Emily Pogorelec

11.00 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#08.5**
DER KLEINE MOZART – EINE MUSIKALISCHE REISE
Gastspiel Allee Theater, Hamburg

14.00 Mozart-Wohnhaus
Führung Autographentresor

15.00 Salzburger Marionettentheater **#09.3**
DER ALTE BAUM (FRANZIS REISE ZUM ENDE
DER WELT) siehe **#09.1**

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM Streichquintette KV 593 und KV 515

17.00 DomQuartier, Rittersaal d. Residenz **#30**
MOZARTS STREICHQUINTETTE II
Spunicunifait Quintett

17.00 OVAL – Die Bühne im EUROPARK **#08.6**
DER KLEINE MOZART – EINE MUSIKALISCHE REISE
Gastspiel Allee Theater, Hamburg

18.45 Großes Festspielhaus, Fördererlounge
Einführungsvortrag zu **#31**
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Großes Festspielhaus **#31**
Wiener Philharmoniker, Wiener Singverein,
Thomas Guggeis, Lisette Oropesa, Marianne
Crebassa, Rolando Villazón, Tareq Nazmi

SO 05.02

9.00 Franziskanerkirche Messe KV 194
10.00 Dom Messe KV 259

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#32**
Elena Bashkistrova, Solisten des Jerusalem
Chamber Music Festival

11.00 Salzburger Marionettentheater **#09.4**
DER ALTE BAUM (FRANZIS REISE ZUM ENDE
DER WELT) siehe **#09.1**

13.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#33**
POST CONCERT TALK
Rolando Villazón, Elena Bashkistrova

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#34**
Mozart Kinderorchester und Alumni, Sanja
Branković, Christoph Koncz, Peter Manning,
Andreas Pihusch, Alexander Paulweber,
Rolando Villazón

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung
FILM Lviv – Salzburg: Mozart for Solidarity

17.15 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Einführungsvortrag zu **#35**
Eva Neumayr, wissenschaftliche Mitarbeiterin
der Stiftung Mozarteum Salzburg

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#35**
KONZERT ZUM ABSCHLUSS DER MOZARTWOCHE
Mozarteumorchester Salzburg, Gemma New,
Maria Kataeva, Robert Levin

FILMPROGRAMM DER MOZARTWOCHE 2023

Mozart Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg

Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8.

Beginn jeweils 15.00 Uhr, Eintritt frei, maximal 40 Personen.

Zählkarten im Kartenbüro der Stiftung Mozarteum Salzburg (Theatergasse 2).

SAMSTAG, 28. JÄNNER

MOZART IN PRAG. ROLANDO VILLAZÓN TRIFFT DON GIOVANNI

Dokumentation von Guy Evans. PRAG 2016

Dauer: 50 Minuten

SONNTAG, 29. JÄNNER

APOLLO UND HYACINTHUS KV 38

Sinfonieorchester der Universität Mozarteum

Josef Wallnig (Dirigent), John Dew (Regie). Mit Maximilian Kiener, Christiane Karg, Ekaterina Tretiakova, Anja Schlosser, Astrid Hofer. SALZBURGER FESTSPIELE 2006

Dauer: 80 Minuten

MONTAG, 30. JÄNNER

MOZART Ouvertüre „Der Schauspieldirektor“ KV 486, Konzerte für Klavier KV 453 und KV 482, Konzert-Rondo KV 386, Ballettmusik zu „Idomeneo“ KV 367 (Ausschnitte)
Freiburger Barockorchester, Kristian Bezuidenhout (Hammerklavier).

SCHWETZINGEN, ROKOKOTHEATER 2012

Dauer: 90 Minuten

DIENSTAG, 31. JÄNNER

MOZART Requiem KV 626

Wiener Philharmoniker, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde
Herbert von Karajan (Dirigent). Mit Anna Tomowa-Sintow, Helga Müller-Molinari, Vinson Cole, Paata Burchuladze. WIEN, MUSIKVEREIN 1986

Dauer: 60 Minuten

MITTWOCH, 01. FEBRUAR

„CARA SORELLA MIA!“. BRIEFE UND MUSIK

Emmanuel Tjeknavorian (Mozarts „Costa“-Violine), Marie Sophie Hauzel
(Mozarts „Walter“-Flügel), Adele Neuhauser (Rezitation).

MOZARTWOCHE 2021, SALZBURG

Dauer: 70 Minuten

DONNERSTAG, 02. FEBRUAR

MOZART Symphonie KV 504 MOZARTWOCHE 2021, SALZBURG

Wiener Philharmoniker, Daniel Barenboim (Dirigent)

Werke für Klavier zu vier Händen und für zwei Klaviere: KV 497, KV 448

Martha Argerich, Daniel Barenboim

Dauer: 80 Minuten

FREITAG, 03. FEBRUAR

LA CLEMENZA DI TITO KV 621 PARIS, PALAIS GARNIER 2005

Orchestre de l'Opéra National de Paris, Sylvain Cambreling (Dirigent),

Ursel und Karl-Ernst Herrmann (Regie). Mit Christoph Prégardien,

Catherine Naglestad, Ekaterina Siurina, Susan Graham

Dauer: 150 Minuten

SAMSTAG, 04. FEBRUAR

MOZART Streichquintette KV 593 und KV 515 MOZARTWOCHE 2014

Renaud Capuçon, Alina Ibragimova, Léa Hennino, Gérard Caussé, Clemens Hagen

Dauer: 60 Minuten

SONNTAG, 05. FEBRUAR

MOZART Lviv – Salzburg: Mozart for Solidarity

Dokumentation von Oksana Lyniv und Taras Gavryliak

(in ukrainischer Sprache mit englischen Untertiteln)

Dauer: 90 Minuten

FÜHRUNGEN IM AUTOGRAPHENTRESOR

Originalhandschriften Mozarts und seiner Familie

Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8. Eintritt frei, maximal 20 Personen.
Zählkarten im Kartenbüro der Stiftung Mozarteum Salzburg (Theatergasse 2).
Treffpunkt an der Kassa im Mozart-Wohnhaus.

FREITAG, 27. JÄNNER

14.00 Uhr

SAMSTAG, 28. JÄNNER

14.00 Uhr

MITTWOCH, 01. FEBRUAR

14.00 Uhr

DONNERSTAG, 02. FEBRUAR

15.00 Uhr

FREITAG, 03. FEBRUAR

14.00 Uhr

SAMSTAG, 04. FEBRUAR

14.00 Uhr

Die Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum zeigt
in ihrem sonst nicht öffentlich zugänglichen Ausstellungsraum im Autographentresor
eine Auswahl wertvoller Original-Handschriften Mozarts und seiner Familie,
darunter auch das erst jüngst wiederentdeckte Klavierstück in D-Dur KV 626b/16.



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART: ZART. BESAITET.

MOZART-WOHNHAUS
MAKARTPLATZ 8

www.mozarteum.at

Musik für
eine bessere
Zukunft.

HILTI

The
Found
ation.

HILTIFOUNDATION.ORG

VORWORT



Liebe Amigas, Amigos, Amigues!

Unser ursprünglicher Fünfjahresplan für die Mozartwoche, ausschließlich Musik von Mozart aufzuführen, nahm 2019 einen wunderbaren Anfang. Wir feierten Mozarts Chorwerke und erlebten gemeinsam, wie er, in seinem Leben und durch seine Musik, Menschen zusammenbringt. Im zweiten Jahr, 2020, haben wir die meisten seiner Werke für Holz- und Blechblasinstrumente vorgestellt, um von diesem musikalischen Schwerpunkt aus die wichtigen Beziehungen zu seinen Freunden und jenen, die seine schöpferische Kraft beeinflusst haben, genauer zu betrachten.

Für die Mozartwoche 2021 hatten wir geplant, die knapp 40 Kompositionen Mozarts in Molltonarten ebenso wie Mozart als *musico drammatico* insbesondere in seiner Instrumentalmusik zu beleuchten. Die Pandemie machte die Umsetzung unserer anspruchsvollen Pläne nicht möglich, aber wir waren stolz, dass wir zehn der Konzerte für ein Online-Streaming retten konnten.

Es war ein großes Pech.

Und dann musste die Mozartwoche 2022, die Mozarts Kompositionen für Streicher und der Bedeutung seiner Frau Constanze für sein Leben und sein Werk gewidmet war, aufgrund der anhaltenden Pandemie komplett abgesagt werden.

Unsere Herzen waren gebrochen.

Nach zwei für uns alle – für unser Publikum, unsere Künstler, alle Mitarbeiter und Kollegen, ja, die Gesellschaft als Ganzes – sehr schweren Jahren stellen wir Ihnen, unserem

treuen Publikum, nun mit doppelter und ungebrochener Freude und Begeisterung die Mozartwoche 2023 vor. 2023 war immer schon als Höhepunkt unseres ursprünglichen Fünfjahresplans gedacht, um Mozart, das Wunderkind, und Mozart, den großen Meister, zu feiern.

Scherzeshalber erkläre ich gerne, dass wir unter diesem Thema Musik aus den ersten 15 Jahren von Mozarts Komponistenleben hören werden und Musik, die er in seinen letzten 15 Jahren auf dieser Welt schrieb. Das bedeutet natürlich alle seine Werke. Nun, im Ernst – wir haben versucht, uns auf seine sehr frühen Werke und die großen letzten Meisterwerke zu konzentrieren, mit einigen wunderbaren Beispielen aus der Phase dazwischen. So manches Wunderkind konnte die Verheißungen seines oder ihres frühen Talents nicht erfüllen. Viele große Meister haben in den ersten Jahren ihres Lebens nichts Außergewöhnliches vollbracht. Mozart ist natürlich das beste Beispiel für größte Vollkommenheit in beiden Lebensphasen.

In den elf Tagen, in denen wir Mozart feiern und die am 26. Jänner 2023 beginnen, stellen wir die allererste und die letzten drei seiner Symphonien vor, die ersten und die letzten Violinsonaten, reisen durch seine schöpferische Entwicklung der Klaviersonaten, die frühen Opernarien und einige der großartigen späten, das Requiem, sein letztes Werk, die frühen und späten Kompositionen für Holzblasinstrumente, all seine Violinkonzerte, einige der frühen Klavierkonzerte und die letzten, Ballettmusik, Divertimenti und Serenaden, alle Quintette, frühe und späte Quartette, Werke

für Horn und die konzertante, halb-szenisch eingerichtete „Oper aller Opern“, wie Søren Kierkegaard sie nannte: *Don Giovanni*. All diese Sternstunden werden von den großartigsten Mozart-Interpreten unserer Zeit ermöglicht und, neben vielen anderen glanzvollen Momenten, von unseren so beliebten Formaten *Trasom!* sowie *Musik und Wort*, Gesprächen mit Mozart-Experten und einer besonderen Feier zum ersten Jahrzehnt des Mozart Kinderorchesters begleitet. Und last but not least erwartet Sie unser spektakulär umgestaltetes Foyer – der neue Ort der Begegnung für Künstler und Publikum.

Bevor ich Sie nun einlade, die Programme, die wir liebevoll für Sie zusammengestellt haben, zu entdecken, möchte ich noch einen letzten Gedanken aussprechen: Was auch immer zu Beginn des Jahres 2023 geschehen mag, die Mozartwoche 2023, das letzte Kapitel unseres puren Mozart-Zyklus, die Feier unseres geliebten Komponisten als Wunderkind und als reifen Meister, wird mit Sicherheit stattfinden. Das verspreche ich.

Ich freue mich darauf, Sie alle zu sehen und mit Ihnen das Licht und die einzigartige Kunst unseres geliebten Wolfgang Amadé Mozart zu teilen.

Friede und abrazos

Rolando



PREFACE



Dear amigas, amigos, amigues!

Our original five-year plan for the Mozart Week, featuring exclusively music by Mozart, had a splendid start in 2019. We celebrated his choral music and explored how, both in his life and through his music, he brings people together. In the second year, 2020, we presented most of the works he composed for woodwind and brass and, from this musical focus, took a closer look at the important relationships he had with his friends and how they influenced his creativity.

For the 2021 Mozart Week, we wanted to highlight his compositions in minor keys (almost 40), and the *musico drammatico* Mozart, particularly with his instrumental works. The pandemic meant that all we could rescue – proudly – of our ambitious plans were ten concerts for online streaming. Tough luck.

Then, due to the ongoing pandemic, the 2022 Mozart Week – dedicated to the music Mozart composed for strings, and the influence of his wife Constanze in his life and work – had to be cancelled entirely. Our hearts were broken.

After two very hard years for all of us – our audience, our artists, all of our staff and colleagues and indeed, society as a whole – it is with double and renewed joy and enthusiasm that we present to you, our loyal audience, the 2023 Mozart Week. 2023 was always meant to be the culmination of our initial five-year plan: the celebration of Mozart the child prodigy and Mozart, the great master.

I jokingly tell everyone that with this motto, we will be hearing music from the first 15 years of Mozart's compositions, and music he wrote during his last 15 years on this earth. That, of course, includes all his compositions. Now, speaking seriously, we tried to concentrate on his very early works and his last great masterpieces, with some wonderful examples from his middle period. Many a child prodigy has been unable to fulfil the promise of his or her talented beginnings. Many a great master achieved nothing transcendental in the tender years of his or her life. Mozart, of course, is the ultimate example of the greatest accomplishments in both phases.

Throughout the eleven days of celebrating Mozart, beginning on 26 January 2023, we present his very first and his last three symphonies, his first and last violin sonatas, a journey through his creative evolution in the piano sonatas, early opera arias and some of the great late ones, the *Requiem*, his last composition, the first and last concertos for woodwind, all the violin concertos, some of his early piano concertos and his final ones, ballet music, divertimentos and serenades, all the quintets, early and late quartets, music for the horn, and a concertante, semi-staged version of the "Opera of all Operas", as Kierkegaard called it: *Don Giovanni*. All these products of genius, performed by some of the greatest Mozart interpreters of our time, are accompanied by our now beloved formats *Trazom!* and *Music and Letters*, talks with Mozart experts and a special celebration of the first decade of the Mozart Children's Orchestra, along with many more

highlights. And last but not least there will be a chance to see our spectacularly redesigned foyer – the new meeting place for artists and the public.

I would like to share one last thought before inviting you to discover the programmes we have lovingly put together for you. Whatever happens at the beginning of 2023, the 2023 Mozart Week – the last chapter of our Purely Mozart series, the celebration of our beloved composer as a child prodigy and as the mature master – will take place. This I promise.

Looking forward to seeing you all and to sharing with you the light and the unique art of our beloved Wolfgang Amadé Mozart.

Peace and *abrazos*

Rolando



FR 27.01

18.00 Mozartplatz

SERENATA MEXICANA

**ROLANDO VILLAZÓN
MIT LOS MARIACHIS NEGROS**

**Mexikanische Serenatas
zu Mozarts Geburtstag**

Mozart typisch mexikanisch und zugleich ganz persönlich:
Rolando Villazón bringt, gemeinsam mit Los Mariachis Negros,
dem Jubilar zum Geburtstag Ständchen dar.

*Mozart Mexican-style: in a very personal approach,
Rolando Villazón and Los Mariachis Negros
perform birthday serenades for Mozart.*

Dauer ca. 15 Minuten



Mozart. Knabenbild. Das Galakleid, das dem gleichaltrigen Erzherzog Maximilian Franz gehört hatte, schenkte Kaiserin Maria Theresia 1762 anlässlich des Besuchs der Familie am Wiener Hof. Ölbild, vermutlich von Pietro Antonio Lorenzoni. Salzburg, 1763.
Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

DO 26.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #01

ERÖFFNUNGSGESPRÄCH
TALK & MUSIK

MOZART, DAS WUNDERKIND – MOZART, DER MEISTER

ROLANDO VILLAZÓN
IM GESPRÄCH MIT **ULRICH LEISINGER** KLAVIER

MUSIKER DES **ORQUESTA IBERACADEMY MEDELLÍN**

JUAN ANDRÉS RODRIGUEZ BERÍO VIOLINE
ANDRÉS EDUARDO BOLAÑOS POSADA VIOLINE
WILLIAM EZEQUIEL AVILES MENDOZA VIOLA
SEBASTIÁN VALENCIA GALVIS KONTRABASS
ROBERTO YUNNY PÉREZ LUJO FLÖTE
HENRY LANCE SEPÚLVEDA OBOE
ESTEBAN GÓMEZ SUÁREZ HORN
MAURICIO QUIRAMA MARTINEZ HORN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus „Gallimathias musicum“ (Quodlibet) KV 32
(Komponiert: Den Haag, Anfang März 1766)

17. Fuga

Talk I

Klavierstück Andante KV 1a (Nannerl-Notenbuch Nr. 53)
Klavierstück Allegro KV 1c (Nannerl-Notenbuch Nr. 55)

Talk II

Aus „Idomeneo, re di Creta“ KV 366, Nr. 25 Marcia

Aus „Die Zauberflöte“ KV 620, Nr. 9 Marcia

Talk III

Aus „Die Zauberflöte“ KV 620,
Arie der Pamina Nr. 17, „Ach ich fühl's, es ist verschwunden“

Aus „Ein musikalischer Spaß“ KV 522
(Datiert: Wien 14. Juni 1787)

2. Menuetto. Maestoso – Trio

Talk IV

Adagio c-Moll und Rondo C-Dur für
Glasharmonika (Klavier), Flöte, Oboe, Viola und Violoncello KV 617

Keine Pause

ORF-SENDUNG
SO 12.02.2023
11.03 UHR, Ö1

DO 26.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #02

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

DIRIGENT IVOR BOLTON

CLARISSA BEVILACQUA VIOLINE

RAFAEL FINGERLOS BARITON

ROLANDO VILLAZÓN MODERATION

GIOVANNI MICHELINI CEMBALO

KONZERT ZUR ERÖFFNUNG DER MOZARTWOCHE 2023

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimento B-Dur KV 137

(Komponiert: Salzburg, vermutlich zwischen Jänner und März 1772)

Andante
Allegro di molto
Allegro assai

**Adagio E-Dur für Violine und
Orchester KV 261**

(Datiert: [Salzburg], 1776)

**Rondo C-Dur für Violine und
Orchester KV 373**

(Datiert: Wien, 2. April 1781)

Allegretto grazioso

AUDIOVISUELLE ÜBERTRAGUNGEN		
ORF III	SA 05.02.2023	20.15 UHR
3SAT	SA 18.02.2023	20.15 UHR
MYFIDELIO.AT	SA 28.01.2023	19.00 UHR
MEDICI.TV	SO 29.01.2023	19.30 UHR

Serenade D-Dur KV 239 „Serenata notturna“

(Datiert: [Salzburg], Jänner 1776)

Marcia. Maestoso
Menuetto – Trio
Rondeau. Allegretto – Adagio – Allegro

Markus Tomasi Violine, Sophia Herbig Violine
Milan Radič Viola, Brita Bürgschwendtner Kontrabass, Michael Mitterlehner-Romm Pauke

Pause

Aus „La clemenza di Tito“ KV 621

(Datiert: Prag, 5. September 1791)

Ouvertüre

Aus „Bastien und Bastienne“ KV 50

(Komponiert: Wien/Salzburg 1768/1769)

Arie des Colas Nr. 10 „Diggi, daggi“

Aus „Zaide“ („Das Serail“) KV 344

(Komponiert: Salzburg 1779/80)

Arie des Allazim Nr. 7 „Nur mutig, mein Herze, versuche dein Glück“

Arie für Bass und Orchester „Io ti lascio, oh cara, addio“ KV 621a

(Komponiert: Wien, um 1787/88)

Symphonie D-Dur KV 385 „Haffner-Symphonie“

(Datiert: Wien, Juli 1782)

Allegro con spirito
Andante
Menuetto – Trio
Presto

Ende um ca. 22.00 Uhr

Divertimento, Serenade und Symphonie als Beispiele der Instrumentalmusik, erweitert um Einzelsätze für Violine und Orchester, dazu Auszüge aus dem Opern- und Vokalschaffen – und wenn man die vier solistischen Streicher in der *Serenata notturna* als eigenständig zählen darf, dann ist gewissermaßen sogar die Kammermusik mit dabei: Das heutige Eröffnungskonzert der Mozartwoche 2023 bietet im Stile einer großen Akademie, also einer öffentlichen Konzertveranstaltung mit mehr oder minder gemischtem Programm, wie dergleichen ab Mitte des 18. Jahrhunderts üblich wurde, einen erstaunlichen und erstaunlich umfassenden Querschnitt durch die Musik Wolfgang Amadé Mozarts.

DIVERTIMENTO B-DUR KV 137

Die Symphonie, aber auch das Solokonzert sowie in der Kammermusik namentlich das Streichquartett haben sich zu den wichtigsten, prominentesten Genres des 19. und sogar des 20. Jahrhunderts entwickelt. Das hat im Blick zurück auf Mozart die entsprechenden Werke in den Vordergrund gerückt, seine sonstige Orchester- und Ensemblesmusik aber in den Schatten gestellt – zu Unrecht. Divertimento kommt vom italienischen Wort für ‚Vergnügen‘. Die Musik und deren Stil definiert das nicht, denn was wäre nicht zum Plaisir der Auftraggeber, der Interpreten und des jeweiligen Publikums entstanden? Deshalb fand der Begriff bis etwa 1780 überhaupt bloß in seiner allgemeinsten Bedeutung Verwendung:

als Instrumentalwerk für eher kleinere Besetzung.

Die drei übersichtlich dreisätzigen, deshalb und auch durch ihre Beschränkung auf Streicher gar nicht serenaden- oder suitenhaften Divertimenti D-Dur KV 136, B-Dur KV 137 und F-Dur KV 138 des 16-Jährigen sind Beispiele für diese Unterhaltung auf höchstem Niveau. Von der italienischen Sinfonia herkommend, nehmen sie eine eigentümliche Zwischenstellung ein, indem sie von ihrer einfacheren Faktur her eher chorisch gedacht erscheinen, sich aber auch für solistische Ausführung als Quartett eignen. Das B-Dur-Werk der Trias beginnt dabei überraschend mit einem lyrisch-empfindsamen Andante, das sein Gegenbild in einem herzhaften Allegro di molto findet. Ein tänzerisches Finale im Dreiachteltakt bildet den Abschluss.

ADAGIO E-DUR KV 261 UND RONDO C-DUR KV 373

Die beiden Einzelsätze für Violine und Orchester KV 261 und KV 373 sind als Alternativen für andere Zusammenhänge entstanden. Zumindest das E-Dur-Adagio KV 261 gehört dabei mit zum Zentrum jener Auseinandersetzung Mozarts mit der Gattung des Violinkonzerts, welche die Werke KV 216, 218 und 219 bilden. Alle innerhalb weniger Wochen zwischen September und Dezember 1775 komponiert, stehen sie in den besonders streicherfreundlichen, durch den Quintenzirkel aufsteigenden Tonarten G-, D- und A-Dur und tragen bei

allen Gemeinsamkeiten doch ganz individuelle Züge, etwa in der sparsamen, doch fantasievollen Instrumentierung sowie in der ungewöhnlichen „*Reinheit und Tiefe des Ausdrucks*“ (Hartmut Becker) namentlich der langsamen Sätze. Es mag heute merkwürdig oder gar unverständlich erscheinen, dass der Salzburger Konzertmeister Antonio Brunetti das bekannte Adagio aus KV 219 als „zu studiert“ eingestuft hat. Seine Skepsis bescherte uns jedoch eine famose Alternative in Gestalt des Adagio KV 261: eine große Gesangsszene, die das Soloinstrument wie eine kantabel sich verströmende Primadonna in den Mittelpunkt stellt und diese mit mildem, aber zumal rhythmisch reich schattiertem Licht erhellt.

Eine spätere Rückkehr zu diesem Genre stellt das *C-Dur-Rondo KV 373* dar: Am 8. April 1781 erwähnt Mozart dieses „*Rondeau zu einen Concert für Brunetti*“, am späten Abend in einem Brief an den Vater, direkt nach der Uraufführung in Wien. War mit „*Concert*“ eine Komposition von fremder Hand gedacht, in der Mozarts Werk das Finale ersetzen sollte? Oder ist mit „*Concert*“ die Veranstaltung gemeint und das Rondo selbständig? Wir wissen es nicht – aber das schmälert nicht das Vergnügen an diesem Allegretto grazioso, das gleich mit dem Einsatz der Solostimme beginnt.

SERENADE D-DUR KV 239 „SERENATA NOTTURNA“

Mit einem majestätischen Marsch von laut Partitur gleich zwei separaten Musikgruppen in exquisitem Zusammenspiel beginnt die *Serenata notturna* D-Dur KV 239, die der 20-Jährige in Salzburg geschaffen hat: Beinah im Stile eines barocken Concerto grosso stehen sich in diesem Werk ein Soloquartett mit zwei Violinen, Bratsche und Violone (Kontrabass) sowie ein Streichorchester mit Pauken gegenüber. Dem Marsch, der nicht zuletzt mit exquisiten Klangeffekten wie dem Zusammenwirken von Pizzicato-Stellen und leisen Paukenrhythmen erfreut, folgt ein Menuett: Da wird zunächst die Eins im Takt beinah stampfend akzentuiert, bevor das Trio in beinah jeder Hinsicht Kontrast bietet. Es ist dem Soloquartett allein anvertraut und verbindet federnde Achteltriolen mit einer synkopischen Oberstimme. Das Rondeau wäre schon durch sein neckisches Hauptthema und das reizvolle Wechselspiel zwischen Solisten und Tutti unterhaltsam genug – doch bringt Mozart noch zusätzliche Überraschungen an. Plötzlich geht die Musik nämlich in ein rezitativisches Adagio der Solisten über, das freilich nach nur neun Takten schon wieder im Tutti Allegro-Fahrt aufnimmt. Man wähnt sich plötzlich in einem anderen Satz – bis die Wiederkehr des Rondothemas den Ausritt im Nachhinein zu einem Couplet erklärt: Unterhaltung auf höchstem Niveau.



AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621: OVERTÜRE
 AUS „BASTIEN UND BASTIENNE“ KV 50: ARIE DES
 COLAS NR. 10 „DIGGI, DAGGI“
 AUS „ZAIDE“ („DAS SERAIL“) KV 344: ARIE DES
 ALLAZIM NR. 7 „NUR MUTIG, MEIN HERZE,
 VERSUCHE DEIN GLÜCK“
 „IO TI LASCIO, OH CARA, ADDIO“. ARIE FÜR BASS
 UND ORCHESTER KV 621A

Die folgenden vier Werke bestehen aus exemplarischen Auszügen aus Mozarts Opern- und Vokalrepertoire. Der barocke Prunk von anno dazumal vibriert noch in der *Ouvertüre* zur Krönungsoper *La clemenza di Tito* von 1791, aber Mozarts neuartige „vera opera“ mit psychologischer Charakterzeichnung gewinnt die Oberhand. Dazu gehört auch das in sich ruhende, von störenden Leidenschaften freie C-Dur des Kaisers, wenn es auch vorübergehend von beiden Seiten des Quintenzirkels bedrängt und in Frage gestellt wird. In Mozarts frühesten Opernzeiten führt hingegen die Beschwörungsarie des Wunderdoktors Colas aus *Bastien und Bastienne* zurück, in der mit dem Nonsense-Text „Diggi, daggi, schuri, muri“ viel-

leicht auf den umstrittenen Arzt Franz Anton Mesmer und seine Methoden angespielt wird. Ein Fragment gebliebenes Opernprojekt ist *Zaide (Das Serail)* von 1779/80. In diesem Werk, einer Art von Vorläufer der *Entführung aus dem Serail*, verbinden sich auf geradezu experimentelle Weise schlichte, aber magische Singspiel-Intimität mit dem hehren Pathos der Opera seria und sogar mit in Mozarts Schaffen einzigartigen, „Melologo“ überschriebenen Melodramen. Unerlässlich für die Flucht sind Allazim, der Lieblingssklave des Sultans, und sein Zuspruch. Ganz dem Duktus der Seria gehorcht freilich wieder „Io ti lascio, oh cara, addio“ KV 621a, eine dramatische Abschiedsarie für Bass und Orchester, für die der Bassist Emilian Gottfried von Jacquin als zumindest Co-Autor vermutet wird.

SYMPHONIE D-DUR KV 385 „HAFFNER-SYMPHONIE“

Passenderweise lassen wir mit dieser Abschiedsarie auch die Vokalmusik als Ganzes zurück

und schließen mit der finalen *Haffner-Symphonie* wieder an die Divertimento- und Serenadenklänge des heutigen Programms an. Denn wie verschwimmend für Mozart die musikalischen Genrengrenzen waren, zeigen gerade die beiden großen Festmusiken, die er für die Salzburger Familie Haffner schrieb. 1776 entstand zum Polterabend von „Liserl“ (Marie Elisabeth) Haffner, einer Tochter des 1772 verstorbenen Bürgermeisters, Großhändlers und Mäzens Siegmund Haffner d. Ä., die so genannte „Haffner-Serenade“ KV 250; sechs Jahre später übermittelte Leopold seinem Sohn in Wien den Auftrag, für die Erhebung von Siegmund Haffner d. J. in den Adelsstand ein weiteres Werk zu komponieren. Trotz Arbeitsüberlastung nahm er an und konnte dem Vater schon nach einer Woche den glücklichen Fortgang der Komposition vermelden. Mozarts Brief verrät uns auch den üblichen fünfsätzigen Bauplan (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 feuerig 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 die 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 Notenverte zunächst das zugrundeliegende Tempo: Die brillant funkelnde Rasanz 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 Andante 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* in Erinnerung, deren rachsüchtige Raserei hier allerdings in völliger Heiterkeit aufgeht.

Walter Weidringer



DIVERTIMENTO IN B FLAT MAJOR, K. 137

We open a programme spanning virtually the whole of Mozart's career in the early months of 1772, around the time of the composer's sixteenth birthday. Fresh from the triumph of his second visit to Italy, Mozart was confident that fame and fortune in the opera house were his for the taking. A third Italian visit beckoned later in the year. Meanwhile, in Salzburg that spring he composed a set of three divertimenti, K. 136–138, which have become the most popular of all his early instrumental works. It was long assumed that Mozart intended them for string orchestra, as miniature symphonies. Yet their soloistic, often virtuosic, writing for first and second violins suggests that they were probably conceived as lightweight string quartets. That said, in the early

1770s the distinction between orchestral and chamber music was not clear-cut, and like *Eine kleine Nachtmusik*, the divertimenti are equally effectively performed with solo or multiple strings. In all three works the teenage composer uses the Italianate musical *lingua franca* with verve and burgeoning individuality.

Following the pattern of the Baroque *sonata da chiesa* (i.e. sonatas that were habitually played in church), the *Divertimento in B flat major, K. 137*, opens with an Andante rather than an Allegro. This is music of noble eloquence, spiced by some abrupt dynamic contrasts. The Allegro di molto second movement, with its piquant interjections for second violins and violas, has the bold élan of an early Italian symphony, while the jig-like finale conjures the wit and caprice of *opera buffa*.

ADAGIO IN E MAJOR FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, K. 261

During 1775, the nineteen-year old Mozart, fêted throughout Europe as a child and teenager, was becoming increasingly frustrated in the service of the (by him) loathed Salzburg Prince Archbishop Hieronymus Colloredo. For the time being, though, he remained an assiduous employee, fulfilling his duties as violinist and purveyor of entertainment music for the princely court. That year he produced, *inter alia*, four of his five violin concertos, Nos. 2–5, probably for his own performance. They were later taken up by Antonio Brunetti, who became leader of the Salzburg court orchestra in January 1776.

In a letter of 1777 Mozart's father Leopold mentioned an "Adagio for Brunetti" which Wolfgang had written because the original was "too studied" (i.e. too artful and complex). This is almost certainly the *Adagio in E major*, K. 261, composed in 1776 as a substitute for the slow movement of the Violin Concerto No. 5, K. 219. Shorter and harmonically less far-reaching – and thus perhaps less 'studied' – than the movement it replaced, the new Adagio is a seraphic aria for the soloist, delicately accompanied by flutes and muted violins.

RONDO IN C MAJOR FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, K. 373

While basking in the success of *Idomeneo* in Munich early in 1781, Mozart was abruptly

summoned to Vienna by his Salzburg employer, Prince Archbishop Colloredo, who was on an official visit to the Austrian capital. For the moment keeping his resentment under wraps, Mozart rapidly produced three works for a concert on 8 April in honour of Colloredo's father: a violin sonata, (K. 379), a *scena* for the star castrato Ceccarelli, and a debonair new *Rondo in C major*, K. 373, for Brunetti. They were the last pieces he composed before he unceremoniously departed the Prince Archbishop's service for good.

SERENATA NOTTURNA, K. 239

Moving back to January 1776, and less turbulent times, the delightful *Serenata notturna*, K. 239, trades on the echo effects so popular in the eighteenth century. While this 'nocturnal serenade' looks back to the Baroque concerto grosso's contrasting *ripieno* (tutti) and *concertino*, its scoring is unique: an orchestra of strings and timpani set against a solo group of two violins, viola and *violone* (precursor of the double bass). In each of the three movements – a swaggering march, a pompous minuet with a graceful trio, and a breezy finale – Mozart has fun milking the contrasts between thunderous tuttis and fragile solo textures. The final Rondeau is especially entertaining, beginning with courtly decorum, continuing with a parody of a tragic operatic recitative and then breaking into what sounds like – and may indeed be – an authentic folk tune.

OVERTURE TO *LA CLEMENZA DI TITO*, K. 621

First set by Caldara in 1734, Pietro Metastasio's *La clemenza di Tito* was one of the most popular of all eighteenth-century librettos. Drawing on assorted Classical sources, its central theme – the emperor Titus's magnanimity after the attempt on his life by his friend Sextus – was a blatant piece of imperial propaganda. Mozart rapidly composed his setting of *Tito* in the summer of 1791 to mark the coronation in Prague of Emperor Leopold II as King of Bohemia. As Grand Duke of Tuscany, Leopold had often been compared to an idealised Titus; and Metastasio's celebration of enlightened absolutism proved the perfect choice for the coronation jamboree. Mozart sets the tone for the drama to follow with an elaborately worked *overture* in his grandest C major ceremonial style. As ever, shortness of time did not preclude sophisticated craftsmanship.

COLAS'S ARIA '*DIGGI, DAGGI*' FROM *BASTIEN UND BASTIENNE*, K. 50

Performed in autumn 1768 at the country house of Franz Anton Mesmer, the famous experimenter in magnetism, *Bastien und Bastienne* was the twelve-year-old Mozart's first, modest foray into Viennese *Singspiel*, a genre he raised to supreme heights with *Die Entführung*. The pastoral tale centres on the efforts of the shepherdess Bastienne to regain the attention of her fickle lover Bastien. She

is aided by the genial magician Colas, whose nonsense invocation '*Diggi, daggi*' parodies the usual paraphernalia of agitated minor-keyed arias – syncopations, rushing violins and so on – to comic effect.

ALLAZIM'S ARIA '*NUR MUTIG, MEIN HERZE*' FROM *ZAIDE*, K. 344

Some eleven years later Mozart began work on a *Singspiel* that traded on the contemporary fascination for all things 'Turkish'. Mozart may have been hoping for a commission from Vienna, in vain as it turned out; and with no prospect of performing *Zaide* (as the *Singspiel* was called on its publication in 1803) in Salzburg in 1779–80, he downed tools just before the final *dénouement*, with the Christian slaves Gomatz and Zaide facing death for their attempted escape from Sultan Soliman's harem. All that seems to be missing is the Sultan's expected show of magnanimity and a final ensemble of rejoicing.

Although by Mozartian standards the drama is slow moving and oddly balanced, many of *Zaide*'s individual numbers are superb. In the heroic aria '*Nur mutig, mein Herze*', the sympathetic harem overseer Allazim proclaims his resolve to escape to freedom with the lovers.

'*IO TI LASCIO, OH CARA, ADDIO*', K. 621A

One of Mozart's closest friends in Vienna was young Gottfried von Jacquin, a fine amateur

bass who evidently shared the composer's zany, bawdy sense of humour. Jacquin was also an occasional composer. Constanze Mozart suspected that the valedictory aria '*Io ti lascio*', K. 621a, probably dating from summer 1791, was entirely Jacquin's work. Recent research, though, has established that it was almost certainly a collaborative effort, with Jacquin supplying the vocal line and the bass, and Mozart the three upper string parts.

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 385 'HAFFNER'

Mozart had been in Vienna for two years when he held one of his earliest 'Academies', in the Imperial Burgtheater on 23 March 1783. The typically long and varied programme showcased Mozart's own prowess as composer-virtuoso in keyboard concertos and shorter solo works, and gave star turns to three favourite singers. Opening the concert was the work Mozart dubbed "the new 'Hafner' [sic] *Symphonie*", in its Viennese premiere. Mozart had composed the symphony the previous summer for Salzburg celebrations to mark the ennoblement of Siegmund Haffner, a family friend. Pressed, as ever, for time, he asked his father Leopold to return the score from Salzburg and enriched the tutti textures with flutes and clarinets (the latter unavailable in Salzburg).

Befitting the occasion, the '*Haffner* *Symphony in D major*, K. 385, is a brilliant, outgoing work. In the first movement (which Mozart wrote "must go with real fire") D major

extroversion coexists with rigorous thematic workmanship. In a manner more typical of Haydn, Mozart concentrates obsessively on the striding opening motif, often in complex contrapuntal textures: a reflection of his absorption in the music of Handel and Bach in 1782, encouraged by his new bride Constanze.

Following a guileless Andante that evokes the spirit of Mozart's Salzburg serenades, and a festive minuet, Mozart wanted the finale to be played "as fast as possible." By turns conspiratorial and gleefully explosive, this irrepressible movement is a reminder, if one were needed, that so much of Mozart's instrumental music is *opera buffa* by other means.

Richard Wigmore

WOLFGANG AMADEUS MOZART
GESANGSTEXTE

ARIE DES COLAS NR. 10, „DIGGI, DAGGI“ AUS „BASTIEN UND BASTIENNE“ KV 50

Text von Johann Andreas Schachtner (1731–1795)

Diggi, daggi, || schuri, muri, || horum,
harum, || lirum, larum, || Raudi, Maudi, ||
giri! Gari! || Pohito || besti basti, Saronfroh ||
Fatto matto qui pro quo.

ARIE DES ALLAZIM NR. 7 „NUR MUTIG, MEIN HERZE, VERSUCHE DEIN GLÜCK“ AUS „ZAIDE“ KV 344

Text von Johann Andreas Schachtner

Nur mutig, mein Herze, || versuche dein
Glück, || verschaffe dir selber || ein bessers
Geschick! Man muss nicht verzagen, ||
durch tapferes Wagen || schlägt oftmals der
Schwache || den Stärkern zurück.

ARIE FÜR BASS UND ORCHESTER „IO TI LASCIO, OH CARA, ADDIO“ KV 621A

Textdichter unbekannt

Io ti lascio, oh cara, addio, || vivi più felice ||
e scordati di me.

Strappa pur dal tuo bel core || quell'affetto,
quell'amore, || pensa che a te non lice ||
il ricordarsi di me.

*Ich verlasse dich, meine Teure, leb' wohl, ||
lebe glücklicher || und vergiss mich.*

*Reiße nur aus deinem schönen Herzen ||
jenes Gefühl und jene Liebe; || denke daran,
o Gott, dass es dir nicht erlaubt ist, ||
dich meiner zu erinnern.*

(Deutsche Übersetzung: DME)

Mon très cher Epoux!



J'ai écrit cette lettre dans la petite chambre où j'ai couché, ou j'ai couché cette nuit excellentement — et j'espère que ma chère Epouse aura passé cette nuit aussi bien que moi. J'y passerai cette nuit aussi, puisque j'ai congédié Léonore, et je serais tout seul à la maison, ce qui n'est pas agréable. — J'attends avec beaucoup d'impatience une lettre qui m'apprendra comme vous avez passé le jour d'hier; — je tremble quand je pense au baïquet du St: Antoine; car je crains toujours le risque de tomber sur l'excellent, en sortant — et je me trouve entre l'oppression et la colère — une situation bien désagréable! — si vous n'étiez pas grosse je craindrais moins — mais adieu pour cette fois la toute! — Le diable averti en certains — ment bien de ma chère sténographie — merci; — Mad^{re}: le Schwingenscha m'a prié de leur procurer une loge pour ce soir au théâtre de Wieden ou Chor Donner la Cinquième pasted' Antoine, et j'étais si heureux de pouvoir le servir, j'aurais donc le plaisir de voir et Opera dans leur Compagnie. *ihren Wohlthätigkeit, welche ich sehr schätze, und sehr dankbar mit Begeisterung der da gesandten und gestrichelt ist. — Mad^{re}: Zeitgeht fort und sich viel Gellthum gemacht, aber wie? — lieber Gott! — ich habe sehr viele geistig so much! — und nicht aber nicht. — mich findet ich sehr den Appetit hat — was aber viel frisst, mich auf viel? — wie, viel gesen wolt' ich sagen. — doch, ist mir*

Man weiß, dass in der Gegenwart immer mehr und mehr das Leben sich ändert, und dass man sich nicht mehr so leicht an die alten Gebräuche gewöhnen kann.

Mad^{re}: le Schwingenscha m'a prié de leur procurer une loge pour ce soir au théâtre de Wieden ou Chor Donner la Cinquième pasted' Antoine, et j'étais si heureux de pouvoir le servir, j'aurais donc le plaisir de voir et Opera dans leur Compagnie.

FR 27.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #03

TALK

ROLANDO VILLAZÓN
IM GESPRÄCH MIT **GENEVIÈVE GEFFRAY**

Die Briefe der Familie Mozart

Keine Pause

Ende um ca. 16.00 Uhr



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

FR 27.01 #04.1 DI 31.01 #04.2 DO 02.02 #04.3

17.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

**EMMANUEL TJEKNAVORIAN MOZARTS „COSTA“-VIOLINE
BENEDICT MITTERBAUER VIOLA
JEREMIAS FLIEDL VIOLONCELLO
STEFAN WILKENING REZITATION**

„MA TRÈS CHÈRE ÉPOUSE!“

Aus Briefen von
Wolfgang Amadé Mozart
an seine Frau Constanze

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimento (Streichtrio) Es-Dur für Violine, Viola und Violoncello KV 563
(Datiert: Wien, 27. September 1788)

Allegro
Adagio
Menuetto. Allegretto – Trio
Andante (con 4 variazioni)
Menuetto. Allegretto – Trio I – Trio II – Coda
Allegro

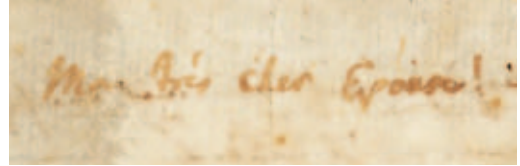
Keine Pause

Ende um ca. 18.30 Uhr

„MA TRÈS CHÈRE ÉPOUSE!“

Im September 1788 entsteht eines der reifsten Kammermusikwerke aus der Feder Wolfgang Amadé Mozarts: das *Divertimento Es-Dur* für Violine, Viola und Violoncello KV 563, das „vollendetste, feinste, das je in dieser Welt hörbar geworden ist“ (Alfred Einstein). Der Komponist trug es am 27. September 1788 in sein *Verzeichnüß aller meiner Werke* ein. Die Einträge in diesem Jahr, besonders von Juni bis Oktober 1788, offenbaren eine erstaunliche Produktivität. Innerhalb von vier Monaten vollendete Mozart neben dem Streichtrio und kleineren Werken wie Kanons drei große Klaviertrios (KV 542, 548 und 564) sowie die Trias der letzten Symphonien Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551. So kann man leicht nachvollziehen, wenn sich Mozart am 2. August 1788 bei seiner Schwester Maria Anna für die verspäteten Glückwünsche zum Namenstag entschuldigt: „*du kannst nicht zweifeln daß ich viel zu thun habe*“.

Diese ertragreiche Schaffensperiode hängt wohl auch mit dem Umzug der Familie in eine Vorstadtwohnung im Frühsommer 1788 zusammen. Am 17. Juni informierte Mozart seinen Freund und Logenbruder Johann Michael Puchberg: „*wir schlafen heute daß erstemal in unserem neuen quartier, also wir Sommer und winter bleiben; – ich finde es im grunde einerley wo nicht besser; ich habe ohnehin nicht viel in der stadt zu thun, und kann, da ich den vielen besuchen nicht ausgesest bin, mit mehrerer Musse arbeiten; ... um das ist auch das logis wohlfeiler, und wegen früh-*



Jahr, Sommer, und Herbst, angenehmer – da ich auch einen garten habe.“ Wie Michael Lorenz nachgewiesen hat, zog Mozart nicht aus rein ökonomischen Gründen in die Vorstadt, auch wenn er gegenüber Puchberg so argumentierte. Denn Mozart zahlte für diese Gartenwohnung in der Währingerstraße im Alsergrund 135 „Zu den drei Sternen“ mit 7 Zimmern, einer Stallung für 2 Pferde nebst Wagenschuppen sowie Garten 250 Gulden; etwa genauso viel wie für die vorherige Stadtwohnung „Zum Mohren“.

Mit der Ernennung zum k.k. Kammerkompositeur mit einem Jahresgehalt von 800 Gulden ab 7. Dezember 1787 hatte für Mozart eigentlich eine Zeit gewisser finanzieller Sicherheit begonnen. Wenn man aber bedenkt, dass sein bisheriges durchschnittliches Jahreseinkommen in Wien, das er vor allem durch zahlreiche Auftritte als Klaviervirtuose, aber auch mit Publikationen und Unterrichtstätigkeit erzielte, rund 4.000 Gulden betragen hatte, musste es Mozart wenig erscheinen, wie er gegenüber seiner Schwester einmal andeutete. Zudem waren durch den im August 1787 ausgebrochenen Türkenkrieg die meisten Einnahmemöglichkeiten weggefallen, der zahlungskräftige Adel hatte sich auf seine Landgüter zurückgezogen, der Kaiser weilte kriegsbedingt

nicht in der Stadt und am Hof fand praktisch kein Musikleben statt. Somit lässt sich vielleicht erklären, dass nahezu zeitgleich mit dem Umzug Mitte 1788 die Bettelbriefe an Puchberg um finanzielle Unterstützung einsetzen. Im bereits zitierten Brief bittet Mozart den Logenbruder gar, ihn für ein oder zwei Jahre, „mit 1 oder 2 tausend gulden gegen gebührenden Interessen zu unterstützen“. Seine weiterführenden Erklärungen deuten auf größere Schulden zu diesem Zeitpunkt hin. Mozart versuchte Puchberg unter anderem mit geplanten – aber nicht zustande gekommenen – Casino-Akademien und einer jedoch schleppend laufenden Subskription auf seine drei Streichquintette KV 406, 515 und 516 zu beruhigen. Vor diesem Hintergrund ist vielleicht auch die große Zahl an neuen Klaviertrios zu sehen, durch deren Publikation er sich weitere Einnahmen erhofft haben dürfte. Die für diese fordernde Kompositionsarbeit notwendige Zeit und Ruhe versprach sich Mozart wohl vom Umzug in eine Wohnung außerhalb der Stadt.

Eine Gartenwohnung hatte auch für die Ehefrau Constanze und die Kinder Annehmlichkeiten. Zur Familie gehörten zu diesem Zeitpunkt der vierjährige Carl Thomas und die sechs Monate alte Theresia. Das kleine Mädchen verstarb allerdings wenige Tage nach dem Umzug am 29. Juni, und so mussten Wolfgang und Constanze ihr erstes Töchterchen auf dem „Gottesacker außer der Währingerlinie“ begraben. Diese traurige Begebenheit scheint Mozart in seinem Schaffensrausch jedoch nicht gehindert zu haben. Für die Familie bedeuteten die Monate im Alsergrund zudem

eine ruhigere Zeit als im Jahr zuvor. Da war das Ehepaar Mozart gleich zweimal auf Reisen gegangen, beide Male nach Prag. Anfang des Jahres 1787 folgte Mozart der Einladung, eine Aufführung seiner in Prag sehr erfolgreichen Oper *Le nozze di Figaro* KV 492 selbst zu dirigieren. Und im Herbst kehrte er, wieder gemeinsam mit seiner „trés cher Epouse“ Constanze, zur Uraufführung des *Don Giovanni* KV 527 nach Prag zurück.

Mozart trug das Trio Es-Dur KV 563 als „*Divertimento ... di sei Pezzi*“ in sein Werkverzeichnis ein. Die dortige Bezeichnung – das Autograph ist nicht erhalten – hat mit den zahlreichen Serenaden und Divertimenti, die Mozart vor allem in Salzburg zu verschiedensten festlichen Anlässen wie Hochzeiten, Namenstagen oder Universitätsfeiern komponiert hatte, nur die äußerliche Gestalt der Vielsätzigkeit inklusive zweier Menuette gemeinsam. Denn schon nach Hören des ersten Satzes wird deutlich, dass es sich um ein singuläres Werk subtilster Kammermusik handelt, bei dem sich der Komponist ganz neue Herausforderungen gestellt hatte. Man kann zu Recht sagen, er habe mit diesem Werk die Gattung Streichtrio neu geschaffen. Wenn Mozart sich auch äußerlich am Serenadentypus orientierte, so setzte er sich die kompositorische Aufgabe, die hohe satztechnische Kunstfertigkeit, die er in den „Haydn-Quartetten“ entwickelt hatte, nun auf das Streichtrio mit drei gleichberechtigten Stimmen zu übertragen und sogar zu übertreffen. Johann Georg Sulzer hat 1794 in der zweiten Auflage seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* das Trio als eine

„der schwersten Gattungen der Composition“ bezeichnet, da es aus „drey Hauptstimmen [besteht], die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jeder Stimme muß dabey intereßirt seyn, und, indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in den Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruck befördert.“

Der erste Satz, Allegro, beginnt mit einer Unisono-Geste, als ob Mozart demonstrativ keinen Zweifel an der gleichberechtigten Behandlung aller drei Streichinstrumente aufkommen lassen möchte, indem keiner Stimme von Anfang an der Vortritt gelassen wird. Das Motiv dient aber nicht nur als ‚Vorhang‘, es wird später den ersten Teil der Durchführung, kombiniert mit einem neuen filigranen Vorschlagsmotiv, dominieren. Ab dem dritten Takt der Exposition hebt die Violine mit einem gesanglichen Motiv an, wird aber bald vom Cello und später von der Bratsche abgelöst. Auf engstem Raum exponiert Mozart verschiedene Motive, die abwechselnd durch die Stimmen wandern und im weiteren Verlauf kunstvoll verarbeitet werden. Dabei erreicht Mozart höchste satztechnische Dichte. Das Adagio in der nur selten verwendeten Tonart As-Dur entwirft Mozart als versponnenes, inniges Gebilde in Sonatensatzform, das in entfernte Tonartenbereiche vorstößt, die bereits an Schubert gemahnen. Der Gebrauch von Doppelgriffen erhöht gelegentlich die klangliche Fülle in diesem kammermusikalischen Kleinod. Das erste Menuett, ebenfalls in Sonatensatzform, spielt mit metrischen Verschiebungen und be-

kräftigt die Ernsthaftigkeit der vorangegangenen Sätze. Das Andante an vierter Stelle, das zunächst mit einem liedhaft anmutenden Thema anhebt, entpuppt sich als ein äußerst artifizierlicher Variationensatz. Das folgende Menuett mit Jagdmotivik und zwei tänzerischen Trios samt Coda beschwört kurz die Sphäre der alten Divertimento-Tradition. Dafür verlässt Mozart im zweiten Trio auch einmal das Prinzip der Gleichberechtigung und lässt die Violine allein den Satz dominieren. Den heiteren Ton des Menuetts greift dann das Finale, ein Sonatenrondo im 6/8tel-Takt auf, dessen Hauptthema an das Lied *Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596 erinnert, das freilich erst Anfang 1791 entsteht. Auch hier darf die Violine 31 Takte lang die erste Geige spielen, bevor eine energische Geste den Gesang unterbricht und den Satz in eine mehr von Motorik geprägte Richtung lenkt.

Mit rund 45 Minuten Spieldauer ist das Trio Es-Dur KV 563 das längste kammermusikalische Werk Mozarts. Und so heißt es auf dem Titelblatt im 1792 postum erschienenen Artaria-Druck zurecht „Gran Trio“. Ludwig van Beethoven muss ein großer Bewunderer dieses Werkes gewesen sein, er wählte 1796 bei der Publikation seines ersten Trios Es-Dur op. 3 (ebenfalls bei Artaria) nicht nur den selben Titel, sondern folgte Mozart auch in der Tonart und der Sechssätzigkeit mit zwei Menuetten. Bei seinen späteren drei Trios op. 9 wird Beethoven aber zur üblichen kammermusikalischen Viersätzigkeit zurückkehren.

Anja Morgenstern

“MA TRÈS CHÈRE ÉPOUSE!”

Wolfgang Amadé Mozart wrote his Trio in E flat major for violin, viola and cello, K. 563, in September 1788, a chamber work considered by Alfred Einstein to be “one of the most perfect and refined that ever became audible in this world.” Mozart entered it into his *Thematic Catalogue* as “*Divertimento ... di sei Pezzi*” on 27 September 1788. The entries for this year, especially from June to October 1788, reveal an astonishing productivity. Besides the string trio and smaller works such as canons, within four months Mozart completed three major piano trios, as well as the three last symphonies – K. 543, K. 550 and K. 551. Therefore it is easy to understand that when Mozart wrote to his sister Maria Anna on 2 August 1788 he apologised for being late in sending her good wishes for her name-day, saying that she need not doubt that he had a lot to do.

This fruitful period of creativity is probably related to the fact that the Mozart Family moved to an apartment in the suburbs in the spring of 1788. Mozart did not have financial reasons for moving away from the city centre because even for this apartment in the Währingerstrasse im Alsergrund 135, which had a garden, seven rooms, stables for two horses as well as a coach shed, he paid 250 gulden rent, about the same he had paid for his previous apartment in the city centre.

When Mozart was appointed imperial and royal chamber composer from 7 December 1787, a period of relative financial security



Constanze Mozart.
Porträt von Hans Hansen, Wien 1802.
Salzburg, Stiftung Mozarteum,
Mozart-Museen und Archiv

began for him. His previous average annual income in Vienna amounted to about four thousand gulden which he earned from several performances as a virtuoso pianist, and also through publications and teaching. However, with the outbreak of the war against the Turks in August 1787, most of his earning possibilities dried up because the prosperous members of the nobility had withdrawn to

their country estates, the emperor was not resident in the capital because of the war, and musical life at court had come more or less to a standstill. This explains perhaps why at almost the same time as the removal in mid-1788 Mozart started to write letters to his brother in the Masonic Lodge, Michael Puchberg, begging for financial support. He asked for one or two thousand gulden for one to two years with an appropriate rate of interest.

Mozart explained his need due to large debts but tried to reassure Puchberg by talking about his plans to hold academy concerts and he already had some subscriptions for his three string quintets. Mozart also hoped to earn money with the publication of his new piano trios, and by moving to an apartment outside the city centre he had the time and quietness needed for such demanding compositions.

An apartment with a garden was also pleasant for his wife Constanze and their children. At the time the family consisted of the four-year-old Carl Thomas and the six-month-old Theresia. However, the baby girl died only a few days after the family had moved to the new apartment and Wolfgang and Constanze had to bury their first daughter on “God’s field outside the Währinger line”. Nevertheless, this sad occurrence apparently did not dampen his burst of creativity.

The Trio in E flat major, K. 563, has very little in common with the many serenades and divertimenti that Mozart had composed primarily in Salzburg for festive occasions such as weddings, name-day celebrations or graduation festivities. Even on hearing the first

movement it becomes clear that it is a singular work of the most subtle chamber music in which the composer had faced entirely new challenges. One can justifiably say that in this work he recreated the genre of the string trio.

The first movement – Allegro – begins with a unisono gesture, as if Mozart demonstratively wants to allow no doubt about the equal treatment of all three string instruments, whereby from the beginning no part is given predominance. The Trio in E flat major, K. 563, lasts about 45 minutes and is thus Mozart’s longest piece of chamber music. On the title page of the printed edition, published in 1792 posthumously by Artaria, it is rightfully described as ‘*Gran Trio*’.

Ludwig van Beethoven must have been a great admirer of this work: in 1796, when his first trio in E flat major, op. 3, was published (also by Artaria), he chose not only the same title but also the same key signature, and like Mozart, also composed six movements with two minuets.

English summary of the German original:

Elizabeth Mortimer

MOZARTS INSTRUMENTE

Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2023

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 „Walter“-Flügel

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 fragmentarische 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, bevor 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 „Klotz“-Violine

Das Instrument, das heute als Mozarts Konzertvioline gilt, weist einen Zettel mit der Aufschrift „*Jacobus Stainer in Absam / prope Oenipontum 1659*“ auf. Das Instrument ist aber nur nach Stainers Vorbild gebaut und stammt in Wirklichkeit aus dem frühen 18. Jahrhundert. Es wurde allem Anschein nach von einem Mitglied der Geigenbauerfamilie Klotz in Mittenwald angefertigt. Die Oberseite der Violine besteht aus Fichtenholz, der Boden aus geflammtem Ahorn; das Griffbrett aus Fichtenholz ist mit Grenadill belegt. Da das Instrument schon früh wie eine Reliquie behandelt wurde, blieb ihm das Schicksal der meisten alten Meistergeigen erspart; diese wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts umgebaut, um einen größeren Klang zu erzielen und auch das neuere Violinrepertoire seit Beethoven und Paganini spielen zu können. Das „Klotz“-Instrument befindet sich somit in allen wesentlichen Teilen in seinem ursprünglichen Zustand. Mozart dürfte die Geige in den 1770er-Jahren als sein Konzertinstrument verwendet haben. Für dieses offen und hell klingende Instrument hat er seine Violinkonzerte, aber auch die Sätze mit Solovioline in den Serenaden der Salzburger Zeit komponiert. Die Überlieferung über Mozarts Schwester, die die Geige um 1820 als Übe-Instrument für den Violinunterricht an eine befreundete Familie verkaufte, lässt vermuten, dass die Geige im Jahre 1780, als Mozart nach München und von dort über Passau nach Wien reiste, in der Stadt Salzburg verblieben ist. Zum Mozart-Jahr 1956 konnte das



Mozarts „Klotz“-Violine.

Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

Instrument durch die Stiftung Mozarteum Salzburg von einer Apothekerfamilie in Schwanenstadt käuflich erworben werden.

Mozarts „Costa“-Violine

Im Herbst 2013 hat die Stiftung Mozarteum Salzburg von Frau Nicola Leibinger-Kammüller (Stuttgart) überraschend eine Violine von Pietro Antonio Dalla Costa aus dem Jahr 1764, die Mozart offenbar in seiner Wiener

Zeit gespielt hat, als Geschenk erhalten. Die Frage, warum Mozart außer seiner Salzburger 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 Schneckens. Die Decke besteht wie üblich aus Fichten-, der Boden aus auffällig schön gemasertem Ahornholz. Die Länge des Halses (240 mm mit Schnecke) zeigt, dass das Instrument – wie die meisten alten italienischen Meistergeigen – nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten geblieben ist. Der Umbau dürfte schon im 19. Jahrhundert erfolgt sein, 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 Geigenbauerfirma William E. Hill in London und galt seit der Auflösung der Firma Anfang der 1980er-Jahre als verschollen.

Ulrich Leisinger

MOZART'S INSTRUMENTS

The Salzburg Mozarteum Foundation's Collection of Historic Musical Instruments used in the Concerts at the Mozart Week 2023

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 "Walter"-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. Distinctive features are its silvery sound rich in overtones and, – in comparison with the modern concert grand – it has surprisingly clear bass tones. The instrument



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

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

Mozart's "Klotz"-Violin

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

Mozart's "Costa"-Violin

In autumn 2013, the Salzburg Mozarteum Foundation was surprisingly given a violin made by Pietro Antonio Dalla Costa dating from 1764 as a present from Mrs Nicola 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 instruments made by the Amati dynasty of violin

makers. Like most Italian master violins the neck of the instrument was replaced in the 19th century by a larger one so that the instrument could also be used for the newer music repertoire. Mozart apparently used the violin when he was living in Vienna. Dalla Costa's instruments have a full, sustained sound and are therefore highly sought after nowadays as concert instruments. Constanze Mozart evidently sold the instrument in 1799 with the musical legacy of her husband to Johann Anton André in Offenbach. With the words "this violin is from Mozart's estate and Mozart always played it. I bought it from Mozart's widow," André, shortly before his death, passed on the violin to Heinrich Henkel, who had received his training in André's publishing house. In 1909 the "Costa"-Violin was bought by the company of violin makers W. E. Hill & Sons in London from the Henkel Family but since the dissolution of the company at the beginning of the 1980s the instrument was believed to be lost.

Ulrich Leisinger

(English translation: Elizabeth Mortimer)

Mozart als energiegeladenes Genie und Ideengeber
für neue Kompositionen wirkt bestens als Vorbild für heutige Generationen
junger Musiker und Musikerinnen, Komponisten und Komponistinnen.
Ehemalige Musiker des Mozart Kinderorchesters, die mittlerweile
selbst professionelle musikalische Wege eingeschlagen haben,
werden nicht nur Werke von Mozart zu Gehör bringen,
sondern auch zeitgenössische Musik junger Komponistinnen und Komponisten.

*Mozart, a genius full of energy and ideas for new compositions is
the ideal role model for today's generations of young musicians and composers.
Former members of the Mozart Children's Orchestra, now themselves
on the way to becoming professional musicians, will perform works
not only by Mozart, but also by contemporary young composers.*

FR 27.01 17.00 #05

Villa Vicina

MOZART ALS KREATIVITÄTS-DYNAMO

MIT ALUMNI DES MOZART KINDERORCHESTERS

BORIS BAKOW, ALEKSANDRA BORODULINA, LIVIA HOLLO, PHILIP HUBER KLAVIER
JULIANA GAPPMAYR VIOLINE · JEREMIAS JUNGER, VERONIKA LÖBERBAUER VIOLONCELLO
FABIAN EGGER, ARAD KARIMI FLÖTE · JAKOB NOAH MANCINELLI MARIMBA

MODERATION
ANTJE BLOME-MÜLLER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus Trio G-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 564

(Datiert: Wien, 27. Oktober 1788)

2. Thema con Variazioni
3. Allegretto

Aleksandra Borodulina Klavier, Juliana Gappmayr Violine
Veronika Löberbauer Violoncello

ARAD KARIMI *2010

Der Wind (Uraufführung)

Arad Karimi Flöte, Livia Hollo Klavier

HELENE LIEBMANN 1795–1869

Aus Sonate B-Dur für Violonello op. 11

3. Andante con Variazioni über „Là ci darem la mano“
aus *Don Giovanni* von Mozart

Jeremias Junger Violoncello, Boris Bakow Klavier

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Aus 7 Variationen für Violoncello und Klavier über
„Bei Männern welche Liebe fühlen“
aus *Die Zauberflöte* von Mozart WoO 46

Jeremias Junger Violoncello, Boris Bakow Klavier

PHILIP HUBER *2002

Freie Bearbeitung über Zwölf Variationen in C Dur
über das Lied „Ah, vous dirai-je, Maman“ KV 265 von Mozart

Philip Huber Klavier

VLADIMIR HOROWITZ 1903–1989

Variationen über ein Thema von Georges Bizets *Carmen*

Philip Huber Klavier

Der Fokus wird auf Künstler gerichtet, die in besonderer Verbindung zu Mozart stehen: den Alumni des Mozart Kinderorchesters. Dieser einzige Klangkörper fördert seit nunmehr 10 Jahren sehr junge Orchestermusiker. Das musikalische Genie Mozart ist für die jungen Musiker Vorbild, Initiator und Ausgangspunkt einer lebenslangen Auseinandersetzung und Forschungsreise. Mozart begleitet sie seit ihrer Kindheit und seine Werke sind Initialzündungen für die eigene Entwicklung als Künstler.

Auf dem Programm stehen deshalb natürlich Werke von Mozart selbst, aber auch Werke anderer Komponisten, die auf Mozart Bezug nehmen oder die für die jungen Musiker Relevanz für das eigene musikalische Schaffen haben.

Im Rahmen des Konzerts werden zwei Uraufführungen von zwei jungen Komponisten gefeiert: *Der Wind* für Flöte und Klavier von Arad Karimi und *Fern des Zeitstrahls* für Flöte und Marimba von Fabian Egger. Die beiden Titel dürfen durchaus programmatisch aufgefasst werden. Zum einen führen Gedanken über ein Naturereignis von Arad Karimi zu seinem eigenen musikalischen Ausdruck. Und *Fern des Zeitstrahls* beschäftigt sich mit Themen der Schwerelosigkeit, dem Zustand der Unbestimmtheit, aber auch Zuversicht. In beiden Fällen können wir hier den Stimmen einer jungen Generation lauschen, die sich mit Vergangenheit, Gegenwart und vor allem Zukunft musikalisch auseinandersetzt.

Und auch die Improvisation hat einen Platz in diesem außergewöhnlichen Konzert. Philip Huber wird sich mit seinem improvisatorischen Talent einem bekannten Thema von Mozart zuwenden, um diesem neue Seiten abzugewinnen.

The focus is on artists who have a special bond with the Mozarteum Foundation: the alumni of the Mozart Children's Orchestra. For ten years now this unique ensemble has encouraged very young orchestral musicians. For the young musicians the musical genius Mozart is a role model, initiator and starting-point of a life-long preoccupation and journey of discovery. Mozart has accompanied them since their childhood, and his works are the initial impetus for their own development as artists.

On the programme therefore are of course compositions written by Mozart himself, as well as works by other composers who refer to Mozart or who are relevant for the young musicians for their own musical creativity.

During the concert two works by two young composers will be given their world premieres: *Der Wind* (The Wind) for flute and piano by Arad Karimi and *Fern des Zeitstrahls* (Distant from the Timeline) for flute and marimba by Fabian Egger. The two titles can be interpreted programmatically. On the one hand Arad Karimi's thoughts about a natural phenomenon lead to his own musical expression. *Fern des Zeitstrahls* deals with subjects such as weightlessness, the state of uncertainty as well as trust. In both cases we can listen here to the voices of a young generation that makes a musical analysis of the past, present and above all the future.

Improvisation also has a place in this unusual concert. Philip Huber will, with his improvisational talent, devote himself to a well-known theme by Mozart in order to explore new aspects.

English translation: Elizabeth Mortimer

FR 27.01 19.30 #06.1 **SO 29.01** 15.00 #06.2

Felsenreitschule

DON GIOVANNI KV 527

CAPPELLA ANDREA BARCA
BACHCHOR SALZBURG

CHOREINSTUDIERUNG **BENJAMIN HARTMANN**

DIRIGENT **SIR ANDRÁS SCHIFF** CONTINUO „ROSENBERGER“-HAMMERFLÜGEL

ROLANDO VILLAZÓN SZENISCHE EINRICHTUNG

DAVY CUNNINGHAM LICHT

DON GIOVANNI JOHANNES KAMMLER BARITON

IL COMMENDATORE ROBERT HOLL BASS

DONNA ANNA SYLVIA SCHWARTZ SOPRAN

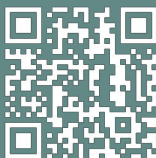
DON OTTAVIO JULIAN PRÉGARDIEN TENOR

DONNA ELVIRA MAGDALENA KOŽENÁ MEZZOSOPRAN

LEPORELLO MAURIZIO MURARO BASS

MASETTO JULIEN VAN MELLAERTS BARITON

ZERLINA JULIA LEZHNEVA SOPRAN



Das **LIBRETTO** zum Werk in italienischer und in deutscher Sprache finden Sie hier:

<https://qreo.de/libretto-don-giovanni>

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni“ KV 527

Dramma giocoso in zwei Akten

Libretto von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

(Datiert: Prag, 28. Oktober 1787)

Übertitel in deutscher und englischer Sprache

Mit freundlicher Unterstützung des **SALZBURGER LANDESTHEATERS**

Bettina Geyer Assistenz Szenische Einrichtung/Produktionsleitung

Harald Schöllbauer Bühnenbild

Natalie Stadler Inspizienz

Manfred Soraruf Lichtinspizienz

Anna Katharina Böhme Übertitelinspizienz

Denise Duijts Assistenz Konzept Kostüme

Sandra Aigner Garderobe

Elena Schachl Maskenbildnerin

Pause nach dem 1. Akt

Team der Salzburger Festspiele

Julia Scherz, BA Veranstaltungsmanagement, **Andreas Zechner** Technischer Direktor
Helmut Schauer Leitung Bühnentechnik, **Sven Gfrerer** Bühnentechnische Leitung FRS
Johannes Grünauer Stellv. Leitung Beleuchtung, **Michael Timmerer-Maier** Beleuchtung

Robert Danter Beleuchtung, **Florian Mies** Video/Übertitel

Mag. Anita Aichinger Leitung Requisite, **Bernhard Schönauer** Requisite

Friedrich Hoch, MAS Leitung Sicherheit

Aufführungsmaterial

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

Dauer: ca. 230 Minuten

DER GANGSTER ALS EDELMANN

DON GIOVANNI UND DIE ERFINDUNG DES MODERNEN ANTIHelden AUF DER OPERNBÜHNE

Dass die besten Melodien dem Teufel gehören sollen, ist eine Weisheit, die verwundern muss. Abgesehen nämlich von der musikhistorischen Prägung der Sentenz im Streit unter englischen Kirchenmusikern im 18. Jahrhundert, erscheint uns die musikalische Gestaltung des Bösen lange vergleichsweise unauffällig. Noch die Epochen des Barock und der Vorklassik verhandelten menschliche Scheußlichkeiten wie hinter einem Samtvorhang. Seien es die Machtspiele und mörderischen Ambitionen in Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (1643), Folterexzesse in Jean-Philippe Rameaus *Zoroastre* (1749) oder selbst die zahlreichen Dämonien in Christoph Willibald Glucks *Armide* (1777) – zumindest für das ungeschulte Ohr hüllte sich dieses Böse meist in Allerweltskleider.

Wie anders, ja geradezu lärmend müssen, verglichen damit, schon die Eingangsakkorde der *Don Giovanni*-Ouvertüre bei der Prager Premiere 1787 über ihre Zuhörer hergefallen sein. Ein loderndes d-Moll, das sich wie das Tor zur Unterwelt auftut, gefolgt vom solennen Schreiten der Streicher wie zur Begleitung eines Trauerzugs, schließlich, kurz bevor die Musik unvermittelt das Temperament wechselt, jenes unvergleichlich schaurige Steigen und Fallen der Flöten- und Geigenlinie, als pfeife ein eisiger Wind durch die Nacht. Mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln

scheint diese Musik zu verkünden, dass hier ein anderes Böses die Bühne betritt. Eines, das sich nicht mehr ohne weiteres musikalisch sublimieren lässt. In der Welt des *Don Giovanni*, das zeigt uns Mozart bereits mit diesen wenigen Takten, stimmt etwas nicht.

SPHÄREN DES TRAGISCHEN, NIEDERUNGEN DER KOMÖDIE

Dabei ist es keineswegs allein dem reizvollen Kontrast zum schnellen zweiten, nach D-Dur gewendeten Teil der Ouvertüre geschuldet, dass Mozart in dieser Einleitung geradezu ein Mini-Requiem inszeniert. Stattdessen scheint hier bereits jener dem Libretto beigelegte Gattungsbegriff in Klang umgesetzt, über dessen vermeintlich programmatische Bedeutung lange gestritten wurde: „dramma giocoso“ – also etwa „heiteres Drama“. Während man heute zwar weiß, dass es sich dabei lediglich um ein verlegerisches Gebrauchswort für die Libretti komischer Opern handelte (Mozart selbst rubrizierte den *Don Giovanni* ganz unzweideutig als „opera buffa“), scheint „dramma giocoso“ doch die einleuchtende Gattungsbezeichnung zu sein. Kaum ein anderes Werk der Musiktheatergeschichte nämlich schillert so ambivalent zwischen Licht und Dunkelheit, Dur- und Moll-Tonarten wie der *Don Giovanni*, kaum eines – abgesehen vielleicht von den beiden anderen Zusammenarbeiten Mozarts mit seinem Librettisten Lorenzo Da Ponte – setzt den Kitt, der eine Gesellschaft zusammenhält, einer derartigen Belastungsprobe aus.

Zu tun hat das vor allem mit dem bemerkenswert instabilen Zentrum dieser Oper: Jenem Don Giovanni, den der vollständige Titel des Werkes, *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, mit eben diesem „dissoluto“ belegt, einem Wort, dessen Übersetzungsspektrum von ‚Wüstling‘ bis ‚Lebemann‘ reicht. Dabei war bis zu Mozarts und Da Pontes Adaption die moralische Verurteilung der Don Giovanni- / Don Juan-Figur, ihre Kennzeichnung also als Bösewicht, Konsens. Während nämlich allen Dramatisierungen der Sage um den ausschweifend lebenden Frauenhelden eine dem Stoff eigene Unentschiedenheit zwischen Tragödie und Komödie zugrunde liegt (Don Juan ist qua Stand einerseits adliger Edelmann, fällt jedoch durch sein liederliches Handeln aus den Sphären des Tragischen), bestand deren allegorische Kraft durchweg im Ausweis der Schlechtigkeit ihrer Hauptfigur: Don Juan verstößt gegen die seinem Stand gemäßen Prinzipien vom richtigen Leben. Seine Bestrafung ist deshalb historisch auch eine Sozialkritik an der adligen, vermeintlich über den Dingen stehenden Libertinage.

FREIGEIST, FRAUENHELD, VERGEWALTIGER

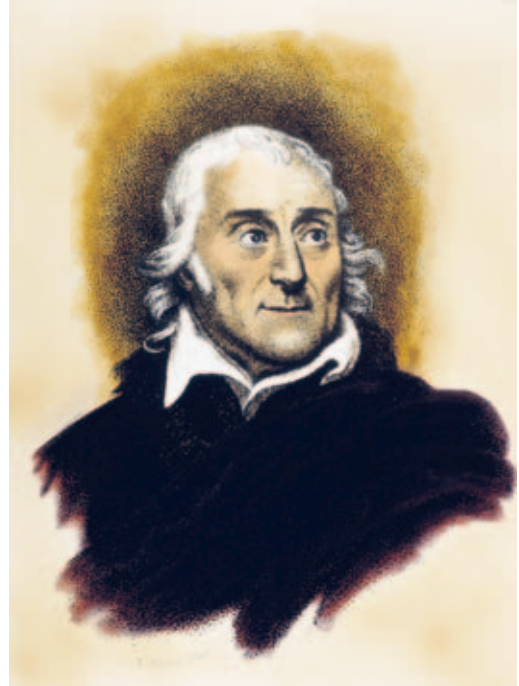
Auch in Mozarts und Da Pontes Bearbeitung lernen wir Don Giovanni nach der Ouvertüre gleichsam in flagranti kennen, vermittelt durch die Perspektive seines Dieners Leporello, der die Auflehnung der niederen Klassen gegen die Extravaganzen der Herrschaft direkt andeutet: „O che caro galantuomo! Voi star dentro colla

bella ed io far la sentinella!“ („Oh, so ein feiner Edelmann! Ihr seid da drinnen mit Eurer Dame und ich muss den Aufpasser spielen!“). Was sich drinnen, im Schlafgemach von Donna Anna, abspielt, ist lange als Don Giovannis missglückter Anlauf zu einer weiteren seiner zahllosen Verführungen beschrieben worden. Gemäß Donna Annas eigener Darstellung muss jedoch klar von einer versuchten Vergewaltigung gesprochen werden, der diese sich nur unter Aufwendung von Kraft und durch „Drehen, Winden und Wenden“ („forza di svincolarmi, torcermi e piegarmi“) im letzten Moment entziehen konnte, wie sie gegenüber ihrem Verlobten Don Ottavio berichtet.

Don Giovannis ‚Eroberungen‘, die Leporello in der berühmten Registerarie mit schwindelerregenden Statistiken mehr ausschmückt als dokumentiert, sind vor diesem Hintergrund mitnichten Ausweis seiner Verführungskünste, sondern vielmehr ein Strafkatalog sexueller Übergriffe. Zu ihnen kommt, da ist die Oper noch keine zwanzig Minuten alt, in der Auseinandersetzung mit dem Komtur, dem Vater von Donna Anna, ein Totschlag hinzu. Grundsätzlich scheint der Fall also klar: Don Giovanni ist ein Krimineller, ein Gangster. Das von der Ouvertüre entfachte Höllenfeuer lodert ihm zurecht und jenes in der Aufführungsgeschichte lange gestrichene Finalensemble „Questo è il fin di chi fa mal“ („So stirbt, wer Schlechtes tut“) feiert ohne doppelten Boden die Wiederherstellung sozialer Ordnung in der Bestrafung des ‚Wüstlings‘.

KANN DIESER MANN EIN SCHURKE SEIN?

Doch so einfach ist es nicht. Die zeitlose Faszination des *Don Giovanni* liegt nicht in einer lehrstückhaften Allegorie über den Sieg des Guten, sondern in der Weise, wie Mozart und Da Ponte ihre Hauptfigur als Auswuchs einer in sich korrumpten Gesellschaft zeigen. Darin gehen beide weit über sämtliche ihrer musikalischen, aber auch die meisten dramatischen Vorgänger in der Don Juan-Stoffgeschichte hinaus. Denn Don Giovannis Handeln basiert, wie etwa die Musikwissenschaftlerin Elaine Sisman gezeigt hat, auf der desolaten, jedoch in der herrschenden Gesellschaftsmoral verbreiteten Annahme, dass die Angst vor dem Öffentlich-Werden einer sexuellen ‚Schändung‘ größer sei als der Wunsch, den Täter zu benennen. Vielsagend ist hier die unvermittelt zärtelnde Kadenz unter Don Ottavios erleichtertem „Ohimè! Respiro!“ („Oje! Ich atme auf!“), mit dem er auf Donna Annas Aussage reagiert, dass es letztlich nicht zu einer Vergewaltigung gekommen sei. Ihrem Racheverlangen begegnet er anschließend zunächst folgerichtig skeptisch: „Come mai creder deggio, di sì nero delitto capace un cavaliero!“ („Wie könnte ich glauben, dass ein Edelmann zu solch finsternen Verbrechen fähig wäre!“). Man lehnte sich nicht allzu weit aus dem Fenster, würde man behaupten, dass Mozart und Da Ponte hier bereits kritisierten, was heute unter den Begriffen der „rape culture“ und des „victim blaming“ in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt ist.



Lorenzo Da Ponte (1749–1838). Punktierstich, um 1820, von Michele Pekenino nach einer Miniatur von Nathaniel Rogers (1788–1844), spätere Kolorierung. Berlin, akg-images

HÖLLENFAHRT OHNE ERLÖSUNG

Mozarts Musik allerdings begegnet dem Mann, dessen libertäres Handeln derlei Heucheleien überhaupt erst ans Licht bringt, größtenteils mit ungetrübter Bewunderung. Seinen Einfallsreichtum im Austricksen der von Donna Anna,

Don Ottavio und Donna Elvira bzw. von Zerlina und Masetto gebildeten „*Verfolgergruppen*“ – wie der Philosoph Kurt Bayertz sie nennt – feiert sie als überlegenes Spiel mit den Ordnungsprinzipien. Ganz am Ende des ersten Aktes, wenn Don Giovanni mit einer auf dem Rücken Leporellos ausgetragenen List und einigem Körpereinsatz die Flucht vor seinen Häschern gelingt, lässt Mozart noch einmal triumphal das „Viva la libertà!“ anklingen, mit dem der Don zuvor die Gäste seiner Party eingeschworen hatte. Und in der berühmten Mandolinen-Serenade, in der Don Giovanni wenig später die Zofe Donna Elviras zu bezirzen versucht, schenkt Mozart ihm eine Arie von echter, süßholzraspelnder Verführungskraft.

So wird dieser Don Giovanni in Mozarts und Da Pontes Vision zum modernen Antihelden. Sympathien erweckt er wie alle Antihelden, weil sein deviantes Handeln die Ego-manien, inneren Widersprüche und Selbstmitleid seiner Umwelt gnadenlos offenlegt. Es gibt keinen Don Giovanni ohne eine Gesellschaft, die ihn ermöglicht. Nirgendwo wird das deutlicher als im Schlussensemble, wenn Ottavio nach der Höllenfahrt des Don unmittelbar zum eigentlichen Punkt kommen will: Nicht die Wiederherstellung der Ehre Donna Annas, die Rache am Mord ihres Vaters, war sein wichtigstes Ziel, sondern seine eigene endgültige Vereinigung mit ihr. Also innerhalb der geltenden sozialen Ordnung zu bekommen, was der Libertin Don Giovanni sich einfach genommen hat. Doch sein innigster Wunsch bleibt zunächst ebenso unerfüllt wie jener

Donna Elviras, die einen Ehemann suchte und nun ein Lebensende im Kloster findet. Der Tod des Sünders, den im Einschreiten des „steinernen Gastes“ nur höhere Mächte zur Strecke bringen konnten, hat diese Gesellschaft nicht wie durch ein Sühneopfer erlöst. Fortan müssen alle mit sich allein zurechtkommen.

Janis El-Bira

HANDLUNG

ERSTER AKT

Seinem unersättlichen Drang folgend, stets neue Frauen zu verführen, ist der junge spanische Edelmann Don Giovanni nachts heimlich in die Gemächer Donna Annas, der Tochter des angesehenen Komturs, eingestiegen; sein Diener Leporello muss derweil draußen Wache stehen, was ihm gar nicht behagt. Während er ärgerlich sein Diener-Dasein beklagt, stürzt die bedrängte junge Frau hilfeschreiend aus dem Haus und versucht den flüchtenden Verführer, der die ganze Aktion über sein Gesicht verborgen hält, festzuhalten. Durch ihre Hilferufe ist auch ihr Vater geweckt worden: Er stellt sich dem Eindringling in den Weg und fordert ihn, um seine eigene Ehre zu bewahren, zum Zweikampf heraus, in dem er jedoch, nach kurzem Gefecht, tödlich getroffen unterliegt. Don Giovanni und sein Diener entkommen unerkannt im Schutz der Dunkelheit. Als kurz darauf Donna Anna, die ihren Bräutigam Don Ottavio zu Hilfe holte, an den Ort des Geschehens zurückkehrt, findet sie zu ihrem Entsetzen nur noch den Leichnam des geliebten Vaters vor. Verzweifelt und in ohnmächtigem Zorn nimmt sie die Don Ottavio den Schwur ab, den „Mörder“ zu finden und die Tat zu sühnen.

Ohne jegliches Schuldbewusstsein hält Don Giovanni sogleich nach dem nächsten Opfer Ausschau. Sein Blick fällt auf eine verschleierte Dame, die gerade erzürnt die Untreue ihres Mannes beklagt. Als Giovanni sich ihr nähert, erkennt er zu seinem Schrecken

seine eigene Ehefrau Donna Elvira wieder, die er drei Tage nach der Hochzeit verließ, die ihm aber nachgereist ist, um ihn von weiteren Schandtaten abzuhalten. Da er sich ihren Anschuldigungen aber nicht aussetzen will, schiebt Giovanni kurzerhand seinen Diener vor, der die aufgebrachte Gemahlin beruhigen soll. Dieser jedoch benutzt die Gelegenheit, um die leidende Elvira noch mehr zu kränken, und liest ihr hämisch die lange Liste der Liebschaften seines Herrn vor.

Bei einer bürgerlichen Hochzeitsgesellschaft spürt Don Giovanni sein nächstes Opfer auf, die junge Braut Zerlina, die er dann, trotz einigem Widerstandes ihres Bräutigams Masetto, unter seinen „*persönlichen Schutz*“ nimmt. Mit ihr allein, versucht er sie sich dann mit falschen Eheversprechungen gefügig zu machen, was aber im letzten Moment durch die wütend dazwischentretende Elvira verhindert wird. Bevor Giovanni diese neuerliche Schlappe verwunden hat, trifft er unversehens Donna Anna und Don Ottavio, die ihn als vermeintlichen Freund bitten, sie bei der Suche nach dem „Mörder“ des Komturs zu unterstützen. Ausgerechnet die wütende Elvira kreuzt nun den Weg der drei und klärt das bis dahin ahnungslose Paar über das wüste Treiben ihres Gatten Don Giovanni auf. Dessen merkwürdiges Verhalten aber bringt in Anna den schrecklichen Verdacht zur Gewissheit, dass er der Mörder ihres Vaters sei. Jetzt erst erzählt sie Don Ottavio die ganze Geschichte und fordert ihn beschwörend auf, Giovanni zu bekämpfen. Ottavio ist jedoch von dessen Schuld noch nicht überzeugt. Giovanni selbst kündigt indes

ein großes Fest an, bei dem er ein weiteres Dutzend Frauen verführen will. Er will es auch bei Zerlina noch einmal versuchen, die inzwischen ihren wütenden Bräutigam Masetto nur mit Mühe besänftigen konnte. Als der Verführer sich ihr wieder nähert, versteckt sich der immer noch argwöhnische Masetto in einer Nische, um die Treue Zerlinas zu prüfen. Als Giovanni Zerlina dann beiseite ziehen will, bemerkt er im letzten Augenblick den sich verbergenden Bauern, überspielt jedoch geschickt seine Verlegenheit und nimmt beide auf sein Fest mit. Auch die adligen Gegenspieler Giovanni – Elvira, Anna und Ottavio – erscheinen maskiert auf diesem Ball, um „*seine schändlichen Untaten aufdecken zu können*“. Giovanni begrüßt die maskierten Herrschaften mit einem majestätischen „*Es lebe die Freiheit*“. Im allgemeinen Durcheinander kann Giovanni Zerlina in ein Nebenzimmer zerren. Ihre gellenden Hilferufe bewegen die Anwesenden endlich zum Handeln: Sie brechen die Tür auf, die Adligen lassen die Masken fallen, und richten sich drohend gegen den Verführer. Giovanni versucht die Tat zunächst auf seinen Diener zu schieben, entzieht sich dann aber, als dies keine Wirkung zeigt, durch Flucht dem Zugriff seiner Widersacher.

ZWEITER AKT

Inzwischen ist auch Leporello nicht mehr bereit, die Untaten seines Herrn länger zu unterstützen; nur mit Geld kann ihn Giovanni noch halten. Um an sein nächstes Opfer heranzukommen und seine Verfolger zu täuschen,

bedarf es auch seiner Hilfe. Leporello soll in den Kleidern seines Herrn Donna Elvira ablenken, damit sich Giovanni als Leporello verkleidet Elviras Kammerzofe nähern kann: Die Verkleidungskomödie gelingt. Als Leporello sich mit der versöhnt-beglückten Elvira entfernt hat und Giovanni, nachdem er seiner neuen Flamme ein Ständchen gebracht, endlich zur Tat übergehen will, wird er von einer Gruppe bewaffneter Bauern gestört, die den verhassten adligen Wüstling unter Führung Masettos umbringen wollen. Der maskierte Giovanni aber spielt seine Rolle als Leporello so überzeugend, dass Masetto ihm schließlich sogar die Waffen aushändigt, was Giovanni die Möglichkeit gibt, ihn tüchtig zu verprügeln. Zerlina vernimmt die Schmerzensschreie ihres Masetto und eilt ihm zu Hilfe.

Inzwischen werden Leporello, der immer noch seinen Herrn spielen muss, die Zuwendungen Elviras immer lästiger. Er versucht sie im Dunkeln abzuschütteln, läuft dabei aber geradewegs in die Arme der Verfolger Giovanni, deren Wege sich hier zufällig kreuzen. Auch sie halten ihn für den Verführer und fordern sogleich seinen Tod. Allein Elvira fleht um Gnade für ihren Gatten. In höchster Not gibt sich Leporello zu erkennen und nutzt die allgemeine Verwirrung und Unsicherheit, um davonzulaufen. Nun fasst auch der zaudernde Don Ottavio feierlich den Entschluss, Giovanni zu bekämpfen und nur „*als Bote von Blut und Tod*“ zurückzukehren.

Nach seinem fünften missglückten Liebesabenteuer hat sich der gehetzte Verführer auf einen Friedhof gerettet, wo er den ebenfalls

flüchtigen Leporello trifft. Während sie sich gegenseitig ihre Kleider zurückgeben, erzählt Giovanni schallend lachend von seinem Missgeschick; da ertönt eine schreckliche Stimme – die steinerne Statue des Komturs mahnt den Frevler zur Ruhe: Übermütig lädt Giovanni die Statue darauf zu sich zum Abendessen ein. – Unterdessen versucht Ottavio erneut, Anna von seiner Liebe zu ihr zu überzeugen, aber sie verschließt sich immer mehr ihm gegenüber und vertröstet ihn mit dem Hinweis auf ihre Trauer um den toten Vater. Am Abend speist Giovanni allein, während einige Musiker bekannte Stücke aus zeitgenössischen Opern spielen und Leporello heimlich ein Stück Fasan hinunterschlingt. Die heitere Stimmung wird durch die unerwartet hereinstürmende Elvira getrübt, die ein letztes Mal Giovanni von der Sinnlosigkeit seines Lebenswandels überzeugen will. Doch umsonst. Als sie unverrichteter Dinge wieder geht, sieht sie entsetzt von weitem einen schrecklichen Gast nahen: Die Statue ist tatsächlich der Einladung Giovanniis gefolgt. Als harte Fäuste gegen die Tür schlagen, verkriecht sich Leporello in Todesangst unter den Tisch. Don Giovanni aber kennt keine Angst; er öffnet die Tür und lässt den steinernen Gast ein. Dieser verweigert die irdische Speise, fordert Giovanni aber auf, ihm einen Gegenbesuch abzustatten. Furchtlos willigt er ein und hält der Statue zum Pfand die Hand hin, die sie jedoch erbarmungslos zusammen-drückt. Sie fordert den Frevler auf, nun endlich zu bereuen, doch Giovanni verharrt in ungebrochenem Stolz und schleudert dem Standbild sein wütendes „*Nein*“ entgegen, bis ihn

zuletzt die Hölle verschluckt. Diese Vernichtung gilt dem gewissenlosen Unmenschen, der, von Grund auf hemmungslos, keine Gesetze menschlichen Zusammenlebens akzeptieren kann.

Giovannis Widersacher kommen zu spät. Ohne eine Spur von Mitleid, vielmehr mit Genugtuung und Freude nehmen sie Leporellos schrecklichen Bericht entgegen – kein Mensch könne ja die Lebensweise eines Total-Libertins verstehen. Da ihr gemeinsamer Feind nun beseitigt ist, gibt es für sie auch keinen Grund mehr, weiter zusammenzubleiben. Donna Anna erbittet sich von Ottavio ein weiteres Jahr Bedenkzeit. Donna Elvira geht ins Kloster, die Bauern gehen zum Essen nach Hause, und Leporello ins Wirtshaus, um „*einen besseren Herren zu finden*“.

(Quelle: Theater an der Wien, 2014)

Aus: Attila Csampai *Don Giovanni*, Hamburg 1981

IL DISSOLUTO PUNITO OSSIA IL DON GIOVANNI KV 527

In January 1787 Mozart travelled from his home in Vienna to Prague to witness the stupendous success of *Le nozze di Figaro*. His earlier opera *Die Entführung aus dem Serail* had done very well in the city, but *Figaro* reached a new level of popularity. As Mozart explained to Viennese friend Baron Gottfried von Jacquin: “Here nothing is spoken of but ‘Figaro’. Nothing played, blown, sung or whistled but ‘Figaro’ and forever ‘Figaro’. Certainly a great honour for me.” And his early biographer Franz Niemetschek (1798) confirmed this state of affairs: “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*’ if he wanted to be heard.” Inevitably, Prague wanted more from Mozart, soon commissioning a new opera – *Don Giovanni*. In his colourful memoirs, librettist Lorenzo Da Ponte claimed credit for choosing this oft-set story, which went back at least 150 years to Tirso de Molina’s *Don Giovanni, o sia Il convitato di pietra* (1630), working on it simultaneously with libretti for Martín y Soler and Antonio Salieri and with plentiful supplies of Tokay and a beautiful sixteen-year-old female muse as company. In truth, Domenico Guardasoni, impresario of the Prague Estates Theatre, almost certainly offered Mozart the one-act *Don Giovanni* by Giovanni Bertati, which premiered in Venice on 5 February 1787 to music by Giuseppe Gazzaniga.

It is not known when exactly Mozart began work on *Don Giovanni*, as he did not mention it in correspondence until he reached Prague on 4 October 1787 for the rehearsals and premiere and finished it only once he had arrived. At any rate he was busy between returning to Vienna from Prague in early February 1787 and leaving again in the autumn, composing major instrumental works such as the string quintets in C and G minor, K. 515 and K. 516, the piano-duet sonata K. 521, *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525, and the violin sonata K. 526, as well as contending with the death of his father Leopold on 28 May in Salzburg. Mozart explained the run-up to the premiere in a letter to Jacquin written over a ten-day period: the original first-performance date of 14 October had to be delayed on account of insufficient preparations before his arrival in Prague, with *Figaro* being given instead; and the illness of a singer led to a further short delay from the rescheduled date of 24 October. In another letter from early November, Mozart recorded the success of the premiere (29 October) and a fourth performance for his benefit, also expressing a desire for a production of the opera in Vienna.

Even at the time he arrived in Prague, Mozart may not have been sure of the identity of the singer of the all-important title role. The eventual choice, Luigi Bassi, was still quite inexperienced in 1787, having only joined the Prague company around two years earlier aged 18. Gioachino Costa, a more established singer who took the role for the Prague company in Leipzig in 1788, may have been

considered at one stage for the premiere. Of course, Mozart would have been familiar with many of the Prague troupe from the *Figaro* performance in early 1787, even though the exact casting on that occasion is a matter of speculation (aside from Felice Ponziani, the original Leporello, as Figaro). Some uncertainty also surrounds the original cast for the *Don Giovanni* premiere: Giuseppe Lolli took both the Masetto and Commendatore roles perhaps because another singer was indisposed; Caterina Micelli and Caterina Bondini are assumed to have sung Donna Elvira and Zerlina respectively, although a casting the other way around is possible; and the participation of Teresa Saporiti as the original Donna Anna may have been affected by the death of her sister in September 1787.

Mozart quickly established lively relationships with his *Don Giovanni* singers, including in the Act 2 finale written in Prague. Reference to the 'tasty dish' at the table ('*Ah che piatto saporito*'), followed by a threefold iteration of '*saporito*', no doubt alludes to the attractiveness of Saporiti. And the three tunes played by the wind band, from Soler's *Una cosa rara*, Giuseppe Sarti's *I due litiganti* and Mozart's *Figaro*, may reflect Bassi and Ponziani's earlier participation in these operas. Moreover, when '*Non più andrai*' is heard and Leporello mentions a tune he knows 'too well', self-conscious humour applies to both composer and singer: in the title role as Figaro in Prague, Ponziani sang the aria many times.

Mozart's engagement with the Prague orchestra was equally positive. They were

known to comprise top-quality musicians, who understood "how to convey Mozart's ideas so accurately and diligently" according to Niemetschek, most famously sight-reading the *Don Giovanni* overture (composed at the last minute) at the premiere. The chronicler Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld (1796) described Praupner, Wenzl Kral and Johann Kutschera as excellent violinists and Bernhard Václav Stiasny as a cellist with a "very beautiful tone." (A fluid obbligato cello line in Zerlina's aria '*Batti, batti*' reflected his talents.) The exceptional wind playing in the orchestra was particularly notable, including Leutel on the flute and Matiegka and Schepka on the horn. Those wind passages in *Don Giovanni* for which there are no precedents in *Die Entführung* and *Figaro*, no doubt reflect Mozart's confidence in the expertise of the players, including '*Proteggia*' in the finale of Act 1, where Donna Elvira, Donna Anna and Don Ottavio seek divine protection against Don Giovanni accompanied exclusively by a halo of obbligato wind.

As Mozart had hoped when in Prague, *Don Giovanni* was soon staged in Vienna, premiering on 7 May 1788 and being heard fifteen times in total before the end of the calendar year. Da Ponte's account of its difficult reception in Vienna has accrued weight: "The opera went on the stage and ... *Don Giovanni* did not please! Everyone, except Mozart, thought that there was something missing. Additions were made; some of the arias were changed; it was offered for a second performance. *Don Giovanni* did not please!"

Alterations during the 1788 run are indeed born out by performing materials. And Da Ponte's statement that "Little by little even Vienna ... came to enjoy its savour and appreciate its beauties" may also be right. In any case, fifteen performances are far from an outright failure.

With an entirely new cast of singers to promote in Vienna, Mozart inevitably had to make substantive changes even before the opera run began. Francesco Morella (Don Ottavio) received a new aria, '*Dalla sua pace*', to replace '*Il mio tesoro*'; Francesco Benucci and Luisa Laschi-Mombelli sang a duet, '*Per queste tue manine*', as Leporello and Zerlina, the latter reprimanding the former for his impersonation of Don Giovanni in Act 2; and Caterina Cavalieri acquired a *scena* as Donna Elvira, '*In quali eccessi, o numi ... Mi tradì quell'alma ingrata*', desperate at Don Giovanni's betrayal but still pitying him. Revisions for Vienna were in no way a grand plan on Mozart's part for re-conceiving the opera as a whole, but were responses to individual issues and problems as they arose. And they ably capture the complicated, exciting, pragmatic and fraught world of late eighteenth-century opera, which was accentuated when an individual work travelled to a new location.

Simon P. Keefe

SYNOPSIS

ACT I

Driven by his insatiable urge to make new female conquests, one night the young Spanish nobleman Don Giovanni has entered the chambers of Donna Anna, the daughter of the highly respected *Commendatore*. His servant Leporello has to keep watch outside and feels very uneasy. As he is gruffly bemoaning his lowly station, the molested young lady rushes out of the house shouting for help. She tries in vain to hold back her would-be seducer, who manages to keep his face hidden. Awoken by her calls for help, Donna Anna's father blocks the fugitive's path, and in order to save his own honour, boldly challenges him to a duel. However, after a brief skirmish he is mortally wounded. Don Giovanni and his servant escape unrecognised under the cover of darkness. When Donna Anna, who has gone to fetch her betrothed Don Ottavio for assistance, returns to the scene a short time later, she is horrified to find only the body of her beloved father. Despondent and filled with helpless rage, Don Ottavio swears to find the "murderer" and avenge the deed.

Free from any feelings of guilt, Don Giovanni is immediately on the lookout for his next female victim. His gaze falls on a veiled beauty who is angrily complaining about her husband's infidelity. As Giovanni approaches, he recognises to his horror his own wife Donna Elvira, whom he deserted three days after their wedding. She has travelled after him to stop him from instigating further scandals. Unwilling to be exposed to her harsh accus-

ations, Giovanni thrusts his servant forward, leaving him to console his infuriated wife. However, Leporello seizes the opportunity to offend poor Elvira even more: in a spiteful, arrogant manner, he reads her the long list of his master's conquests.

At a country wedding, the insatiable grandee tracks down his next victim: the young bride Zerlina. Despite considerable resistance from Masetto, the bridegroom, Don Giovanni takes Zerlina under his "personal protection". Once alone with her, he tries to win her over with false promises of marriage. However, at the last moment this is prevented by the sudden appearance of a furious Elvira. Before Giovanni is able to recover from this setback, he unexpectedly bumps into Donna Anna and Don Ottavio, who ask him to help them in their search for the *Commendatore's* "murderer". And once again Don Giovanni is confronted by the enraged Elvira, who enlightens the unsuspecting couple about her husband's dissolute way on life. Giovanni's remarkable behaviour serves only to confirm Anna's terrible suspicion that this is her father's murderer. Only now does she tell Don Ottavio the whole story, imploring him to fight Giovanni. However, Ottavio is not yet convinced of his guilt.

In the meantime, Giovanni himself announces a great celebration, at which he intends to seduce another dozen women. He also wants once more to try his luck with Zerlina, who manages to restrain her jealous fiancé but only with difficulty. As the seducer approaches again, the distrustful Masetto hides in a niche so as to be able to put Zerlina's "fidelity" to the test. Just as Giovanni is about to take Zerlina

aside, he notices the peasant in hiding; however, cleverly covering up his embarrassment, he takes both with him to the party. Giovanni's aristocratic adversaries – Elvira, Anna and Ottavio – have also come to the ball, masked and determined to uncover Don Giovanni's shameful misdeeds. Giovanni greets his high-ranking masked guests with a majestic "Long live liberty". In the general confusion Giovanni manages to drag Zerlina into a side room. Her shrill cries for help finally set the other guests into action: they break the door open. The aristocrats take off their masks, and all eyes are fixed menacingly on the seducer. Giovanni initially attempts to blame his servant for the deed, but when he sees that this has no effect, he evades the clutches of his adversaries by resorting to headlong flight.

ACT II

Leporello is now no longer prepared to cover up his master's misdeeds: Giovanni can keep him only with money. He needs Leporello's assistance to catch his next victim and deceive his pursuers. Dressed in his master's clothes, Leporello is to keep Elvira occupied so that Giovanni – disguised as Leporello – can make overtures to Elvira's chambermaid. Their shameful ploy succeeds: once Leporello has gone off with the infatuated Elvira, Giovanni passionately serenades his new love. Just as he is finally about to go into action, he is interrupted by a group of armed peasants under Masetto's leadership who are bent on murdering the hated cavalier. However, the masked Giovanni plays the role of Leporello

so convincingly that the foolish Masetto even goes so far as to hand over the arms to him. This gives Giovanni an opportunity to give him a good beating. Hearing Masetto's cries of pain, Zerlina rushes to his assistance. She promises him a particularly effective remedy.

In the meantime, Leporello, still obliged to play the part of his master, is finding Elvira's endearments increasingly embarrassing. He tries to shake her off in the darkness but runs straight into the arms of Giovanni's pursuers. They, too, mistake him for the grandee and demand his instant death. Only Elvira pleads for mercy for her husband. In this dire situation Leporello is forced to reveal his real identity and takes advantage of the general confusion and uncertainty to make good his escape. Now even the hesitant Don Ottavio ceremoniously declares his intention of doing battle with Giovanni, and to return only as a "messenger of blood and death".

After his fifth unsuccessful amorous adventure, the hunted philanderer has sought refuge in a cemetery, where he meets Leporello, now also on the run. While they exchange clothes again, Giovanni relates his misfortune, shaken by raucous laughter. Suddenly the terrible voice of the *Commendatore's* statue bids the reveller be silent. Giovanni exuberantly invites the statue to dine with him. – In the meantime, Ottavio is trying once more to convince Anna of his love. She becomes increasingly reserved towards him, explaining her coolness by her grief at the death of her father.

That evening Giovanni dines alone, while a few musicians play pieces from contem-

porary operas and Leporello secretly gobbles a piece of pheasant. The cheerful atmosphere is clouded by the unexpected arrival of Elvira, who tries one last time to convince Giovanni of the senselessness of his lifestyle. But in vain. As she is about to depart, her mission unaccomplished, she is horrified to see a stone guest approaching: the statue really has accepted Giovanni's invitation. As the statue beats against the door, Leporello crawls under the table in fear of his life. But Don Giovanni knows no fear: he opens the door and admits his strange guest. However, the latter refuses worldly nourishment, calling instead on Giovanni on his honour to return his visit. Fearlessly the *roué* agrees, offering the statue his hand as a token of his acceptance. The statue squeezes his hand, calling on the philanderer to repent at long last. However, Giovanni's pride is unbroken despite the terrible pain, and he persistently rejects the statue's entreaties, until at last he is swallowed up by the tongues of hell fire.

Giovanni's mortal adversaries arrive too late. Without a trace of sympathy – in fact with great pleasure and satisfaction – they listen to Leporello's horrible report. As their common enemy has now been eliminated, they see no further reason to remain together. Donna Anna asks Ottavio for another year in which to consider her decision. Donna Elvira joins a convent, the peasants go home for dinner, and Leporello goes to the inn to look for a better master.

(Source: Theater an der Wien, 2014)

(English translation: Andrew Smith)

ORF-SENDUNG
DO 16.02.2023
19.30 UHR, Ö1

SA 28.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #07

EUROPA GALANTE DIRIGENT FABIO BIONDI

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus „**Lucio Silla**“ KV 135
(Komponiert: Mailand, Herbst 1772)

Ouvertüre
Molto allegro – Andante – Molto allegro

Symphonie D-Dur KV 84
(Datiert: Bologna, Juli 1770, bzw. Mailand, 1770)

Allegro
Andante
Allegro

Symphonie F-Dur KV 112
(Datiert: Mailand, 2. November 1771)

Allegro
Andante
Menuetto – Trio
Molto allegro

Pause

Aus „Mitridate, re di Ponto“ KV 87
(Komponiert: zwischen 29. September und Mitte Dezember 1770)

Ouvertüre
Allegro – Andante grazioso – Presto

Aus „Ascanio in Alba“ KV 111
(Komponiert: Mailand, August/September 1771)

Ouvertüre
Allegro assai

Symphonie D-Dur KV 202
(Datiert: Salzburg, 5. oder 16. Mai 1774)

Molto allegro
Andantino con moto
Menuetto – Trio
Presto

ITALIENISCHE REISENOTIZEN EINES VIELFAHRERS

SYMPHONIEN UND OUVERTÜREN AUS MOZARTS REIFEJAHREN 1770 BIS 1774

Wie in jedem Leben waren die Teenagerjahre auch für Mozart die Zeit der Reife – nur gestalteten sie sich für ihn denkbar anders als für die allermeisten. Fraglos waren zwar junge Menschen im 18. Jahrhundert ohnehin früher als heute mit wesentlichen Aufgaben in Gesellschaft, Beruf und Familie betraut. Aber die Jahre 1770 bis 1774, für Mozart also die Zeit zwischen dem 14. und 18. Lebensjahr, dürften selbst unter damaligen Verhältnisse den Salzburger Wunderknaben in einer völlig eigenen Umlaufbahn gesehen haben. Vor allem war diese Phase von einer beinahe unablässigen Reisetätigkeit Mozarts mit Vater Leopold geprägt. Italien war in den ersten beiden Jahren das Hauptziel, mit den Musikmetropolen Mailand, Neapel und Rom, aber auch Bologna als Zentren. *„Ich sammt meinen papa bin gesund gott lob und danck, und hoffe daß ich der mama und dir auf ostern alles mündlich erzählen kan“*, schreibt Mozart im Jänner 1771 aus Mailand an die Schwester. Man merkt dem Brief, einem kurzen Addendum zu den längeren Ausführungen des Vaters, die Aufregung und Bewegtheit dieser Wochen an. *„Ich hab schon lang nichts mehr geschrieben, weil ich mit der opera beschäftigt war“*, hebt Mozart an, und schiebt nach den hastigen Bemerkungen zum eigenen Wohlergehen direkt noch hinterher, dass die besagte „opera“ – gemeint ist der Ende Dezember 1770 in Mailand uraufgeführte *Mitri-*

date, re di Ponto KV 87 – nun auch Aussichten auf weitere Aufführungen in Lissabon habe. Mozart führt in diesen Jahren ganz offensichtlich ein Leben am Limit, wie man heute vielleicht sagen würde. Nur lag das Limit eben hoch, Mozart-hoch.

Und so nimmt die stürmische *Ouvertüre* zu Mozarts zweiter (und letzter) Opera seria *Lucio Silla* KV 135 mit auf eine Reise durch seine Lehrjahre zwischen Italien und Salzburg. Drei Opernouvertüren und drei Symphonien, die kaum mehr als Jugendwerke ausgewiesen werden können, sondern sukzessive einen Reifeprozess belegen, der seinerseits bereits auf immensem Niveau begann. Dabei war die Entstehung des *Lucio Silla*, den Mozart für die Mailänder Karnevalssaison komponierte, bis zu seiner Uraufführung am 26. Dezember 1772 eine gewohnt chaotische Angelegenheit: In Mailand angekommen, hatte Mozart lediglich die *Ouvertüre* und die *Rezitative* fertiggestellt, um die Arien wie üblich im Probenprozess mit den Sängern zu entwickeln. Allerdings mussten diesmal auch die *Rezitative* neu komponiert werden, nachdem der Librettist Giovanni de Gamerra zusätzliche Anregungen von Altmeister Pietro Metastasio erhalten hatte. Die dreiteilige *Ouvertüre* blieb von diesen Querelen zwar unberührt, wirft sich gleichwohl aber mit Verve in die künstlerischen Turbulenzen dieser Arbeitsumstände.

In ganz anderem Sinne chaotisch steht es auch um die *Symphonie D-Dur* KV 84. Von ihr hat sich kein Autograph erhalten, weshalb ihre Authentizität als tatsächliches Werk Mozarts lange angezweifelt und teilweise bis heute

skeptisch betrachtet wird. Erwogen wurde mithin, ob es sich womöglich um eine Komposition Leopold Mozarts oder sogar Carl Ditters von Dittersdorf handeln könnte, dessen Name auf einer der überlieferten Stimmenabschriften auftaucht. Weitgehender Konsens ist aber inzwischen, dass diese Symphonie tatsächlich und wahrscheinlich 1770 bis 1771 auf den Italien-Stationen Mailand und Bologna von Mozart geschrieben wurde. Der Einfluss der italienischen Opernerfahrung Mozarts ist hier jedenfalls kaum von der Hand zu weisen, gestaltet sich die kaum zehnminütige Symphonie doch analog etwa zur *Lucio Silla*-Ouvertüre dreisätzig, mit einem kantablen Mittel- und einem höchst galant geführten Finalteil. Man erwartet fast, dass ein Vorhang sich auf- tut...

Mit der *Symphonie F-Dur KV 112* begegnet uns der in dieser Form außergewöhnliche Fall einer Koproduktion aus dem Hause Mozart. Bekannt ist, dass Vater Leopold in Mozarts Jugendjahren vereinzelt korrigierend in Wolfgang's Notenschrift eingriff. Hier allerdings stammt dem Handschriftenvergleich nach direkt das Menuett von Leopold, während das Trio wieder Wolfgang's Handschrift trägt. Jedoch: Wir wissen eben nicht, ob die Handschrift auch identisch mit dem Urheber ist. Denkbar wäre, dass Leopold sich hier bloß als ‚Kopist‘ einer anderswo notierten Menuett-Komposition seines Sohnes verdient machte – auch aber, dass das Menuett tatsächlich von Leopold stammt und Wolfgang schlichtweg ‚drumherum‘ komponierte. Nicht auszuschließen, dass Vater und Sohn sich hier einen Spaß erlaubten,

war doch nach dem *Ascanio*-Erfolg rund einen Monat vor Niederschrift der Symphonie eine gewisse Entspannung eingetreten. Die F-Dur-Symphonie zeugt hiervon auch in ihrer ausartierten Gleichspannung, die sich im sonatenhauptsatz-perfekten Kopfsatz oder in den betont kontrastarmen Klangflächen des Andante ausdrückt.

Es dürfte sich folglich um eine der zufriedensten Phasen dieser zweiten Italienreise der Mozarts gehandelt haben. Die Dinge standen aussichtsreich im Dezember des Jahres 1771, auch wenn sich Leopolds Hoffnungen auf eine Festanstellung des Sohnes in Mailand als vergeblich erwiesen. Doch die beiden Bildungsreisen hatten ihr Ziel, Mozart mit dem italienischen Stil vertraut und das europäische Ausland weiter mit seinem Genie bekannt zu machen, nicht verfehlt. Begonnen hatte ihr Erfolg mit der Uraufführung von *Mitridate, re di Ponto KV 87* am 26. Dezember 1770 in Mailand. Dessen *Ouvertüre*, ein mit ihren synkopierten Rhythmen sonatenförmig auf den Geschmack des Mailänder Publikums zugeschnittenes Glanzstück, nimmt das folgende musikalische Material derart virtuos vorweg, als habe Mozart nie etwas anderes getan, als italienische Opern zu komponieren. Wie fast immer bei Mozart scheint es auch hier, als sei aller Anfang leicht.

Eine kaiserliche Hochzeit stand im Oktober 1771 an, Habsburgs Erzherzog Ferdinand ehelichte im Zuge der stets klugen habsburgischen Heiratspolitik Maria Beatrice d'Este von Modena. Der 15-jährige Mozart trug mit seiner Oper *Ascanio in Alba* im Teatro Regio Ducale



zu den Feierlichkeiten bei. Der strahlend-festliche Charakter der *Ouvertüre zur Festa teatrale Ascanio in Alba* KV 111, Sinnbild für den Titelhelden, darf hier gerne auch als Reverenz an den kaiserlichen Bräutigam verstanden werden.

Mit der *Symphonie* KV 202, erneut in D-Dur, tat sich die Mozart-Rezeption demgegenüber lange etwas schwer. Vier Jahre nach KV 84 in Salzburg entstanden, erschienen die noch immer vorhandenen, wenngleich weit- aus raumgreifenderen Ouvertüren-Anleihen manchen inzwischen als der reinen Unterhaltsamkeit verdächtig. Zu leichtgewichtig sei zudem das Finale, zu stark laste der Einfluss Joseph Haydns auf der Komposition. Tatsächlich mag das Werk vor allem deshalb irritiert haben, weil es in Teilen wie eine frühe Vor- wegnahme des späten, an kontrapunktischer

Meisterschaft interessierten Mozart-Stils er- scheint. Viel mehr bereits als in den vorange- gangenen Werken wird hier Mozarts Streben nach einer Rundung der Einzelsätze auf ein symphonisch Ganzes hin erkennbar. Die the- matischen Bezüge zwischen Kopf- und Final- satz etwa, von Alfred Einstein kritisch als „merkwürdig“ empfunden, machen das deut- lich. Tatsächlich merkwürdig und wie ein mu- sikalischer Scherz erscheint hingegen der im Piano sich verflüchtigende Schluss: Als wolle Mozart aller sich auftürmenden Kehraus-Ges- tik auf den letzten Metern eine Nase drehen.

Janis El-Bira

OVERTURE TO *LUCIO SILLA*, K. 135

The fourteen-year-old Mozart – still, just, a *Wunderkind* – scored his greatest success to date with his *opera seria*, *Mitridate*, premiered in Milan in December 1770. More concrete recognition for the ‘little maestro’ came in the form of two further prestigious Italian commissions: for the *festa teatrale*, *Ascanio in Alba*, and another *opera seria* drawing (very loosely) on Roman history, *Lucio Silla*, scheduled for the 1772–73 Milan carnival season. No one was more delighted with the commission than the ever-discontented Leopold, who had long sought to secure his son a permanent post at an Italian court. Wolfgang received Giovanni de Gamerra’s verbose libretto in the summer of 1772 and got to work on the recitatives. Father and son arrived in Milan on 4 November, when the serious business of writing the opera began.

As Mozart, at sixteen already an experienced opera pro, would have known, no Italian production was complete without its share of mishaps. The delayed arrival from Venice of the famous *prima donna* singing the part of Giunia, Anna de Amicis, was a minor inconvenience. Far more irksome were the last-minute cancellation of the *primo tenore* in the title role and the substitution of what Leopold contemptuously dubbed “a church singer from Lodi”.

The premiere of *Lucio Silla*, on 26 December 1772, was a mixed success. The neophyte tenor in the title role created unscripted hilarity with his ham acting, while Anna de Amicis went into an all-too visible sulk after

the archduchess wildly applauded the castrato *primo uomo* in the role of Cecilio. Yet from the second night onwards *Lucio Silla* was enthusiastically received, and according to Leopold ran for a total of twenty-six performances.

The largely fictional plot, set in the reign of the ruthless Roman dictator Lucius Sulla (Silla), is a typical *opera seria* tangle of sexual and political rivalries, ending with a *volte-face* in which the dictator morphs into a paragon of Enlightenment clemency. The *Overture* is in effect a miniature symphony in three movements: a swaggering Molto Allegro, with prominent horns and trumpets, a calmly flowing Andante, and a cheery, dancelike finale.

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 84

“By now I have composed four Italian symphonies”, wrote the fourteen-year-old Wolfgang to his sister Nannerl from Bologna on 4 August 1770, during a first tour of Italy that would culminate in the triumph of *Mitridate* in Milan. Although the evidence is not clear-cut, it seems that one of the works was the three-movement *Symphony in D major*, K. 84, scored for oboes, horns and strings. A set of parts is marked, slightly confusingly, ‘In Milano, il Carnovale 1770’ and ‘Bologna, nel mese di Luglio, 1770’. From this contradictory information we can infer that Mozart wrote the symphony in Milan during Carnival (lasting from early January to late February) and revised it in Bologna in July.

Exploiting the bright resonance of strings in the key of D major, both the first movement and the scampering jig finale manipulate stock Italianate gestures with wit and élan. While there are no real tunes to speak of, the bustle of the opening Allegro is offset by a dainty second theme underpinned by pizzicato basses. Instead of a true development Mozart simply writes a brief ‘lead-back’ to the recapitulation over a repeated pedal – a device found in many an Italian opera overture. From his earliest years Mozart loved warm, sensuous string textures. The A major Andante – a favourite ‘amorous’ key in his operas – is a beguiling example, opening with the violins playing in mellifluous thirds, doubled by divided violas an octave lower.

SYMPHONY IN F MAJOR, K. 112

In Milan in late November 1771, while basking in the triumph of *Ascanio in Alba*, Mozart and his father gave a concert at the residence of the government official Albert Michael von Mayr. It was almost certainly here that Wolfgang premiered his new *Symphony in F major*, K. 112, in four movements and scored for the usual Italian-Austrian chamber orchestra of oboes, horns and strings. Like K. 84 from the previous year, K. 112 has the verve and sparkle of an Italian opera overture, exactly as Mozart’s Milanese audience would have expected. Launched by four ‘hammer blows’, the opening Allegro contrasts propulsive *tuttis* with a charming second theme that pits suave oboes

and violas against chattering violins. The Andante, for strings alone, opens with a delicate first violin theme over a pattering staccato accompaniment, then broadens into an eloquent dialogue between the violins, with the seconds underpinned by violas. Pulsing syncopations enliven the textures of the minuet, while the rondo finale offsets its rollicking ‘hunting’ refrain, pealing high horns to the fore, with a plaintive episode in D minor.

OVERTURE TO MITRIDATE, K. 87

Unfazed by the obligatory Italian operatic intrigues, the fourteen-year-old Mozart relished the chance to compose a full-blown *opera seria*, *Mitridate*, for the Teatro Regio Ducale in Milan. Although he had to contend with the whims of temperamental singers – a fact of Italian operatic life – the premiere, on 26 December 1770, was a triumph, and a major landmark in his operatic career. As Leopold Mozart wrote to his wife in Salzburg, “After almost every aria there was astonishing applause, with cries of ‘*Evviva il maestro, evviva il maestrino!*’”

The libretto focuses on the rivalry between King Mithridates and his two sons – the faithful Sifare and the treacherous Farnace – for the hand of Princess Aspasia. This being *opera seria*, virtue inevitably triumphs. Like the *Lucio Silla* overture which opened this concert, the *Overture* is cast in three short movements, like a miniature symphony. After a forthright Allegro comes a gavotte-like Andante grazioso, with flutes adding a cool gloss

to the textures, and a brief, bouncy Presto: music to set the feet tapping, if hardly preparing the Milanese audience for the life-and-death drama about to unfold.

OVERTURE TO *ASCANIO IN ALBA*, K. 111

The success of *Mitridate* in December 1770 quickly led to another commission from Milan: for a *serenata*, *Ascanio in Alba*, to celebrate the dynastic marriage in October 1771 of the seventeen-year-old Archduke Ferdinand of Milan, youngest son of Maria Theresa, to Princess Maria Beatrice of Modena. The libretto sets the royal couple, under the guise of Ascanio and the nymph Silvia, in an Arcadian setting, with Maria Theresa thinly disguised as Venus, mother of Ascanio and maternal protector of her country. Venus puts the lovers' constancy benignly to the test, and of course all ends happily.

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 202

By early 1774 the former child prodigy, now eighteen, was beginning to contemplate wider horizons. For the moment, though, he knuckled down to his duties as *Konzertmeister* at the Salzburg court of Prince Archbishop Colloredo. During 1773–74 Mozart produced a steady stream of symphonies for the court orchestra, of which the G minor, K. 183, and the A major, K. 201, mark his coming-of-age as a symphonist. Dated 5 May 1774, the Sym-

phony in D major, K. 202, has always been overshadowed by its two famous predecessors. While its themes may be less individual, it is an attractive, spirited work that leavens ceremonial brilliance (the scoring includes trumpets but no drums) with many a Mozartian subtlety.

In the triple-time first movement Mozart gleefully exploits the little trilling figure that concludes the opening fanfare. It rudely interrupts the delicate second theme, then unleashes a riot of competitive buzzing. In the central development Mozart ignores the trills in favour of a suave new phrase in dotted rhythm that he proceeds to work in close imitative textures. This figure then makes a surprise reappearance at the end, neatly rounding off the whole ebullient movement.

Beginning as a round, the Andantino con moto, scored for strings alone, has a relaxed walking gait, while the proud swagger of the Minuet – music for a grand ballroom – is offset by a gracefully syncopated Trio. In the finale Mozart makes witty capital from the opening dotted fanfare. At the movement's centre he works it in quick-fire dialogue between strings oboes and horns, with abrupt contrasts of dynamics and register. Then, just as we think the fanfare will have the last word, Mozart slyly foils expectations.

Richard Wigmore

SA 28.01 11.00 #08.1 17.00 #08.2
SO 29.01 11.00 #08.3 **FR 03.02** 17.00 #08.4
SA 04.02 11.00 #08.5 17.00 #08.6

OVAL – Die Bühne im EUROPARK

DER KLEINE MOZART
EINE MUSIKALISCHE REISE

MUSIKALISCHE LEITUNG **ETTORE PRANDI**
MUSIKALISCHE BEARBEITUNG **TJAARD KIRSCH**
TEXTFASSUNG **BARBARA HASS**
REGIE **ANDREAS FRANZ**
BÜHNE **HENDRIK NAGEL**
KOSTÜME **BARBARA HASS**
EVA LANGER MOZART
CONSTANCE MARIENFELD NANNERL
MARCUS PRELL MODERATION
JANA LOU KAISERIN MARIA THERESIA,
MADAME DE POMPADOUR U. A.
TITUS WITT LEOPOLD MOZART, PAPAGENO U. A.
ANDRÉ BÖTTCHER VIOLINE, TERUYO TAKADA FLÖTE
ETTORE PRANDI KLAVIER

Musik von
WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Gastspiel **ALLEE THEATER – THEATER FÜR KINDER**, Hamburg
Eine Kooperation der Stiftung Mozarteum Salzburg mit **OVAL – DIE BÜHNE IM EUROPARK**

Dauer: jeweils ca. 75 Minuten

DER KLEINE MOZART

EINE MUSIKALISCHE REISE VON BARBARA HASS

Während auf der Bühne das dreiköpfige Kammerorchester eine erste Ouvertüre aus einer Mozart-Oper spielt und der Moderator die Musiker vorstellt, wird plötzlich lautstark protestiert. Der junge Wolfgang Mozart persönlich steigt vom Himmel herab, mit seiner Schwester Maria Anna. Er will den Kindern erzählen, wie es damals war.

Mozarts Kindheit war wie eine rasante Kutschenfahrt durch halb Europa: Als ‚Wunderkind‘ wurde er, zusammen mit seiner Schwester, die in der Familie „Nannerl“ genannt wurde, an Fürstenhöfen vorgeführt. Der Junge musste sich prüfen lassen, ob er wirklich ein echtes Genie sei. Es geht nach Frankreich, England und in die Niederlande. Die Kinder begegnen in Wien Kaiserin Maria Theresia, in Versailles Madame de Pompadour, dem Papst in Rom und dem Vogelfänger Papageno. Mozart erleidet Krankheiten, feiert Triumphe, erfährt bittere Enttäuschungen und komponiert fast pausenlos.

Ein Kammerorchester begleitet die beiden mit Musikbeispielen aus allen Lebensphasen des Komponisten. Eine Sopranistin und ein Bariton singen Arien und Duette und verkörpern die Berühmtheiten, denen die Mozarts begegneten. Außerdem können sich die kleinen Zuschauerinnen und Zuschauer beim *Musikalischen Würfelspiel* an der Komposition eines Menuetts beteiligen.

Für Erwachsene und Kinder ab 5 Jahren.

LITTLE MOZART

A MUSICAL JOURNEY BY BARBARA HASS

While an ensemble on the stage plays a first overture from a Mozart opera and the presenter introduces the musicians, they are suddenly interrupted by loud protests. The young Wolfgang Mozart in person descends from Heaven with his sister Maria Anna. He wants to tell the children how it was in those days.

Mozart's childhood was like a lightning tour in a horse-drawn carriage through half of Europe. He was presented as a child prodigy together with his sister, who was known in the family as 'Nannerl', in the royal courts. As a little boy he had to undergo tests to see if he was really a true genius. The journey took them to France, England and the Netherlands. In Vienna the children met Empress Maria Theresa, in Versailles Madame de Pompadour, in Rome they met the Pope and the bird catcher Papageno. Mozart suffered from illnesses but also celebrated triumphs, he experienced bitter disappointments and composed almost continuously.

A chamber orchestra accompanies the brother and sister with music examples from all phases of the composer's life. A soprano and a baritone sing arias and duets and take the roles of the famous people the Mozart children met. The young members of the audience can take part in a musical dice game to compose a minuet.

For adults and children from the age of 5.

SA 28.01 15.00 #09.1 **SO 29.01** 15.00 #09.2
SA 04.02 15.00 #09.3 **SO 05.02** 11.00 #09.4

Salzburger Marionettentheater

DER ALTE BAUM
ODER: FRANZIS REISE ZUM ENDE DER WELT

EIN MUSIKALISCHES MARIONETTENABENTEUER IN DREI BILDERN
MIT DEM BESTEN VOM BESTEN, DAS MOZART ZU BIETEN HAT!

KONZEPT, REGIE
PAUL SCHWEINESTER

MUSIKARRANGEMENTS, MUSIKALISCHE LEITUNG
TSCHO THEISSING

KONZEPTION UND DRAMATURGIE
PHILIPPE BRUNNER

DIE WIENER THEATERMUSIKER

BETTINA GRADINGER VIOLINE
MARIA REITER AKKORDEON

MUSIKER DES
ORQUESTA IBERACADEMY MEDELLÍN

PABLO ARANGO MONROY VIOLINE
DIEGO ALONSO SIERRA MARTINEZ VIOLA
DANIEL RESTREPO VÉLEZ VIOLONCELLO
MANUEL JACOBO MAYO OSPINA KLARINETTE
STEVEN BEDOYA GUTIERREZ SCHLAGZEUG

FRANZI / QUEENIE

MOO

PAPA FIGURO /
WOODY / ARBOLO

ZILPZALP

DEMONSTRANTEN /
TIERE / PUPPEN

PUPPENKÖPFE

KOSTÜME

BÜHNENBILD

LICHT

ATHANASIA ZÖHRER SOPRAN

URSULA WINZER MARIONETTENSPIELERIN

PAUL SCHWEINESTER TENOR

EVA WIENER MARIONETTENSPIELERIN

THEODORE PLATT BASSBARITON

EMANUEL PAULUS MARIONETTENSPIELER

TSCHO THEISSING VOGELFLÖTE

PHILIPP SCHMIDT MARIONETTENSPIELER

ENSEMBLE DES
SALZBURGER MARIONETTENTHEATERS

VLADIMIR FEDIAKOV

EDOUARD FUNCK

EMANUEL PAULUS

ALEXANDER PROSCHEK
GÜNTHER SCHÖLLBAUER

Sämtliche Marionetten sowie die gesamte Ausstattung wurden
in den Werkstätten des Salzburger Marionettentheater hergestellt.

Die Produktion *Der alte Baum* für die Mozartwoche 2023
benutzt Bearbeitungen aus folgenden Werken:

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus *Bastien und Bastienne* KV 50 – Ouvertüre
Aus Symphonie g-Moll KV 550 – 4. Allegro assai
Aus *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 – Arie der Konstanze Nr. 11 „Martern aller Arten“
Arie des Pedrillo Nr. 13 „Frisch zum Kampfe“
Aus *Don Giovanni* KV 527 – Rezitativ und Duett Don Ottavio – Donna Anna Nr. 2
„Ah, soccorrete amici, il mio tesoro“ – „Fuggi, crudele, fuggi“
Finale „Questo è il fin di chi fa mal“
Kleiner Trauermarsch für Klavier c-moll KV 453a
Konzertarie für Bass KV 612 „Per questa bella mano“
Melodram inspiriert von den Melodramen aus *Zaide* KV 344
Aus *Le nozze di Figaro* KV 492 – Duettino Figaro – Susanna Nr. 2
„Se a caso madama la notte ti chiama“
Aus Klarinettenquintett KV 581 – 4. Allegretto con Variazioni
Konzertarie für Bass KV 621a „Io ti lascio, o cara, addio“
Aus *Così fan tutte* KV 588 – Terzettino Fiordiligi – Dorabella – Don Alfonso
Nr. 10 „Soave sia il vento“

Musikalische Einstudierung
Johannes Wilhelm und Carlos Goikoetxea

Seitentitel mit Erklärungen in Deutsch und Englisch

Für Erwachsene und Kinder ab 8 Jahren

Eine Koproduktion von **Stiftung Mozarteum Salzburg** mit
SALZBURGER MARIONETTENTHEATER

*Wir danken Ulrich Leisinger für die inhaltliche Mitarbeit und
Susanne Felicitas Wolf für die lektorische Beratung.*

Dauer: ca. 75 Minuten

DER ALTE BAUM

Wieviel ist uns die Natur wert? Was bedeutet sie uns? Was tun wir, um sie zu erhalten? Diese Fragen beschäftigen uns seit Menschengedenken und sind in uns allen immanent verankert. Und doch gewinnen diese Fragen gerade in den letzten Jahren an enormer Bedeutung. Aufgrund des menschengemachten Klimawandels lassen sie uns nicht mehr los. Sie rücken in den Mittelpunkt unseres Daseins. Und dabei müssen wir erkennen, dass wir nur mit äußerster Mühe die Diskrepanz zwischen einem uneingeschränkten Befürworten eines klimafreundlichen, naturnahen Umgangs mit unseren Ressourcen und unserem zerstörerischen Lebenswandel erklären, geschweige denn begründen, oder gar beseitigen können. In eben diese Lücke stoßen in den letzten Jahren vor allem junge Menschen tatkräftig vor: eine Generation, die ihren natürlichen Lebensraum bedroht sieht, und die für sich zu Recht einfordert, ebenso eine Welt bewohnen zu dürfen, in der es weiterhin die Chance auf Leben und zukünftige Menschengenerationen gibt. Sie halten uns die klaffende Wunde vor Augen, die wir aufgerissen haben und deren Blutung wir nicht im Stande sind zu stoppen.

Der alte Baum möchte auch genau dieses zum Thema machen: den Kampf aufzeigen um die letzten lebenswerten Orte auf unserem Planeten; die Mühsal, dem Druck standzuhalten, nicht auch noch die letzten freien Flächen einer wirtschaftlichen Profitgier zu opfern und der Versiegelung preiszugeben; und auch die Schwierigkeiten eines Konflikts darstellen

zwischen Älteren und Jüngeren, wo die einen durch maßlosen Umgang den anderen einen zerstörten Lebensraum hinterlassen.

Franzi ist eine junge Frau und sie weiß, dass sie nur noch durch kämpferische Aktion der immer weiterwachsenden Stadt Einhalt gebieten kann. Franzis Lebensraum, ihre Kinderstube, ist im Begriff, zerstört zu werden, die Gier nach (Wohn-)Raum nimmt ihr den letzten Freiraum. Mit ihrem Freund Moo beschließt sie, den letzten Baum zu schützen...

In seiner ersten Regiearbeit stellt Paul Schweinester das Thema unseres Umgangs mit der Natur in den Mittelpunkt. Die Idee, eine Art Singspiel zu kreieren, eine Verknüpfung zu schaffen zwischen einem aktuellen Thema und der Musik Mozarts, bietet uns die Möglichkeit, sich dem Thema der menschengemachten Naturzerstörung von einer poetischen, musikalischen Seite zu nähern. Hätte der schamlose Umgang mit unserer Natur nicht auch den großen Komponisten (würde er heute noch leben) berührt? Mozart war der Natur verbunden, er ging gerne spazieren, das wissen wir auch aus einigen Stellen in seinen Briefen: *„das Wetter ist gar zu schön – und im Prater ist es heute gar zu angenehm. – wir haben heraus gespeist, und bleiben also noch bis abends 8 oder Neun uhr“*, schreibt er zum Beispiel am 3. Mai 1783 an seinen Vater. Dieses Wissen gibt uns den Rückhalt, in seinem Sinne (hoffentlich!) voranzugehen und ein Stück zu überlebenswichtigen Fragen neu zu erschaffen.

Vergessen wir aber auch nicht allzu oft, wie sehr wir Hoffnung benötigen, um zu exis-



Der Alte Baum. Entwurf von Emanuel Paulus 2022.
© Salzburger Marionettentheater

tieren? Wir dürfen unsere Quelle der ständigen Erneuerung nicht versiegen lassen, um einen starken Kontrapunkt gegen alles Alte und Vergangene zu setzen.

Dieser Hoffnung auf einen Neuanfang möchten wir in *Der alte Baum* Nährboden geben. Eine Kongenialität, die wir Mozart und seinen Librettisten zu verdanken haben, unterstützt uns dabei: viele Bühnenwerke Mozarts sind verhaftet in einer absolut menschlichen Realität, in Charakteren, denen wir gerne blind folgen, in denen wir uns besonders gut selbst erkennen können. Dieser Rea-

lismus einer menschlichen Existenz ist die Basis für das Formen von verschiedensten Charakteren, die unser Stück beleben sollen. Darüber hinaus gibt uns Mozart die Möglichkeit zur Poesie, zur Entrückung, zum Schaffen von Freiräumen, zum Erzählen einer Geschichte in Märchenform mit all ihren unerwarteten Wendungen und Brüchen...

Daher ist auch unser Titel absichtlich an Mozart angelehnt: heißt es nicht so schön *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*? So fügen wir mit „... oder Franzis Reise zum Ende der Welt“ einen mehrdeutig weiterführenden Untertitel hinzu. Sei es geografisch gemeint, oder zeitlich (die Welt ist an ihrem Ende...), beides ist möglich und beides ist richtig.

Wie steht es aber um die Natur in Mozarts Schaffen? Trotz aller starken menschlichen Geschichten in seinen Opern und der als ‚abstrakt‘ geltenden Musik, die den Protagonisten ihr Fundament bietet, lässt auch Mozart Klänge der Natur, Beziehungen zwischen Menschen und Natur in seinen Werken aufscheinen. Denken wir an das erschreckende Dröhnen des Erdbebens in *Idomeneo*, das Gefühl der Meeresstille in „Soave sia il vento“ aus *Così fan tutte*, das Besingen von Blumen, Vögeln und Landschaften in vielen Liedern oder das Bezwingen von Feuer und Wasser (zur gleichen Musik!) in der *Zauberflöte*. Dieser Fundus ist der Ausgangspunkt für die Wahl unserer verwendeten Musiken.

Warum aber ein Marionettenabenteuer? Die Puppe gibt uns generell die Möglichkeit einer Identifikationsfigur. Sie ist einem idea-

len Vorbild nachempfunden, sie hat aber keinen eigenen Charakter; es ist der Zuschauer, der ihr (mit Unterstützung des Puppenspieler) ihr Wesen gibt – jede Marionette auf der Bühne hat für jeden von uns eine individuelle Ausgestaltung, ein eigenes ‚Leben‘. Geschichten und Figuren, die wir auf diese Weise selbst erleben und weiterspinnen müssen, berühren und ergreifen uns weit mehr, als vorfabrizierte, fertige Episoden, die wir nur noch konsumieren. Insofern ist die Notwendigkeit, das Thema der Zerstörung natürlichen Lebensraums dem Publikum auf eine Weise darzubringen, wo es sich selbst sehr stark involvieren muss, unmittelbar vorgegeben.

Philippe Brunner

„Guten Tag, mein Name ist Paul Schweinester und ich singe für sie heute die Arie des...“ – Mooooooment! Irgendetwas ist anders, ich singe jetzt ja gar nichts für Sie, sondern darf Ihnen auf den nächsten Seiten allerhand über die Entstehung des Abenteuermusiktheaters für Marionetten *Der alte Baum oder Franzis Reise zum Ende der Welt* erzählen.

Heißt das jetzt, ich bin Regisseur und Librettist und fertige Konzepte zu Stücken aus? Ja, genau das! Aber wie kam es eigentlich dazu?

Es war der erste Lockdown der Coronapandemie 2020. Um den eigenen vier Wänden meiner Wiener Wohnung zu entfliehen, den Verlust meiner künstlerischen Beschäftigung, die finanzielle Notsituation zu kompensieren und aus einem inneren Drang zu helfen, habe

ich mich auf mein – kurzerhand zu einem Lieferrad umgebautes – Fahrrad gesetzt und allerhand Lebensnotwendiges wie Pizza, Blumenstrauß oder Geburtstagskuchen durch die Großstadt geliefert. Zufälligerweise wurde ich dabei von einer Ukulele begleitet und gemeinsam haben wir das ein oder andere Ständchen passend zur gelieferten Ware gesungen. Manche Stimmen meinten „*Eine in diesen dunklen Zeiten herzerfrischende und soziale Aktion*“. Nach einigen Wochen des ‚in die Pedale Tretens‘ kam dann die eine oder andere kreative Idee auf und ich wollte diese sängerische Zwangspause künstlerisch dazu nutzen, diese zu verwirklichen. Das brachte mich auf die Idee, einen Videoclip zu drehen, in dem ich das Thema des ‚social distancing‘ mit Tanz, Schattenspiel und Gesang betrachtete.

In der Zwischenzeit hatte sich mein Repertoire auf der Ukulele um die „Canzonetta“ aus Mozarts *Don Giovanni* erweitert. Diesen mozartschen Videogruß aus Wien verschickte ich dann an einen mexikanischen Sänger, der in Salzburg nebenbei auch noch Intendant der Mozartwoche ist. Rolando Villazón war angetan von den Ideen, der Interpretation, und lud mich ein, bei der Mozartwoche 2023 ein Stück im Marionettentheater Salzburg zu inszenieren. Auf meine Frage, welches Stück es werden könnte, meinte er: „*Überleg dir doch eins!*“ Na bitte, vielen herzlichen Dank auch, Maestro! Wo sollte ich da nur anfangen?

Ich wollte immer Regie führen und all meinen kreativen Ideen Raum geben, aber diese Einladung glich einer Überforderung der Superlative. Aber wie sagt Pedrillo so schön



Marionetten: Papa Figuro, Franzi / Queenie und Moo

in der *Entführung aus dem Serail*: „Es sei gewagt, ... nur ein feiger Tropf verzagt!“

Ausgehend davon keine Vorgaben zu haben, außer der Örtlichkeit des Theaters und dass auch Kinder und Jugendliche angesprochen werden sollten, war ich frei und konnte mir eine Geschichte ausdenken, wie sie mir als Jugendlich gefallen hätte.

Ein Thema, das Kinder und Jugendliche dieser Tage sehr bewegt und für das es gilt selbstständig aufzutreten, ist definitiv der Klimaschutz. Für diese Sache lohnt es sich, seine Stimme zu erheben, und ich wollte unserem Publikum ein Thema zumuten, das alle bewegt, aber auch eine emotionale Antwort auf die Schreckensszenarien gibt, mit denen wir tagtäglich konfrontiert werden.

Unsere Hauptdarsteller sind aus Holz gebaute Marionetten. Unsere Bühne ist aus Holz gebaut und die Instrumente im Orchester auch. Holz ist also in unserer Zusammenstellung allgegenwärtig. Meiner Meinung nach ist Holz ein Rohstoff, der in seiner Nachhaltigkeit, durch Bindung von Kohlenstoff, der gleichzeitigen Bereitstellung von Sauerstoff, als lebendiger Organismus in einem Ökosystem, durch die vielseitigen und umweltschonenden Einsatzmöglichkeiten in der Bauindustrie oder der Kreativwirtschaft und als Symbol für einen über Generationen hinaus gedachten Umgang mit unserem Planeten, ein idealer Werkstoff ist. Holz lebt!

In unserer Geschichte sollte es sich also um Holz und den Planeten drehen. Außerdem wünschte ich mir als Vorlage eine Art Heldinnen-geschichte. Ich sah eine Art Johanna von Or-

léans für Kinder vor mir, im Kampf für das Recht der kommenden Generationen auf ein Leben in einem funktionierenden Ökosystem. Seit einigen Jahren gibt es auch eine ‚Heldin‘, die den jungen Menschen eine Projektionsfläche bietet – und aus einem ganz besonderen Holz geschnitzt ist: Greta Thunberg.

Musikalisch war ich so frei wie ein Vogel in der Luft, doch schon nach kurzer Zeit war mir klar, dass ich gerne bei Mozart landen wollte, da diese Musik in ihrer Klarheit, Sensibilität und Homogenität uns ein gutes Gerüst sein würde. Da unser Auftraggeber die Mozartwoche Salzburg war, erhärtete sich die Sachlage ungemein.

Als Ausgangsstück nahm ich das Melodram des Soliman aus Mozarts *Zaide*. Die kämpferische Haltung des Soliman, die Dringlichkeit in seiner Ansprache passten zu unserer Heldin und gaben ihr die richtige charakterliche Grundhaltung. Das Melodram mit seinen gesprochenen Teilen ist zudem viel näher am Schauspiel, das sah ich als Chance, die Heldin unseres Stücks für das Publikum so greifbar wie möglich zu machen.

„Franzi“, unsere Hauptdarstellerin, ist ein lyrischer Sopran, denn für dieses Stimmfach findet man im Œuvre Mozarts schier endloses Repertoire. Ein Tenor namens „Moo“ ist Franzis Partner im Kampf gegen die Zerstörung der Bäume und entwickelt sich im Verlauf des Stückes zu einem engen Freund. Ein Bassbariton gibt den drei Figuren „Papa Figuro“ (seines Zeichens Puppenbauer), „Woody“ (ein Holzfäller) und „Arbolo“ (der Wunderbaum aus dem dritten Bild) seine Stimme.



Von da aus ging es weiter und viele der ausgewählten Musiknummern wurden dahingehend ausgewählt, den Charakter der Szene bestmöglich zu treffen. Sie wurden an die Stimmlagen der Sänger angepasst, aber auch an die Instrumentierung im Orchester. Der Platz vor der Bühne des Marionettentheaters ist begrenzt, daher war die Auswahl der Instrumente sehr bewusst zu wählen. Für diese Aufgabe, das musikalische Arrangement der Musiknummern und das Kommentieren und Unterlegen der gesprochenen Teile, hat sich Tscho Theissing mit all seiner Erfahrung und seinen Ideen in das Projekt eingebracht.

Ich hatte das Glück, mit dem Marionettentheater und der Mozartwoche Salzburg Partner zu finden, die mir einen enormen Vertrauensvorschuss gewährten. Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter der Stiftung Mozarteum, war bei der Bereitstellung und Vorselektion der Musikstücke eine große Hilfe. Ich bekam außerdem ungemein viele Anregungen basierend auf meinen Vorschlägen aus den Werkstätten des Marionettentheaters. Philippe Brunner, der künstlerische Direktor, stand mir mit seiner langjährigen Expertise der Theaterleitung als Dramaturg und bei der konzeptionellen Arbeit unterstützend zur Seite. Somit wurde die Geschichte unserer Heldin zu einem kollektiven Werk und ich empfand dies als passend, denn nicht einmal unsere Protagonistin Franzi kann die Welt alleine retten.

Mit Puppen zu arbeiten, stellt für mich eine ganz eigene Faszination dar. Für mich, als Regisseur und Darsteller, einem scheinbar leblosen Stück Holz zu vertrauen und diesem

meine Stimme zu geben, ist etwas ganz Besonderes. Über feinste Fäden der Puppenspieler erwacht die Marionette physisch zum Leben. Vor allem aber ist es an den Zusehern gelegen, diesem Zusammenspiel zu vertrauen und es mit der eigenen Phantasie zu beleben.

Und auf die Frage, ob es für Rolando Vilazón ein Risiko war, einem Newcomer wie mir die Chance zu geben, Regie zu führen, möchte ich den österreichischen Nobelpreisträger für Physik 2022, Anton Zeilinger, nennen: „Man muss seinen Spinnereien vertrauen“.

Paul Schweinester

Aus dem Gesamtwerk von Mozart die passende Musik für *Der alte Baum* auszuwählen, war eine Aufgabe, an der sich das gesamte Leading Team mit großer Lust beteiligte. Nachdem wir die Handlung und die Musik parallel entwickelten, kam es zu einer inspirierenden Wechselwirkung: Einerseits suchten wir aufgrund der dramaturgischen Konzeption gezielt nach passenden Werken von Mozart, andererseits beeinflussten musikalische Ideen wiederum die Handlung. Fündig wurden wir schließlich breit gefächert in den Bereichen Oper, Konzertarien, Symphonie, Kammermusik und Lied.

Einige musikalische Assoziationen zu Mozarts Opern waren dabei sehr naheliegend, so mündet z. B. der Aufruf zum Kampf gegen die Baumfäller direkt in Pedrillos Arie „Frisch zum Kampfe“ aus der *Entführung aus dem Serail*. Manchmal haben wir aber auch augenzwinkernde Umdeutungen vorgenommen: Aus dem



Der Alte Baum. Kostümentwürfe von Edouard Funck 2022.
© Salzburger Marionettentheater

Ausmessen des Schlafzimmers aus *Le nozze di Figaro* („cinque...dieci...“) wird bei uns das Anmessen eines neuen Holzbeins für die Puppe Franzi. Bei diesen Adaptionen mussten immer wieder einzelne Wörter oder ganze Textteile an die neue Bühnensituation angepasst werden. Musikalisch aber bleiben die Singstimmen (abgesehen von notwendigen Kürzungen) ganz bei Mozarts Originalen.

Grundsätzlich erfüllt die Musik von *Der alte Baum* mehrere Funktionen (und ist demnach mit klassischen Spielopern genauso wie mit Hollywood-Musikfilmen verwandt): Einerseits muss sie Stimmungen verdeutlichen, und zwar sowohl im Allgemeinen die Atmosphäre einer Bühnensituation als auch im Speziellen die Emotionen einzelner Figuren, deren stumme Handlungen sie untermalt. In den zentralen Gesangsnummern aber tritt die Musik als Hauptakteurin in den Vordergrund und nimmt sich wie in der Oper Zeit, aus einem ‚realistischen‘ Handlungsverlauf herauszutreten. Zwischendurch lässt sie Leerstellen für gesprochene Dialoge oder Pausen entstehen, um danach umso wirkungsvoller wieder einzusetzen. Hier bedienen wir uns – durchaus in der Nachfolge von Mozart – der Form des Singspiels, wo Musiktheater als ‚Volkstheater‘ behandelt und so einem breiteren Publikum – Kindern wie Erwachsenen – zugänglich gemacht wird, auch solchen, die sich vielleicht zur ‚Großen Oper‘ nicht so hingezogen fühlen.

Als Musikinstrumente, die zusätzlich zu den drei Singstimmen vor der Bühne des Marionettentheaters Platz finden sollten, habe ich mich für ein Klarinettenquintett entschieden,

eine Besetzung, für die Mozart eines seiner berühmtesten Kammermusikwerke geschrieben hat und die es ermöglicht, mit einem Streichquartett und dem großen Tonumfang der Klarinette die musikalische Substanz fast aller Werke von Mozart wiederzugeben. Dazu treten, um den Klang etwas näher an die Hörfahrungen eines heutigen Publikums heranzuholen, das Akkordeon als Harmonieinstrument und eine Anzahl von Schlaginstrumenten, die nicht nur rhythmische, sondern auch melodische und harmonische Funktionen übernehmen. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Marimbaphon, das mit seinem hölzernen Klang dem Thema ‚Baum‘ besonders gut gerecht wird. Überhaupt sind bis auf das Akkordeon alle Instrumente vorwiegend aus Holz gefertigt – eine schöne Analogie zu den hölzernen Marionetten auf der Bühne!

Alle ausgewählten Musikstücke wurden schließlich von mir mit einigen kreativen Freiheiten für die vorhandenen Instrumente bearbeitet. An manchen Stellen, etwa bei der großen Reise der Puppen in den Urwald, führt die Musik auch lustvoll über Mozarts Originale hinaus zu moderneren Rhythmen. Wir verwenden aber bewusst keine Elektronik und keine Zuspelungen; auch werden alle Geräusche, die wie in einer Film-Tonspur die Handlung teilweise begleiten, live von den Musikern erzeugt.

Tscho Theissing

INHALTSANGABE

Die junge Franzi kann nicht mit ansehen, wie um sie herum Bäume durch Beton ersetzt werden. Bei einer Demonstration macht sie sich gegen die Zerstörung der Natur stark und wird dabei durch einen abgesägten Ast am Bein verletzt. Einer der anderen Demonstranten, Moo Zartwald, eilt ihr zu Hilfe und schließt Freundschaft mit ihr.

Franzi, eine Marionette, lebt bei ihrem Vater, dem Bildhauer Figuro, in seiner Werkstatt. Der ist allerdings von ihren Unternehmungen nicht begeistert. Mit seinem allerletzten Holz muss er jetzt auch noch ihr Bein austauschen. Monate der Genesung vergehen. Figuro verbietet Franzi, die Werkstatt zu verlassen, und auch die anderen Marionetten wollen sie bei sich behalten, um ihr das Künstlerdasein schmackhaft zu machen. Doch sie ist sich ihrer Pflicht den Bäumen gegenüber bewusst – und spürt noch dazu in ihrem neuen Bein ungeahnte Kräfte. Mit ihrem Freund Moo und dem Vogel Zilpzalp schleicht sie sich davon und gemeinsam machen sie sich auf die Suche nach dem Baum, aus dessen besonderem Holz ihr Bein geschnitzt ist.

Eine weite Reise führt Franzi und Moo zum letzten lebendigen Baum namens Arbolo, der von vielen Tieren bewohnt wird. Arbolo erzählt den beiden Weisheiten und Geheimnisse über die Welt der Bäume. Schlussendlich fasst er Vertrauen zu den Jugendlichen: Sein eigenes Leben opfernd gibt er ihnen frische Triebe, mit denen sie die Welt neu begrünen können.

THE OLD TREE

Since time immemorial, mankind has been pre-occupied with questions such as the meaning and value of nature to us and what we are prepared to do to preserve it. In recent years such issues have gained increasingly in importance, and due to human-induced climate change are now central to our existence. It is extremely difficult to explain the discrepancy between unlimited advocacy of a climate-friendly, circumspect treatment of our resources, compared with our destructive way of life. Over the past few years young people especially have become very active in standing up for nature and claiming the right to be able to live in a world that continues to give future generations a chance for life. This is precisely the subject of *Der alte Baum* (The Old Tree) – to show the struggle to preserve the last worthwhile places to live on our planet; the efforts needed to resist pressure and not to sacrifice the few remaining spaces to economic profit and greed, and thus also to show the difficulties arising from a conflict between the older and younger generations.

Various factors explain how Paul Schweinester came to be involved in creating a new production by the Salzburg Marionette Theatre for the Mozart Week 2023. During the first lockdown in the corona pandemic 2020, he took on a job with a bicycle delivery service in order to escape from his apartment in Vienna, compensate the loss of his artistic activity and try and alleviate the resulting precarious financial situation. By chance he took his ukulele with him and together they performed a little

song for customers, appropriate for whatever was being delivered – pizza, a bouquet of flowers or a birthday cake. Cycling around like this inspired creative ideas, and Paul Schweinester made a video clip, focusing on the subject of social distancing, and incorporating dance, shadow play and song. His repertoire of ukulele-accompanied songs expanded to include the canzonetta from Mozart's *Don Giovanni*. Schweinester sent the video to Rolando Villazón, who, greatly impressed, invited him to stage a piece in the Salzburg Marionette Theatre. He was free to choose whatever he wanted to do, the only condition was that it should be suitable for being performed by marionettes and appeal also to children and young people. Paul Schweinester makes his debut as a stage director with a work that focuses on how we deal with nature. The idea of creating a kind of singspiel and forming a link between a topical subject and Mozart's music offers us the possibility of approaching the subject of human-induced destruction of nature from a poetic and musical standpoint.

The main characters, the marionettes, are made of wood, as are the instruments in the orchestra. Wood is omnipresent. Wood is sustainable, a living organism in an eco-system, can be used in a variety of environmentally-friendly ways, in the building industry or in the creative economy. Wood lives! Mozart enjoyed nature and liked to go for walks, as we know for instance from some passages in his letters: "the weather is so lovely, and in the Prater it is really so pleasant. – We sat outside to eat and we will stay until about eight or

nine in the evening”, as he wrote to his father on 3 May 1783.

The story we tell is about wood and Planet Earth and incorporates a heroine aiming to protect the right of future generations to live in a functioning eco-system. Franzi is a young woman who knows that only by putting up a fight can she prevent the city where she lives from expanding even further. Franzi’s world, her playroom, is about to be destroyed; the greed for living space takes away the last possible free area. Together with her friend Moo she resolves to protect the last tree. Franzi, the main character, is a lyrical soprano, Moo is a tenor, and in the course of the piece becomes a close friend. A bass baritone sings the roles of three figures: Papa Figuro (puppet-maker), Woody (a woodcutter) and Arbolo (the miraculous tree from the third scene). The music was chosen so as to suit the character of each scene, taking account of the vocal range of the singers as well as the orchestration. Only limited space is available in front of the stage in the Marionette Theatre which was an important factor in the choice of instruments.

The entire production team of *Der alte Baum* participated in selecting appropriate music from Mozart’s oeuvre to match the story, and as the plot and music evolved in parallel there was a fruitful interplay. On the one hand we were trying to find suitable works by Mozart to match the dramatic concept; on the other, musical ideas influenced the plot. We found a broad range of works from opera, concert arias, symphonies, chamber music and songs. Some musical associations with Mozart’s operas were

obvious; in some cases, we took a rather tongue-in-cheek approach to the interpretation. For instance, measuring the bedroom from *The Marriage of Figaro* becomes the taking of measurements for a new wooden leg for Franzi. Separate words or entire text passages had to be adapted to the new stage situation, but musically the singing parts remained completely as in Mozart’s original works. The music in *Der alte Baum* fulfils several functions: on the one hand it aims to exemplify moods and the atmosphere of a stage situation, underlying the emotions of separate figures. Yet in the central song numbers the music becomes the principal protagonist, and as in opera, takes time to emerge from a realistic course of the story. In between, passages of spoken dialogue occur, or pauses rather like in the form of the singspiel, making music-theatre accessible to a broad public – children and adults, and even those who might not feel particularly attracted by ‘grand opera’.

In his music Mozart also evokes sounds of nature, relationships between human beings and nature – for instance the terrifying rumbling of the earthquake in *Idomeneo*, the calm sea in ‘*Soave sia il vento*’ from *Così fan tutte*, in many arias extolling flowers, birds and landscapes, or the conquest of fire and water (to the same music) in *The Magic Flute*.

A clarinet quintet is used because with the instrument’s extensive range it is possible to reproduce the musical substance of almost all of Mozart’s works. Furthermore, we have an accordion and several percussion instruments, which besides rhythm also take on

melodic and harmonic functions. The marimbaphone plays an important role due to its woody sound, which is particularly appropriate for the subject of the tree. We consciously do not use any kind of electronics, and the sound effects accompanying the story are produced live by the musicians.

Many of Mozart's stage works are embedded in an absolute human reality, in characters we follow blindly, in whom we can recognize ourselves especially well. The marionettes give us the opportunity to have a figure with which we can identify. It is based on an ideal role model but has no character of its own. It is the audience (aided by the puppeteer) that gives it its being. Every marionette on stage has for each of us its own life. Stories and figures that we experience and evolve further in this way touch and grip us far more than prefabricated finished episodes that we merely consume. Mozart gives us the chance of poetically transporting us to free spaces and to relating a story in the form of a fairy-tale with all its unexpected twists and turns.

*English summary of articles in German by
Philippe Brunner, Paul Schweinester
and Tscho Theissing; Elizabeth Mortimer*

SYNOPSIS

DER ALTE BAUM (THE OLD TREE)

Young Franzi cannot bear to see how trees all around her are being replaced by concrete. She takes part in a demonstration against the destruction of nature, and her leg is injured by a sawn-off branch. One of the other demonstrators, Moo Zartwald, rushes to help her and becomes her friend.

Franzi, a marionette, lives with her father, the sculptor Figuro, in his atelier. He is not at all enthusiastic about her projects, and now, with his very last piece of wood he has to replace her leg. It takes her months to recuperate. Figuro forbids Franzi to leave the atelier, and the other marionettes also want to keep her with them to show her how attractive it is to be an artist. But she is aware of her obligations towards the trees – and in her new leg she feels energy she never knew she had. Together with her friend Moo and the bird Zilpzalp she creeps away and they set off in search of the tree from whose special wood her leg was carved.

Franzi and Moo go on a long journey to the last living tree called Arbolo which is inhabited by many animals. Arbolo tells them about many wisdoms and secrets from the world of the trees. Ultimately he trusts the two young people, and by sacrificing his own life he gives them fresh shoots with which they can again make the world green again.

SA 28.01

Ab 15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #10

PLATTFORM TANZ



FACHJURY (ÄNDERUNGEN VORBEHALTEN)

EDITTA BRAUN CHOREOGRAPHIE, PHYSICAL THEATRE
FLORIAN GSCHAIDER TURNIERTANZ, SHOWTANZ
GERO NIEVELSTEIN MUSIKTHEATER
ASTRID WEGER-PURKHART BÜHNENTANZ, KREATIVER TANZ

Die Fachjury ist im Wiener Saal präsent und wird live ihr Feedback zu den per Video eingespielten Choreografien geben.

Dauer und Ablauf der Veranstaltung finden Sie ab 26.01.2023 auf www.mozarteum.at/klangkarton/plattformtanz

Einige der überzeugendsten Choreografien werden am Samstag, den 4. März 2023 um 11 Uhr als Finale im OVAL – Die Bühne im EUROPARK gezeigt.

Eine Kooperation von **Plattform Tanz Salzburg**
mit *klangkarton*, dem Kinder- und Jugendprogramm der Stiftung Mozarteum Salzburg

Mit großzügiger Unterstützung von
OVAL – DIE BÜHNE IM EUROPARK

SA 28.01

19.30 Großes Festspielhaus **#11**

WIENER PHILHARMONIKER
DIRIGENT ROBIN TICCITI
IGOR LEVIT KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Zwischenaktmusiken zu „Thamos, König in Ägypten“ KV 345

(Komponiert: Salzburg, um 1777)

Maestoso – Allegro

Andante

Allegro – Allegretto

Allegro vivace assai

Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 414

(Komponiert: Wien, vermutlich vor dem 28. Dezember 1782)

Allegro

Andante

Rondeau. Allegretto

Kadenzen und Eingang von Mozart

Pause

Symphonie C-Dur KV 425 „Linzer Symphonie“

(Komponiert: Linz, 30. Oktober–3. November 1783)

Adagio – Allegro spiritoso

Andante

Menuetto – Trio

Presto

Ende um ca. 21.30 Uhr

Schauspielmusiken sind das verschossene Pulver der Komponisten. Anders als Symphonien, Streichquartette oder Opern führen sie eine verwaiste Existenz, ein Schattendasein, sie werden bestenfalls als Torso ausgestellt, als Mosaik mit größtenteils fehlenden Steinen. Und selbst wenn sie wie Mendelssohns *Sommer-nachtstraum* (zu Shakespeares Komödie) oder Beethovens *Egmont* (zu Goethes Trauerspiel) für Theaterstücke bestimmt waren, die nie dem kulturellen Gedächtnis entfallen sind, haben sich längst die Wege getrennt. Die Musik lebt ohne Schauspiel fort, als Ouvertüre oder Suite, bedarfsweise von etwas Rezitation umgeben. Mit anderen Worten: Sie funktioniert nicht mehr. Dieser Mangel lässt selbst den produktivsten Komponisten nicht gleichgültig: „*Es thut mir recht leid daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können!*“, klagte Wolfgang Amadé Mozart 1783 in einem Brief an den Vater. „*dieses Stück ist hier [in Wien], weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke; welche nicht mehr aufgeführt werden. – es müsste nur blos der Musick wegen aufgeführt werden, – und das wird wohl schwerlich gehen; – schade ist es gewis!*“

ZWISCHENAKTMUSIKEN ZU THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN KV 345

Ja, das wird schwerlich gehen, zumal das „*ver-worfene*“ Stück (im Wortsinn von ‚abgelehnt‘, denn ‚lasterhaft‘ ist es gerade nicht), *Thamos, König in Ägypten*, trotz der exotischen Intérieurs, der aristokratischen Machtspiele und

theatralischen Donnerschläge schon die Zeitgenossen zu langweilen begann. Das „heroische Drama“ des Freiherrn Tobias Philipp von Gebler, der ein hoher österreichischer Staatsbeamter und Exponent der josephinischen Reformpolitik war, liest sich wie eine in deutsche Prosa übersetzte Opera seria oder wie ein in Dialoge aufgeteilter Fürstenspiegel. Der edle Thamos, eine wahre Lichtgestalt, besteigt den Thron; der intrigante Pheron, ein echter Finstertling, wird vom Blitzstrahl des Götterzorns erschlagen. Nein, dieses belehrende Königsdrama wurde nicht „*blos der Musick wegen*“ aufgeführt, aber es wurde aufgeführt, und keineswegs so selten, denn Mozarts Schauspielmusik KV 345, die sich aus Chören, einem Melodram und Entractes zusammensetzt, entstand allem Anschein nach über Jahre hinweg von 1773 bis 1779 in wechselnden Fassungen für verschiedene Einstudierungen in Wien, Salzburg, vielleicht auch Bratislava und Berlin. Die Zwischenaktmusiken seines Sohnes hat Leopold Mozart hie und da mit Einträgen im Autograph kommentiert, mit Hinweisen auf die Handlung und die Hauptfiguren, etwa „*Pherons falscher Charakter*“ oder „*Thamos Ehrlichkeit*“ oder: „*Der vierte Akt schließt mit der allgemeinen Verwirrung*“.

Nimmt man Vater Mozart beim Wort, so tendieren die Entractes zum Typus der „*charakteristischen Symphonie*“, wie sie Haydn und Beethoven schrieben: Joseph Haydn erklärte auf seine alten Tage, er habe in seinen Symphonien „*moralische Charaktere*“ geschildert. Doch für Mozart wäre diese Art von Symphonie nun gerade überhaupt nicht charakte-

ristisch, diese erzählende oder handelnde Musik mit ihrer Nähe zur Pantomime oder zur Allegorie. Außerdem sind Mozarts Zwischenaktmusiken offenbar nicht erst und nicht nur bei Aufführungen von *Thamos* gespielt worden, sie kamen als musikalisches Passepartout schon zuvor und auch später noch bei anderen Stücken zum Zug – warum? Weil sie eben doch entschieden mehr zur Seite der Musik als des Schauspiels neigen, weil sie nicht das Drama, sondern die Dramatik zum Ausdruck bringen, in der Tradition der barocken „tempesta“ und in Nachbarschaft zu den zeitgenössischen „Sturm und Drang“-Symphonien, wie sie berühmte und weniger berühmte Komponisten seinerzeit schrieben (auch Mozart selbst). Und deshalb wird zwar Geblers *Thamos* nicht der Musik wegen gespielt, aber Mozart wird wegen Mozart gespielt, und einen anderen Grund braucht es nicht.

Wolfgang Stähr

KLAVIERKONZERT A-DUR KV 414

Wie in nahezu allen musikalischen Bereichen, so hat Mozart auch auf dem Gebiet des Solokonzerts beispiellose Leistungen vollbracht. Zunächst hatte er sich in den Jahren 1773 und 1774 mit dem Violinkonzert KV 207, dem Klavierkonzert KV 175, dem *Concertone* für zwei Soloviolen KV 190 und dem Fagottkonzert KV 191 das neu gewonnene Schaffensgebiet in seiner ganzen Breite angeeignet. In den folgenden fünf Jahren brachte er dann

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

Den Auftakt bildete das *Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 414*. Über das neue Werk sowie dessen kurz darauf niedergeschriebene Geschwisterkonzerte KV 413 und 415 – vielleicht auch über das Es-Dur-Konzert KV 449, das offenbar zur selben Zeit begonnen, dann aber liegengelassen und erst nach einem Jahr vollendet wurde – berichtet Mozart seinem Vater Leopold in einem Brief vom 28. Dezem-

ber 1782: „die Concerten sind eben das Mit-telding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“ Als die drei Konzerte wenig später, im Jänner 1783, in der *Wiener Zeitung* annonciert wurden, war dort zu lesen, dass man sie „sowohl bey großem Orchestre mit blasenden Instrumenten, als auch nur a quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Violen, und Violoncello aufführen“ könne. Mit diesem Hinweis wollte der Komponist gewiss eine Wiedergabe der Werke im Kreise häuslichen Musizierens ermöglichen, und da die Bläserstimmen noch ohne die bei den späteren Klavierkonzerten erkennbare Unabhängigkeit angelegt sind, geht ihr Fehlen nicht mit einem Verlust an musikalischer Substanz einher.

Das A-Dur-Konzert ist von ausgesprochen lyrischem Charakter. Dies zeigt sich sogleich in dem von melodischer Erfindung fast überfließenden Kopfsatz, in dessen Orchesterexposition drei Themen vorgestellt werden, von denen der Solist allerdings nur die ersten beiden aufgreift. Die Durchführung erinnert mit ihrem weitgehenden Verzicht auf die Verarbeitung der zuvor eingeführten Thematik noch stark an die Episodenabschnitte der barocken Ritornell Form. Im Hauptthema des ebenfalls in Sonatensatzform angelegten Andantes in D-Dur zitiert Mozart die Ouvertüre zu *La calamita de' cuori* von Johann Christian Bach. Der jüngste Sohn Johann Sebastian

Bachs war am 1. Jänner 1782 gestorben, und wohl nicht zu Unrecht ist der elegische Satz deshalb als Hommage Mozarts an den verehrten Vorgänger und Freund interpretiert worden. Das abschließende grazile Rondo im 2/4-Takt wartet mit einer Vielzahl individueller Details auf, etwa wenn das Refrain Thema auf höchst originelle Art auf Orchester und Soloinstrument verteilt ist. Bemerkenswert ist überdies, dass Mozart insgesamt sechs Kadenzen für dieses Konzert geschrieben hat: für jeden Satz zwei, und zwar jeweils eine längere und eine kürzere.

Jürgen Odefey

SYMPHONIE C-DUR KV 425, „LINZER“

Ende Juli 1783 traten Wolfgang Amadé Mozart und seine Frau Constanze aus Wien eine Reise nach Salzburg an, um den längst fälligen Familienbesuch – ihre Hochzeit lag bereits ein Jahr zurück – zu absolvieren. Der Aufenthalt war Ende Oktober beendet, auf dem Rückweg legten die Mozarts nach Unterbrechungen in Vocklabruck und Lambach eine Pause in Linz ein, wo sie im Palais von Johann Joseph Anton Graf Thun logierten: „Wir sind gestern frühe um 9 uhr glücklich hier angelangt. [...] da kamm gleich der Junge graf thun (bruder zu dem thun in Wienn) zu mir, und sagte mir daß sein H. Vater schon 14 tage auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bey ihm anfahren, denn ich müßte bey ihm Logiren. – Ich sagte ich würde schon in einem Wirthshause ab-

steigen. – als wir den andern tage zu Linz beyñ thor waren, war schon ein bedienter da, um uns zum alten grafen thun zu führen, also wir nun auch Logiren.“ (Brief an Leopold Mozart vom 31. Oktober 1783.) Mozarts Beziehungen zum Haus Thun-Hohenstein gingen bereits auf das Jahr 1762 zurück, als er auf der ersten Wienreise in Passau Station machte (der Fürstbischof von Passau gehörte der Familie Thun an). Die Frau des „thun in Wienn“, Maria Wilhelmine Gräfin Thun, war nicht nur Gönnerin Mozarts, sondern auch Förderin Haydns und Glucks, die in ihrem Salon verkehrten.

Mozart arrangierte bereits am Anreisetag mit Thun in Linz: „Dienstag als den 4.^{ten} Novembr werde ich hier im theater academie geben. – und weil ich keine einzige Symphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen, welche bis dahin fertig seyn muß.“ Die nachmalige *Linzer Symphonie* C-Dur KV 425 musste also in wenigen Tagen komponiert und als Aufführungsmaterial kopiert werden. Mozart widerlegte somit die Befürchtung seines Vaters „garzu gedultig oder schläferig [...] und] ohntätig“ zu sein, wie dieser am 23. August 1782 – kurz nach Wolfgangs Hochzeit – gegenüber der Baronin von Waldstätten geäußert hatte.

Mozart führte in der *Linzer Symphonie* ein neues Formelement ein: die langsame Einleitung des ersten Satzes, die er bisher nur in Serenadenmusik erprobt hatte. Beethoven sollte diese Einleitung 1795 als Modell für eine (unvollendete) C-Dur-Symphonie adaptieren. Außergewöhnlich ist auch die Behandlung des

Seitenthemas der Exposition als „klotziges forte-Element“ (Konrad Küster) in der Moll-parallele der Dominante. Die Instrumentierung des Andante mit Pauken und Trompeten mag für den Charakter eines langsamen Satzes in F-Dur im Zeitkontext ebenso ungewöhnlich gewesen sein; derartige Klangversuche kennt man später von Joseph Haydn (G-Dur-Symphonie Hob. I:88, komponiert 1787) und Beethoven (1. Symphonie op. 21, komponiert 1799/1800). Der leichte, liedhafte Beginn des Andante steigert sich im Satzverlauf zu geradezu „apokalyptischer Intensität“ (Neal Zaslaw). Dem Wiener Geschmack entsprach die viersätzig angelegte Anlage des Werks mit einem Menuett; tatsächlich wurde die Symphonie wenige Monate nach ihrer Uraufführung bei einer Akademie im Burgtheater nochmals aufgeführt: „Eine große Symphonie mit Trompeten und Paucken“ wurde im *Wienerblättchen* für den 1. April 1784 angekündigt.

Im Trio finden wir lyrische Dialogmomente zwischen Oboe und erster Violine bzw. Fagott und erster Violine, die einen Konterpart zum Kassations-ähnlichen Menuett darstellen. Das von Mozart bereits für die *Haffner-Symphonie* gewünschte Tempo im Finale („so geschwind als es möglich ist“) findet auch im Presto der *Linzer Symphonie* Anwendung. Leopold Mozart bezeichnete das Werk im September 1784 in einem Brief an seine Tochter Nannerl als eine „neue excellente Synfonie“, wohl erleichtert, dass die Heirat seinen Sohn doch nicht so „ohntätig“ machte.

Therese Muxeneder

INCIDENTAL MUSIC FOR *THAMOS, KÖNIG IN AEGYPTEN*, K. 345

The magnificent incidental music Mozart wrote for Tobias von Gebler's *Thamos, König in Aegypten* ('Thamos, King in Egypt') has the most protracted history of any of his works. Gebler's 'heroic drama', set in the Temple of the Sun at Heliopolis, was performed first in Pressburg (now Bratislava), and then, in April 1774, at the Kärntnerthor Theatre, Vienna. For the Viennese performances Mozart composed two large-scale choruses. In 1776 or early 1777 he added instrumental interludes for a revival of the play in Salzburg. But it was only during 1779–80, when *Thamos* was performed in Salzburg by Johann Böhm's troupe, that the music reached its final form. Mozart radically revised the two existing choruses, probably added the 'melodrama' interlude after Act Three (where music alternates with speech), and composed the finale for bass solo and chorus.

A typical Enlightenment parable, Gebler's drama foreshadows *Die Zauberflöte* in its Egyptian setting, its Masonic symbolism and its central theme of the triumph of light and virtue over darkness and deception. The deposed king Menes, disguised as the High Priest Sethos, watches, Sarastro-like, over the education of the priestess Sais, (who, unbeknown to her, is his own daughter Tharsis) and prince Thamos, son of the usurping king. The young lovers are opposed by the forces of darkness: Thamos's treacherous friend Pheron (who plans to marry Sais and take the throne himself) and his aunt, the sun-maiden Mirza. After

the fourth act has closed "in general confusion", evoked in the chromaticism and ferocious off-beat accents of No. 4, Sethos reveals himself as the rightful king. Pheron and Mirza are destroyed by a thunderbolt (No. 5), the lovers are happily united, and all sing a hymn to the gods.

Not surprisingly, Mozart's music contains pre-echoes of *Die Zauberflöte*, not least in the three Masonic 'knocks' that open the first interlude. This unfolds as a powerful quasi-symphonic movement that alternates C minor *Sturm und Drang* with a beguiling cantabile melody. According to a note in the score, No. 2 sets Pheron's deceitful nature (depicted by a turn to the minor key and abrupt alternations of *forte* and *piano*) against the honourable character of Thamos, portrayed by a dulcet oboe melody over pizzicato strings. With its brief, contrasting sections, the interlude after Act Three (No. 3) only makes complete sense when performed as a 'melodrama', with speech separating the musical fragments. The agitated opening (foreshadowing the Piano Concerto in C minor, K. 491) evokes the "treacherous conversation between Mirza and Pheron", while the graceful music that follows portrays the virginally innocent Sais.

Richard Wigmore

PIANO CONCERTO IN A MAJOR, K. 414

The three piano concertos K. 413 in F, K. 414 in A and K. 415 in C were written both for Mozart himself to perform at concerts and

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

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

Simon P. Keefe

SYMPHONY IN C MAJOR, K. 425, ‘LINZ’

In July 1783 Mozart and his wife Constanze made their first visit to the composer’s father and sister in Salzburg since their marriage the previous August. On returning to Vienna in October, they went by way of the Upper Austrian city of Linz, where for just over a month they were guests of the music-loving Count Thun. “It is hard to describe the wealth of kindnesses that are being showered on us in this house”, Wolfgang wrote back to his father; “On Tuesday November 4th I am giving a concert in the theatre here, and as I didn’t bring a single symphony with me, I’ll have to write a new one in a hurry.” The letter is dated 31 Oc-



Ansicht der Stadt Linz. Anonymer Stahlstich, 1850.
Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

tober, revealing to us that Mozart's 'Linz' Symphony was composed in under five days.

The 'Linz' has been described as Mozart's most Haydnesque symphony, and it is true that, having made the older composer's acquaintance in Vienna soon after moving there in 1781, Mozart felt his musical presence pretty strongly at this time. But while certain features such as the slow introduction (Mozart's first in a symphony) may be taken as showing Haydn's influence, it is really the breadth and confident compositional spirit of the 'Linz' that make it the first to put Mozart in Haydn's league as a symphonist. Indeed, given that Haydn's greatest and grandest symphonies were still to come, it is arguable that from now on the influence flowed the other way.

The slow introduction stands as 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, while his skills as an orchestrator (especially those honed by recent encounters with Viennese wind-players) are also much in evidence.

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 – small wonder that the twentieth-century English analyst Donald Tovey rated this symphony alongside Beethoven's irrepressible Fourth for "supreme mastery and enjoyment of a sense of movement."

Lindsay Kemp

SA 28.01

22.15 Stiegl-Keller (Festungsgasse) #12

WÜRSTEL AMADÉ MOZART

MUSIKER DES ORQUESTA IBERACADEMY MEDELLÍN

JUAN MANUEL MONTOYA FLOREZ FLÖTE
JUAN FELIPE ROJAS SILVA OBOE
ESTEBAN MOLINA CALLEJAS KLARINETTE
JUAN ESTEBAN GALEANO ATEHORTÚA FAGOTT
ESTEBAN GÓMEZ SUÁREZ HORN
JUAN CAMILO PRIOLÓ GUZMÁN TROMPETE
ISABELA GIRALDO TERÁN TROMPETE
STEVEN BEDOYA GUTIÉRREZ SCHLAGZEUG
MARCO ANTONIO RODRIGUEZ QUIRÓS SCHLAGZEUG

SO 29.01

9.00 Franziskanerkirche *Messe*

**CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
ALEKSANDRA ZAMOJSKA SOPRAN
OLGA LEVTCHEVA ALT
MINYONG KANG TENOR
LATCHEZAR SPASOV BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL**

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur für Soli, Chor und Orchester KV 337

„Missa solemnis“

(Datiert: Salzburg, März 1780)

**Kirchensonate C-Dur für zwei Violinen, Violoncello, Bass,
zwei Oboen, zwei Trompeten, Pauken und Orgel KV 278**

(Komponiert: Salzburg, März/April 1777)

ORF-SENDUNG
SO 29.01.2023
10 UHR, Ö2
LIVE-SENDUNG

SO 29.01

10.00 Dom *Messe*

**SALZBURGER DOMCHOR
JUGENDKANTOREI AM DOM**

LEITUNG GERRIT STADLBAUER

ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK

DIRIGENTIN **ANDREA FOURNIER**

CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN

TATIANA KURYATNIKOVA ALT

MARTIN FOURNIER TENOR

PHILIPP SCHÖLLHORN BASS

PHILIPP PELSTER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur KV 257 „Spaur Messe“, bekannt als „Credo-Messe“

(Komponiert: Salzburg, vermutlich November 1776)

SO 29.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #13

BABORÁK ENSEMBLE

RADEK BABORÁK HORN
MILAN AL-ASHHAB UND MARTINA BAČOVÁ VIOLINE
KAREL UNTERMÜLLER VIOLA
HANA BABORÁKOVÁ VIOLONCELLO
DAVID PAVELKA KONTRABASS

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert Es-Dur für Horn, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 447
(Komponiert: Wien, vermutlich 1787)

Allegro
Romance. Larghetto (Bearbeitet für Streichquintett von Michael Haydn)
Rondo

Kadenzen von Radek Baborák

Adagio F-Dur für vier Instrumente KV 580a
(Komponiert: Wien, nach 1781)
Fragment, vervollständigt von Robert Cowart, bearbeitet von Thomas Ille

Konzertsatz D-Dur für Horn, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 412, Nr. 1
(Komponiert: Wien 1791)

Allegro

Rondo Es-Dur für Horn, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 371
(Datiert Wien, 21. März 1781)
Fragment, vervollständigt von Franz Beyer

Pause

Konzertsatz Es-Dur für Horn, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 370b

(Komponiert: Wien, vermutlich im Frühjahr 1781)

Fragment, vervollständigt von Herman Jeurissen

Kadenz von Radek Baborák

Aus Symphonie Es-Dur KV 132

(Komponiert: Salzburg, Juli 1772)

Bearbeitung für Horn und Streicher von Radek Baborák

2. Andantino grazioso

Konzertsatz D-Dur für Horn, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 412, Nr. 2

(Komponiert: Wien, 1791)

Fragment, vervollständigt von Henrik Wiese

Rondo. Allegro

Rezitation Rolando Villazón

Konzert Es-Dur für Horn, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 417

(Datiert: Wien, 27. Mai 1783)

Allegro

Andante

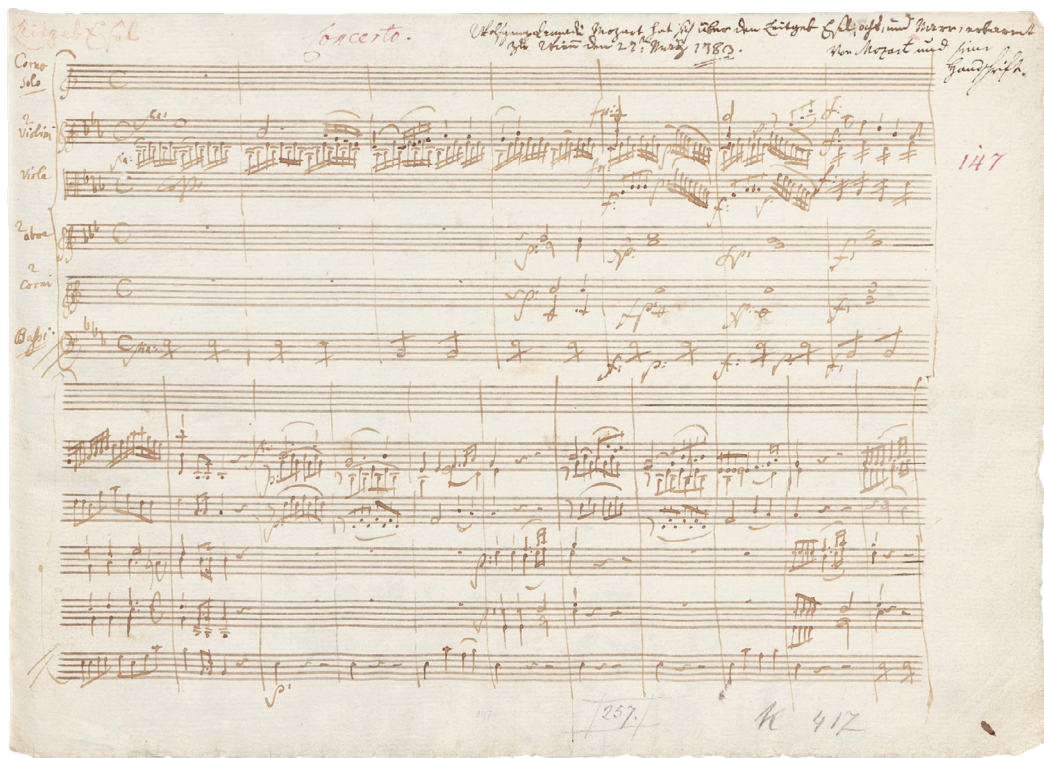
Rondo. Allegro

Wenn Wolfgang Amadé Mozart sich dem konzertanten Genre zuwandte, hatte er stets einen bestimmten Interpreten im Sinn. So komponierte er viele Werke für den eigenen Gebrauch – die Violin- und die Klavierkonzerte. Außerdem entstanden auch Stücke für befreundete Musiker wie Anton Stadler (Klarinettenkonzert), Giuseppe Ferlendis (Oboenkonzert) oder – im Fall der meisten Werke für Horn – Joseph Leutgeb (1732–1811). Der Hornist diente einige Jahre lang in der Salzburger Hofkapelle und Mozart war mit ihm seit seiner Kindheit bekannt, ja sogar – trotz des erheblichen Altersunterschieds – sehr vertraut. Das freundschaftliche Verhältnis der beiden ist durch verschiedene derbe Späße des Komponisten belegt. So soll Leutgeb beispielsweise kniend hinter dem Ofen ausgeharrt haben, während Mozart für ihn das lange ersehnte Konzert KV 417 schrieb. Dessen Widmung lautete dann: „*Wolfgang Amadé Mozart hat sich über Leutgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt / zu Wien den 27.^{ten} May 1783*“. Beim Konzert KV 447 verzichtete er auf ähnliche Späße, schrieb aber im Finale anstelle des Wortes „Solo“ zweimal den Namen „*Leutgeb*“. In das unvollendete Rondo des Konzerts KV 412 schließlich trug Mozart zahlreiche humorige (im Original italienische) Bemerkungen über die Anstrengungen des Solisten ein: „*Langsam – für Sie, Herr Esel – [...] für Dich, Bestie – oh welche Schinderei – [...] oh Gott, welche Geschwindigkeit! – machst mich lachen! – zu Hilfe – verschnaud auf ein wenig – [...] ha ha ha – atmen! – so spiel doch wenigstens eine Note sauber, Zipfel! – [...] hör’ auf, ich bitte*

Dich! – ah, verdammt – nochmals Bravour? bravo! – oh, Bockstriller – fertig? – dem Himmel sei Dank! – Basta, basta!“

Leutgeb war indes wohl kaum der Trottel, als den ihn – getäuscht durch die Äußerungen des Komponisten – ein Teil der Mozart-Literatur dargestellt hat. In seiner Zeit galt er vielmehr als hervorragender Virtuose auf dem damals gebräuchlichen Inventionshorn – einem Instrument, das noch nicht über Ventile verfügte, sondern lediglich mit auswechselbaren Aufsteckbögen den verschiedenen Stimmungen angepasst werden konnte. Pressekritiken eines Konzerts, das Leutgeb 1770 in Paris gab, rühmen vor allem seine Fähigkeit, langsame Sätze so weich und differenziert wie eine menschliche Stimme zu „singen“. Offenbar war er auch bestens vertraut mit der Technik, durch ‚Stopfen‘ des Schalltrichters mit der Hand zusätzliche Töne zu gewinnen – die chromatischen Stufen unterscheiden sich dabei von den Naturtönen durch einen gedämpfteren Klang. In solchen Feinheiten könnte Leutgeb, der auch eigene, heute leider verschollene Werke für sein Instrument komponierte, Mozart beraten haben.

Sein *Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 447* schrieb Mozart nach neueren Untersuchungen des Papiers und der Handschrift nicht bereits 1783, wie man lange Zeit annahm, sondern vermutlich erst 1787. Allerdings lässt diese aktuell gültige Datierung die Frage offen, warum er das Konzert nicht in sein eigenhändiges, 1784 begonnenes *Verzeichnüss aller meiner Werke* eintrug. Vergaß er es einfach, vielleicht weil es ihm nicht bedeutend



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} März 1783.“
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

genug erschien? Die Komposition enthält die gewohnten drei Sätze in der Folge schnell–langsam–schnell. Die träumerische Romanze im Zentrum spielen Radek Baborák und sein Ensemble in einer abweichenden Fassung für Horn und Streicher, die 1802 unter dem Namen Michael Haydns im Druck erschien.

Nicht ursprünglich für Horn bestimmt war sicherlich das nach 1781 in Wien entstandene *Adagio* KV 580a. Für welche Instrumente aber dann, ist unklar: Als Besetzungsangabe ent-

hält das Autograph nämlich nur den Hinweis „Corno inglese“ (Englischhorn) – und dies nicht einmal in Mozarts Handschrift. Die übrigen Stimmen sind gar nicht bezeichnet. Moderne Herausgeber haben aber nicht nur eine passende Instrumentenkombination vorzuschlagen; sie müssen auch fehlende Takte der Begleitstimmen ergänzen. Mozart stellte den Satz nicht fertig – möglicherweise, weil die einleitende Melodie fast notengetreu mit dem Beginn des „Ave verum“ übereinstimmt und

er den Gedanken dort vollkommener ausformuliert fand. Das Fragment, vervollständigt von Robert Cowart, wurde von Thomas Ille bearbeitet

Mozarts **Konzert „Nr. 1“ KV 412** – diese scheinbar unverfängliche Werkbezeichnung enthält gleich mehrere fragwürdige oder sogar falsche Angaben. Unzutreffend ist auf jeden Fall die traditionelle Nummerierung: Die ältere Musikforschung datierte das Werk auf 1782, doch inzwischen haben Papieruntersuchungen ergeben, dass Mozart es frühestens im März seines letzten Lebensjahres 1791 geschrieben haben kann – „Nr. 4“ wäre also eher korrekt. Doch handelt es sich überhaupt um ein Konzert oder um zwei unabhängige Konzertsätze? Da sie in der gleichen Tonart D-Dur stehen und ungefähr zur gleichen Zeit entstanden, sollten sie vermutlich zusammen mit einem (nicht mehr realisierten) langsamen Mittelsatz ein Konzert üblichen Formats ergeben. Beweisen lässt sich das allerdings nicht – schließlich notierte Mozart Allegro und Rondo auf separaten Bögen, und auf einen Eintrag in sein Werkverzeichnis verzichtete er. Problematisch ist zu guter Letzt auch noch die Autorenangabe „Mozart“. Denn das auch unter **KV 514 [= KV 412, Nr. 2]** geführte **Schlussrondo** existiert in zwei Fassungen: Die erste, von Baborák gewählte, enthält die komplette Hornstimme in Mozarts Handschrift, doch die Streicherbegleitung ist nur bis Takt 40 niedergeschrieben. Eine weitere, vollständig instrumentierte, aber stark von der ersten abweichende Version galt lange Zeit ebenfalls als authentisch. Inzwischen weiß man jedoch, dass sie von Mozarts Schüler

Franz Xaver Süßmayr stammt. Musikforscher haben die Frage aufgeworfen, ob vielleicht beide Fassungen Bearbeitungen einer Komposition von Leutgeb sein könnten.

Wie Mozarts oben zitierte, an den Hornisten gerichtete Eintragungen im Rondo zu verstehen sind, wird in der Literatur übrigens unterschiedlich beurteilt. Viele Autoren meinen, Leutgeb habe 1791, im Alter von 59 Jahren, Schwierigkeiten mit den hohen Tönen gehabt. Für andere geben die Anmerkungen *„mehr allgemein die Nöte eines Hornisten bei den einzelnen Bravourstellen wieder“* (Franz Giegling in der *Neuen Mozart-Ausgabe*). Vielleicht kann man ja aus dem Kommentar die Frustration eines Komponisten herauslesen, der allzu oft unter der Unzulänglichkeit seiner Interpreten litt (*„spiel doch wenigstens eine Note sauber“*). Oder auch einen dramaturgischen Leitfaden, den Mozart sich vorgab – samt selbstironischer Kritik der stereotypen Rondoform (*„kommst mich zum vierten Mal zu plagen“*).

So wie die D-Dur-Sätze KV 412/514 könnten auch die beiden in Es-Dur stehenden **Fragmente KV 370b und KV 371** ein zusammengehöriges Paar bilden. Mozart schrieb sie 1781; das Rondo datierte er auf den 21. März dieses Jahres. Für Leutgeb waren sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht bestimmt, denn dieser war seiner Ausbildung nach ein sogenannter Primhornist – spezialisiert also auf die höheren Lagen. Dagegen passen die beiden Sätze nicht nur wegen ihrer verhältnismäßig tiefen Lage, sondern auch stilistisch (viele Arpeggien) eher zum Profil eines Sekundhor-

nisten. Vielleicht war Jacob Eisen, ein hochangesehener Hornist, der 1782 der Wiener Hofkapelle beitrug, ihr Adressat. Nachdem 1988 vier fehlende Seiten des Rondos KV 371 wieder auftauchten, liegt dieses in einer weitgehend vollständigen, authentischen Fassung vor. Bei KV 370b ist die Lage komplizierter: Mozarts Sohn Carl hatte das Manuskript zerschnitten und seine Teile an verschiedene ihm nahestehende Personen verschenkt. Doch auch dieser Satz ließ sich letztlich rekonstruieren.

In einer Bearbeitung Radek Baboráks spielt das Ensemble den langsamen Satz der *Symphonie Es-Dur KV 132*, die Mozart im Juli 1772, also im Alter von 16 Jahren, schrieb. Einen der beiden langsamen Sätze, wäre korrekter zu formulieren, denn Mozarts Handschrift enthält zwei Alternativen: Ein längeres Andante im 3/8-Takt befindet sich an der gewohnten Stelle zwischen Kopfsatz und Menuett; das von Baborák gewählte kürzere Andantino *grazioso* im 2/4-Metrum bildet dagegen einen Anhang nach dem Finale. Der Meinung, das Andantino *grazioso* sei der ursprüngliche Satz (NMA, Stand 1956) wurde später widersprochen (u. a. Zaslav 1989). Somit bleibt auch die Frage der Spekulation überlassen, warum Mozart überhaupt einen zweiten schrieb, zudem noch ohne den ersten zu streichen.

Zu guter Letzt noch ein Werk ohne Probleme, Rätsel und Geheimnisse: Das *Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 417* hat Mozart in der üblichen dreisätzigen Form vollendet und sogar selbst mit einer Datierung (27. Mai 1783) versehen. Das eröffnende Allegro komponierte er in der üblichen Sona-

tenform, wobei allerdings im Mittelteil, der Durchführung, ein neues Thema erscheint. Ein plötzlicher Wechsel nach Moll gibt der zuvor heiteren Musik hier einen wehmütigen Charakter. Abgerundet wird das Konzert durch einen gesanglichen Mittelsatz und ein ‚Jagd-Rondo‘ mit Signalmotiven im typischen 6/8-Takt. Besonders bemerkenswert ist eine Stelle, an der sich die Violinen mit ‚kichernden‘ Vorschlagsnoten über den Solisten, den gutmütigen Leutgeb, lustig zu machen scheinen.

Jürgen Ostmann

Mozart composed his four horn concertos for Joseph Leutgeb, a virtuoso who started playing with the Salzburg court orchestra in 1763. Leutgeb toured Europe, receiving praise in Paris for his lyrical playing, then moved back to his native Vienna in 1777. He was one of the first players skilled at producing notes outside the overtone series on the natural horn (valve horns were not invented until the 1820s) by inserting his hand into the bell of the instrument.

Leutgeb was a family friend from the time of Wolfgang's childhood until his death. Mozart famously liked to tease him, once writing a string of derogatory comments in Italian above the horn part of a concerto he composed for him. But nothing suggests that these markings were anything but friendly in spirit. When Mozart's wife Constanze was away in 1791, he stayed with Leutgeb to stave off loneliness. Nor should these markings suggest the horn concerti are lighter works. Jean-Victor Hocquart writes: "One comparison leaps to mind: Erik Satie, whose buffoonish indications in no way alter the poetic beauty of the works annotated in this way. ... The horn with its rustic sonorities, its hunting fanfares, and the clumsy comicality of its trills lent itself marvellously, especially in the rapid finales, to comic effects which, nonetheless, did not lack in spirit. But that's only one aspect: the instrument, all misty with harmonics, also arouses nostalgia... It creates this very particular, and even unique mixture of rustic bonhomie and melancholy reverie, of comedy and seriousness. ... In works where the horn is the protagonist, this results in an ethos which is

best described by the word *Gemütlichkeit* [snugginess]."

CONCERTO IN E FLAT FOR HORN, K. 447

The *Concerto in E flat for Horn, K. 447*, was composed in the 1780s while Mozart was in Vienna, but the exact year is not known. The second movement of this concerto is a Romance. Mozart gradually turned to the Romance for his slow movements instead of the *galant* Andantes of his youth (such as the *Andantino grazioso* to be heard later in the programme). Cuthbert Gildstone explains: "The [Romance] form does not appear regularly till his break with the Prince Archbishop [in 1781] had ensured his artistic freedom. ... At the time of his masterpieces ... all of his romances disclose ... these depths of melancholy which his exuberant joy sometimes covers up but never fills."

ADAGIO IN F MAJOR FOR 4 INSTRUMENTS, K. 580A

Originally scored for clarinet and three basset horns, the *Adagio in F major for 4 instruments, K. 580a*, was left incomplete by the composer. Its incipit, which recalls Mozart's motet *Ave verum corpus* (composed two years later), coupled with the association of basset horns with Masonic music, could suggest a religious subtext.

CONCERTO IN D MAJOR FOR HORN, K. 412, NO. 1

The manuscript of the *Concerto for Horn*, K. 412, dates from 1791, the last year of the composer's life. Musicologist Benjamin Perl argues that Leutgeb himself composed this work many years earlier and asked Mozart to make improvements. Either way, Mozart's untimely death left the concerto incomplete, with only two movements instead of the usual three. Compared to the earlier concertos, this work uses a more manageable range and gives the soloist longer rests. Leutgeb was nearing 60 at the time and Mozart probably sought to adjust the technical demands to his friend's declining abilities. Nevertheless, the first movement *Allegro* remains aristocratic, elegant, and spirited.

RONDO IN E FLAT MAJOR FOR HORN AND ORCHESTRA, K. 371 CONCERTO IN E FLAT MAJOR FOR HORN AND ORCHESTRA, K. 370B

The *Rondo in E flat major for Horn and Orchestra*, K. 371, dates from 1781, soon after Mozart moved to Vienna from Munich. Together with the first movement of a *Concerto in E flat major for Horn and Orchestra*, K. 370b, it probably formed another concerto (sometimes dubbed his 'Horn Concerto No. 0') Mozart never completed. The style of the writing suggests the work could have been intended for Jacob Eisen, a Viennese master of the horn's lower range.

ANDANTINO GRAZIOSO FROM THE SYMPHONY IN E FLAT MAJOR, K. 132

In Radek Baborák's arrangement of the *Andantino grazioso* from the *Symphony in E flat major*, K. 132, the horn soloist is given most of the melody originally played by the first violins. The violins acquire in turn the material originally played by the oboes and horns.

CONCERTO MOVEMENT (RONDO) IN D MAJOR FOR HORN AND STRINGS, K. 514 [= K. 412, NO. 2]

Due to the fact that it is in the same key, the *Concerto movement (Rondo) in D major for Horn and Strings*, K. 514, is usually grouped with the *Allegro*, K. 412, played earlier in the programme, as Mozart's First Concerto. This is the score which includes the running teasing commentary from Mozart to Leutgeb.

HORN CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 417

The *Horn Concerto in E flat major*, K. 417, was the first of the works Mozart wrote for Leutgeb, who had long asked him for a concerto; perhaps this explains its ever-teasing dedication: "Wolfgang Amadé Mozart has taken pity on Leutgeb, ass, ox, and fool, in Vienna on 27th May 1783." With its high notes and large leaps, it is one of the most technically demanding and impressive of the set of horn concertos.

Francis Kayali

SO 29.01

17.00 Villa Vicina #14

QUARTETTSSIMO
GESPRÄCHSKONZERT

QUARTETT DER
ALUMNI DES MOZART KINDERORCHESTERS

SOPHIA NUSSBICHLER UND JULIANA GAPPMAYR VIOLINE

HANNAH SCHABLAS VIOLA

JEREMIAS JUNGER VIOLONCELLO

QUARTETT DES
ORQUESTA IBERACADEMY MEDELLÍN

VALENTINA OROZCO QUINTERO UND ISRAEL IGNACIO VILDOSOLA GUTIERREZ VIOLINE

CARLOS ALBERTO ROMERO NUÑEZ VIOLA

STIVEN CASAS ZÚÑIGA VIOLONCELLO

MODERATION
HERBERT LINDSBERGER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Streichquartett C-Dur KV 157

(Komponiert: Italien, zwischen Oktober 1772 und März 1773)

[Allegro]
Andante
Presto

Aus **Streichquartett C-Dur KV 170**

(Datiert: Wien, August 1773)

1. Andante [con 4 variazioni]

Streichquartett B-Dur KV 172

(Komponiert: vermutlich Wien, August/September 1773)

[Allegro spiritoso]

Adagio

Menuetto – Trio

Allegro assai

Keine Pause

STREICHQUARTETT C-DUR KV 157

Das Streichquartett C-Dur KV 157 gehört zu den frühesten Kammermusikwerken des Komponisten. Es ist Teil einer Serie von sechs Quartetten, die der Komponist 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.

Till Reininghaus

DIE „WIENER QUARTETTE“ KV 168–173

Bevor Mozart 1782 in Wien die Serie seiner zehn berühmten Quartette Joseph Haydn widmete, hatte er bereits dreizehn Streichquartette geschrieben. Dem Lodi-Quartett und den sechs ebenfalls in Italien komponierten Streichquartetten KV 155–160 schlossen sich die im August/September 1773 in Wien entstandenen sechs Werke des Zyklus KV 168–173 an. Das bedeutet zunächst, dass offenbar nur die

Abwesenheit von Salzburg Mozarts Quartett-Produktion günstig war, und dies gewiss nicht zufällig, denn in seiner Heimatstadt unterhielten sich Hof und Bürger mit Serenaden, Divertimenti und Konzerten, und auch die Kirchenmusik wurde gepflegt. Für die anspruchsvolle und intime Gattung des Streichquartetts aber fehlte es an privater wie öffentlicher Anteilnahme. Noch 1783 klagt Leopold Mozart in einem Brief über die Schwierigkeiten, in Salzburg Partner zum Quartettspiel zu finden.

In bemerkenswert kurzer Zeit und mit konzentriertester Anstrengung schuf Mozart während seines Wien-Aufenthalts vom 16. Juli bis 24. September 1773 seinen zweiten Quartettzyklus. Was mag der Auslöser gewesen sein? Ein „Kommando des Vaters“, wie Einstein glaubt, ein Auftrag, der Versuch, mit den Wiener Verlegern in Kontakt zu treten? Oder wurden jene sechs Werke in handschriftlichen Kopien zur Subskription angeboten? Wir wissen darüber so wenig wie über die Motive, die Leopold Mozart überhaupt zu dieser Reise veranlassten. Sollte er in der Hoffnung nach Wien gefahren sein, für den Sohn eine erste Anstellung zu erreichen, dann wäre diese Unternehmung eine Enttäuschung gewesen – und nicht die letzte. Im Druck erschien zu Mozarts Lebzeiten keines der frühen Quartette. Erst wenige Monate nach seinem Tod, im September 1792, publizierte das Wiener Verlagshaus Artaria einen Stimmendruck unter dem Titel: *Trois Quatuors Très faciles pour deux Violons Alto et Baſſe Composé Par W. A. Mozart I.er Livre de Quatuors*. Aber diese Veröffentlichung basierte auf einer abenteuerlichen Kombination will-

kürlich aus dem Zusammenhang gerissener Einzelsätze: Quartetto I = KV 157/1, 170/1 und 170/4; Quartetto II = KV 160/1–3; Quartetto III = KV 173/1, 175/2 und 155/3.

Mozarts „Wiener Quartette“ KV 168–173 unterscheiden sich von ihren „italienischen“ Vorgängern durch die konsequent beibehaltene Viersätzigkeit – mit einem österreichisch-süddeutschen Menuett mit Trio an dritter oder ausnahmsweise (KV 170 und 171) an zweiter Stelle der Satzfolge. Drei der langsamen Sätze (KV 169 und insbesondere KV 170 und 172) zeigen mehr oder weniger ausgeprägt die Kennzeichen des Serenadentypus. Eine Stimme – in der Regel natürlich die erste Violine – übernimmt die Führung: mit Kantilenen, welche die bleibende Wirkung der gesanghaften italienischen Melodik auf Mozarts Schaffen dokumentieren, die anderen Stimmen beschränken sich auf begleitende Aufgaben, so dass die Situation des Ständchens in gleichsam idealisierter Form heraufbeschworen wird. Unter den Kopfsätzen des Zyklus zieht namentlich jener aus dem C-Dur-Quartett KV 170, ein Variationssatz, die Aufmerksamkeit auf sich.

Wolfgang Stähr

Geographisch könnten Kolumbien und Österreich nicht weiter auseinanderliegen. Aber was bedeutet das für die Interpretation von Mozarts Werken? Bedingt die Position auf der Weltkarte auch unterschiedliche Lesarten der Partitur?

Zwei Ensembles – Alumni des Mozart Kinderorchesters und Mitglieder des Orquesta Iberacademy Medellín – stellen jeweils ein Streichquartett des jungen Mozart vor. Anhand eines Variationssatzes unterhalten sich Herbert Lindsberger und die jungen Musiker in lockerer Atmosphäre über Themen wie Tempo, Phrasierung, Artikulation, Dynamik und Ausdruck.

Nicht nach richtig oder falsch wollen wir suchen, vielmehr offen sein und voneinander lernen. Mit Sicherheit gibt es viel Neues zu entdecken!

STRING QUARTET IN C, K. 157

The *String Quartet in C, K. 157*, is one of Mozart's earliest pieces of chamber music. It is part of a series of six quartets that he composed during his third journey to Italy from 1772 to 1773, possibly out of boredom, or perhaps for a patron in Milan. Besides overriding virtuoso tendencies, Mozart realises in the quartets intricately woven part-writing inherent to chamber music, especially in the central movements, which in three other string quartets in the cycle are written in a minor key. The quartets already demonstrate Mozart's individual artistic interest in finding his own solutions for what was at the time still the young genre of the string quartet as regards form not subject to the principle of a norm.

THE VIENNESE QUARTETS, K. 168–173

Mozart had already written thirteen string quartets before he dedicated the series of his ten famous quartets to Joseph Haydn in 1782 in Vienna. The six works in the cycle, K. 168–173, created in August/September 1773 in Vienna, followed on from the 'Lodi' Quartet and the six string quartets, K. 155–160, composed in Italy. This means initially that only his absence from Salzburg was apparently favourable for his production of string quartets, and this was certainly not by chance, because in the city of his birth, court and citizens amused themselves with serenades, divertimenti and concertos, as well as fostering church music. For

the demanding and intimate genre of the string quartet, private as well as public interest was lacking. In a letter written in 1783 Leopold Mozart bemoaned how difficult it was in Salzburg to find partners for playing quartets.

During his stay in Vienna from 16 July to 24 September 1773, in a remarkably brief period and with the utmost effort and concentration Mozart created his second cycle of quartets. We know very little about what prompted him to do so or why indeed Leopold undertook this journey. If he travelled to Vienna in the hope of acquiring a first appointment for his son, the result of this endeavour would have been a disappointment and certainly not the last. None of the early quartets appeared in print during Mozart's lifetime. It was not until a few months after his death, in September 1792, that the Viennese publishing house Artaria issued a print of the parts, entitled *Trois Quatuors Très faciles pour deux Violons Alto e Basso Composé Par W. A. Mozart I. er Livre de Quatuors*. But this publication was based on an arbitrary combination of separate movements taken out of context.

Mozart's 'Viennese' Quartets, K. 168–173, differ from their Italian predecessors by the consistent writing of four movements, with an Austrian/southern German minuet with trio as the third or exceptionally second (K. 170 and 171) movement. Three of the slow movements (K. 169 and in particular K. 170 and 172) show more or less distinctly the characteristics of a serenade. One part, usually of course the first violin, takes the lead: with cantilenas documenting the lasting impact of cantabile

Italian melodies on Mozart's creativity; the other parts are limited to the role of accompaniment so that the situation of the serenade is evoked in idealised form, as it were. In the opening movements of the quartets in the cycle, the one from the quartet in C major, K. 170, a variation movement, attracts attention.

Geographically Colombia and Austria could not be further apart. Yet what does that mean for the interpretation of works by Mozart? Does the position on the world map determine different readings of the score?

Two ensembles – Alumni of the Mozart Children's Orchestra and members of the Orquesta Iberacademy Medellín – each present a string quartet composed by the young Mozart. Taking a variation movement as a basis, Herbert Lindsberger and the young musicians discuss in a relaxed atmosphere subjects such as tempo, phrasing, articulation, dynamics and expression.

We are not trying to find what is right or what is wrong, instead we want to be open and learn from each other. Many new things can certainly be discovered.

*English summary of the German notes:
Elizabeth Mortimer*

SO 29.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #15

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA
LEITUNG MITSUKO UCHIDA KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert D-Dur für Klavier und Orchester KV 175

(Datiert: Salzburg, Dezember 1773)

Allegro
Andante ma un poco adagio
Allegro

Kadenzen im ersten und zweiten Satz von **Mozart**
Kadenz im dritten Satz von **Mitsuko Uchida**

Symphonie F-Dur KV 43

(Komponiert: Wien und Olmütz, Ende 1767)

Allegro
Andante
Menuetto – Trio
Allegro

Pause

Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 595

(Datiert: Wien, 5. Jänner 1791)

Allegro
Larghetto
Allegro

Kadenzen und Eingänge von **Mozart**

Ende um ca. 21.15 Uhr

Im Alter von vier Jahren soll Mozart sein erstes Klavierkonzert geschrieben haben: sein allererstes, von dem jedoch jede Spur fehlt. Nur eine Anekdote weiß davon. Der Salzburger Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner erzählt von einem Besuch bei den Mozarts im Jahr 1760, als „*der Wolfgängerl*“ auf ein völlig tintenverschmiertes und bekleckstes Blatt Papier seine Noten malte und die Frage des Vaters, was er da mache, mit dem frappierenden Bekenntnis beantwortete: „*ein Concert fürs Calvier, der erste theil ist bald fertig*“. Leopold zeigte sich amüsiert und lachte, dann war er perplex, zu Tränen gerührt, aber rasch wieder streng und sachlich: Alles sei richtig und nach den Regeln gesetzt, aber so außerordentlich schwer, dass kein Mensch es jemals spielen könne. Woraufhin der Sohn klargestellt habe: „*drum ists ein Concert, man muß so lang exercieren, bis man es treffen kann*“. Und Schachtner kommt zu dem Schluss: „*Er hatte damals den Begriff, das Concert spielen und Mirakel wirken einerley seyn müsse*.“

KLAVIERKONZERT D-DUR KV 175

Leopold pries seinen Sohn zwar als „*ein Wunder [...], welches Gott in Salzburg hat lassen gebahren werden*“, aber die musikalische Ausbildung verlief gleichwohl seriös, fundiert und systematisch. Deshalb erarbeitete sich Mozart junior die Form und Besetzung des Klavierkonzerts zunächst mit einer Reihe von insgesamt sieben Studienwerken, die bei Licht besehen Pasticci und Arrangements aus Sona-

tensätzen anderer Komponisten sind: ein Verfahren, das so gar nicht zum zeitgenössischen Kult um das Originalgenie passte. Mit siebzehn Jahren, im Dezember 1773, komponierte Mozart schließlich sein erstes eigenständiges **Klavierkonzert D-Dur KV 175**. Ziemlich genau weitere siebzehn Jahre später vollendete er sein letztes, in B-Dur KV 595.

Die *Te-Deum*-Tonart D-Dur stand traditionell für barockes Gotteslob und höfische Jubelfeiern, ebenso wie die festliche Orchesterbesetzung mit Pauken und Trompeten, die Mozart seinem ‚ersten‘ Klavierkonzert gönnte. Dass er sich beim Solopart dagegen mit einem sonderbar eingegrenzten Tonumfang begnügte (A–d³), dieser merkwürdige Umstand gab den Anstoß zu allerhand Spekulationen, für welche Art von ‚Clavier‘ das Werk ursprünglich bestimmt gewesen sei. Oder ist das Konzert nur in einer Bearbeitung überliefert? Das ist nicht ganz auszuschließen, weil das ‚Original‘, Mozarts Autograph, im 19. Jahrhundert abhanden kam.

Die erste nachweisbare Aufführung, die gewiss nicht die chronologisch früheste war, fand am 13. Februar 1778 in Mannheim statt. Da nannte Mozart sein Werk schon leicht distanzierend „*mein altes Concert ex D*“. Noch einmal vier Jahre später setzte er es auf das Programm seiner ersten Akademie als freier Künstler in Wien und spielte es 1783 auch im Burgtheater in Anwesenheit des Kaisers. Künstlerisch ist das D-Dur-Konzert KV 175 nur schwer auf den Begriff zu bringen, da es einerseits diese glamouröse, virtuose, brillante Schau-seite aufweist, andererseits jedoch eine innere

Unruhe verrät, die klassische achttaktige Periodik aufkündigt und überhaupt mit einem kaleidoskopartigen Komponieren Regeln und Maße unterläuft. Die Themen lösen sich auf im Figurativen, und zu Beginn des Finales legt Mozart eine falsche Fährte, indem alles zuerst nach Kanon und Kontrapunkt klingt, um dann rasch in einem ungebundenen Spiel aufzugehen. Im Herzstück des Konzerts, dem Mittelsatz mit der ungewöhnlichen Tempobezeichnung *Andante ma un poco adagio*, imitiert Mozart die Tonfälle einer italienischen Arie, ihre Ausdrucksgesten, ihre melodischen Wendungen. Das ursprüngliche Salzburger Finale aber tauschte er in Wien gegen ein neues aus, das Rondo in D-Dur KV 382, das so etwas wie das ‚Mona-Lisa-Lächeln‘ unter Mozarts Werken ist: einfach rätselhaft.

SYMPHONIE F-DUR KV 43

Dass Mozart nicht nur ein überirdisches Wunder, sondern auch ein sterbliches Kind war, an diese Tatsache erinnert seine frühe *Symphonie F-Dur KV 43*: weniger die Partitur selbst als vielmehr ihre Entstehungsgeschichte. Der elfjährige Mozart war im Herbst 1767 mit Vater und Schwester nach Wien gefahren, zu den geplanten Hochzeitsfeierlichkeiten der Erzherzogin Maria Josepha. Im Auftrieb des internationalen Adels erkannte Leopold Mozart, der Impresario seiner eigenen Kinder, eine erwünschte Gelegenheit zu lukrativen Gastkonzerten. Doch daraus wurde nichts, da die Prinzessin am Tag der Trauung an den in

Wien grassierenden Blattern starb. Die Familie Mozart reiste postwendend ab, nach Brünn und Olmütz, aber zu spät – sowohl Wolfgang als auch Maria Anna hatten sich bereits mit den Pocken infiziert, und es war nicht die erste lebensbedrohliche Krankheit, die sie auf den vom Vater organisierten Tourneen ausstehen mussten.

Während dieser unerwartet riskanten Reise komponierte Mozart seine F-Dur-Symphonie KV 43. Vermutlich wurde sie am 30. Dezember 1767 von einem lokalen Orchester in Brünn uraufgeführt. In jedem der vier Sätze konzentriert sich Mozart auf eine andere Aufgabe, aber nicht starr und schulbuchartig, im Gegenteil, er absolviert seinen symphonischen Kursus mit dem größten Vergnügen an unkonventionellen Lösungen. Im Kopfsatz jagt ein fanfarenartiges *Passepartout*-Thema durch alle Stimmen und landet leicht verfremdet und mit witzigem Effekt in den Bässen; außerdem übt sich Mozart im quicklebendigen Dialog zwischen den ersten und den zweiten Violinen. Im Menuett erprobt er das Komponieren mit einer fixen Figur, einer schlichten Triole, die in jeden Takt hinein und aus jedem Takt hinaus rollt, eine Geschicklichkeitsübung in metrischer Geschmeidigkeit. Für das Finale wiederum wählte er die seinerzeit so beliebte ‚Chasse‘, ein Jagdstück als Bewegungsstudie, bei der es um Tempo, Einfälle und „*grossen lärm*“ geht. Das Andante aber, der zweite Satz, ist das instrumentale Arrangement eines Duetts, das Mozart im selben Jahr für das Salzburger Universitätstheater geschrieben hatte: für das lateinische Intermedium *Apollo et Hyacinthus*



KV 38. Im Original ist dieser Zwiegesang eine Fürbitte um Schutz und Gnade des Gottes. Der Symphonie fehlen die Worte, aber das miraculöse Klangbild, das Spiel der Flöten, der gedämpften Violinen, der geteilten Bratschen, der gezupften Saiten, entfaltet umso magischer seinen Zauber, eine surreale Schönheit, als träumte Mozart seine eigene Musik.

KLAVIERKONZERT B-DUR KV 595

Mozarts **Klavierkonzert B-Dur KV 595**, sein letztes, elf Monate vor seinem Tod vollendet, ist faktisch ein Nachtrag und künstlerisch ein

Epilog zu den Wiener Klavierkonzerten, ja überhaupt zu dem glanzvollen Wiener Jahrzehnt ab 1781, als ihm die sogenannte Crème der Gesellschaft zuhörte, seine Konzerte subskribierte und seine Klavierlektionen genoss. Von dieser Vergangenheit hat sich Mozart in seinem B-Dur-Konzert längst gelöst. Er tritt einen Schritt zurück, wählt eine kleinere, bescheidenere, unspektakuläre Besetzung für das Orchester, ohne Pauken und Trompeten, ohne Klarinetten, dämpft den Ton, schreibt eine leicht nostalgische, watteauhafte, verschleierte Musik, mit Reminiszenzen an die französische Pastorale, die Romance, die Ariette, das Vaudeville, eine Musik, die von der Gegen-

wart abbrückt und selbst den Erfolg beim Publikum aus den Augen verliert, ohne Prunk, ohne Effekte, ohne Kehraus, mit einem Solopart, der teilweise aus einer ‚Sonate facile‘ herrühren könnte und mitunter bis zum Symbolischen reduziert ist. Das erste Rondothema des Finales verarbeitete Mozart wenige Tage später sogar zu einem Kinderlied: „Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün“.

Aber dieses lichte, leichte, anachronistische Konzert mit seinen Rückspiegelungen, diese fließende, metrisch schwebende, endlos melodische Musik verbirgt auch eine dunkle Kehrseite, eine Gegenwelt – oder verbirgt sie gerade nicht. Denn im ersten Allegro kommt es in der Durchführung zu tonalen Abschweifungen, die an eine Selbstdemontage grenzen, eine Auflösung oder Abirrung, wenn die Tonarten fast bis zur Besinnungslosigkeit verbraucht werden und jeder Halt, jede Richtung verlorengelassen. Es wirkt nicht wie ein Akt der Befreiung, sondern der Verzweiflung, der sich inmitten dieses arkadischen, wohltönenden Konzerts abspielt, das doch von Anfang an untergründig chromatisch aufgerieben und mit kaum verhohlenen, beinahe schockierenden Dissonanzen verletzt wird.

Möglichweise fing Mozart noch 1788 mit der Arbeit an seinem letzten Klavierkonzert an. Über diese Datierungsfrage ist die Forschung zerstritten: Die Untersuchung des verwendeten Notenpapiers spricht für einen frühen Kompositionsbeginn, die Begutachtung der Schriftzüge dagegen scheint eine solche These zu widerlegen. Bleibt als einziges belastbares Datum die Eintragung in seinem eigenhändi-

gen Werkverzeichnis, der 5. Jänner 1791. Und auch über den Tag der Uraufführung herrscht keine Gewissheit. Wahrscheinlich spielte Mozart das B-Dur-Konzert KV 595 erstmals am 4. März 1791, und nicht einmal in einer eigenen Akademie, nur noch als Gast in einer Abendveranstaltung des böhmischen Klarinettenisten Joseph Beer, im Konzertsaal des Hoftraiteurs Ignaz Jahn in der Wiener Himmelpfortgasse: eine musikhistorische Gedenkstätte. Heute erklingen dort Gläser, Kaffeetassen und Kuchengabeln. Mozarts Wohnung in der Rauhensteingasse – seine letzte Adresse – befand sich gleich um die Ecke, er musste nur wenige Schritte gehen zu seinem ‚Gastspiel‘, seinem letzten Auftritt als Pianist in einem öffentlichen Konzert.

Wolfgang Stähr

PIANO CONCERTO IN D MAJOR, K. 175

The year 1773 was a fruitful one for the seventeen-year-old Mozart, fresh from his recent triumphs in Italy. On a trip to Vienna that summer he produced a set of string quartets, K. 168–173. Back home in Salzburg, he composed the ‘little’ G minor Symphony, K. 183, his earliest symphony in the regular repertoire. Then in December, the month before his eighteenth birthday, he completed a string quintet, K. 174, and wrote a keyboard concerto for his own performance. As a child Mozart had produced four concertos based on the music of other composers. The *Concerto in D major, K. 175*, ceremonially scored with trumpets and drums, is his first original concerto for any instrument.

The former *Wunderkind* (child prodigy) was now on the cusp of greatness, and he retained a soft spot for this fetching concerto, fashioned for the harpsichord though at least as effective when played on the newer, touch-sensitive *fortepiano*. Mozart performed it several times during his journey to Mannheim and Paris, writing to his father Leopold from Mannheim in February 1778: “I played my old concerto in D major, because it is such a favourite here.” Nearly a decade later, in February 1782, Mozart chose this D major concerto for one of his first Viennese subscription concerts, replacing the original finale by a set of variations on a popular-style theme. In its new guise the concerto went down a storm, as Mozart delightedly reported to his father.

In K. 175 the teenage composer was evidently intent on showcasing his own keyboard prowess in music that breathes the spirit of comic opera. There are moments of lively sparring between piano and orchestra in the opening movement. For the most part, though, the piano darts and scampers with coltish glee, with strings providing discreet support.

Likewise cast in sonata form, with an initial *tutti* and a final cadenza, the Andante *ma un poco adagio* is an Arcadian idyll, spiced by *echt*-Mozartian touches of chromaticism. Anticipating such later works as the finale of the G major Quartet, K. 387, the finale juxtaposes ‘learned’ counterpoint (it opens as a strict canon between violins and basses) and tootling *opera buffa* tunes. When the soloist enters it immediately transforms the canonic opening in an idiomatic keyboard texture – an especially delightful moment. Oboes and horns have a more telling role than in the earlier movements, either in chirpy dialogue with the soloist or as a sustained background to rippling keyboard figuration. It is hard to fathom why Mozart ditched this ingenious and entertaining movement when he unfurled his youthful concerto in Vienna.

SYMPHONY IN F MAJOR, K. 43

Leopold Mozart’s aim during the 1760s seems to have been to spend as little time as possible in Salzburg. Within months of the Mozart family’s return from their Grand Tour at the end of 1766 they were off again, this time to Vienna. With the imperial capital soon gripped

by a smallpox epidemic, the Mozarts headed north, via Brünn (present-day Brno) to the Moravian city of Olmütz (now Olomouc). Both Wolfgang and his sister had caught smallpox; and it was while recovering in Olmütz at the end of 1767 that he completed a symphony he had apparently drafted in Vienna, the *Symphony in F major, K. 43*. Cast in four rather than three movements (minuets were by now the norm in Viennese symphonies), this is Mozart's grandest symphony to date. By dividing the violas throughout, he gives the string textures an added warmth. Launched by a peremptory unison fanfare, the opening Allegro contrasts festive swagger with a floating second theme for violins and violas alone. The young Mozart's feeling for orchestral colour is enchantingly heard in the Andante, adapted from a duet in his Latin intermezzo *Apollo et Hyacinthus*. Silvery muted first violins spin a chaste song against pizzicato second violins and basses, softly rippling violas and delicate washes of colour for flutes (replacing oboes) and horns. After the stately minuet – more danceable than those in most of Mozart's later symphonies – the capering finale, in jig rhythm, features witty banter between first and second violins.

PIANO CONCERTO IN B FLAT MAJOR, K. 595

Mozart's final year has always been a gift to the romantic imagination. It helps, of course, if a thirty-five-year-old dies, apparently in abject poverty, while writing a *Requiem* Mass commissioned by a mysterious stranger, clad

in grey or black, according to taste. Mozart's burial in an unmarked communal grave scandalised later generations. In the mythology, a violent snowstorm was grafted on to his funeral, the elements rising in cataclysmic uproar at his demise. Then there were the rumours of poisoning that circulated after Mozart's death – though it was not until 1823 that Salieri had the delirious fantasies that would trigger the plays by Pushkin and Peter Shaffer. By then the century had created Mozart the demonic, epitomised by the hero-rebel of *Don Giovanni*, and Mozart the solitary Romantic visionary, composing his last three symphonies, Nos 39 to 41, in his ivory tower.

Yet Mozart, like Haydn and Beethoven, never wrote for posterity. The three symphonies were intended for subscription concerts in the autumn of 1788 which may or may not have taken place. The first work he completed in 1791 was the *Piano Concerto in B flat, K. 595*, which Mozart had begun in 1788, around the time of the symphonies. It would have been quite untypical if he had returned to the concerto on a whim. A performance beckoned, and duly took place: at a Viennese benefit concert given by the clarinetist Joseph Beer on 4 March. A week later the *Wiener Zeitung* reported: "Herr Kapellmeister Mozart played a concerto on the forte piano, and everyone admired his art, in composition as well as performance..." It was the last time Mozart appeared as a concerto soloist.

Typically of the age, the *Wiener Zeitung* reviewer gave no hint of the concerto's character. Subsequent commentators have tended

to hear K. 595 and the later Clarinet Concerto as harbingers of Mozart's tragic slide to extinction. In his widely read biography Alfred Einstein dubbed K. 595 "a work of farewell". True, it is less demonstrative, more intimate than any of the earlier keyboard concertos, with a chamber-musical subtlety of interplay between piano and orchestra. The opening movement's seamless lyrical flow is shot through with a wistfulness that stems in part from frequent oscillations between major and minor. Yet it is worth remembering that Mozart did not know that K. 595 was going to be his last piano concerto. While its tone is often ambivalent, this music is sentimentalised at its peril.

The first movement's central development is a Mozartian miracle. After an abrupt shift from F major to its polar opposite, B minor, piano, strings and woodwind engage in an eloquent modulating dialogue on the two contrasted elements of the main theme – a singing phrase and an answering fanfare. The tension gradually rises, culminating in a yearning canon for violins against rippling semiquavers in the piano. With ineffable tenderness, oboe and bassoon, again playing in canon, then float the music back to the home key for the recapitulation.

Characteristically of Mozart's late music, the *romanze*-style melody of the Larghetto mingles fastidious grace with a popular flavour (compare, say, the Larghetto of the E flat Quintet, K. 614, or the music for the Three Boys in *Die Zauberflöte*). Keyboard textures, both in the theme itself and a central episode that dips from E flat to G flat, are lean and

transparent, though doubtless Mozart would have added embellishments when he played the concerto. On its final appearance the theme is sounded by piano and flute, doubled by the violins an octave below – a strangely haunting sonority.

While the rondo's 6/8 swing inevitably recalls the 'hunting' finales of the piano concertos K. 450, K. 456 and K. 482, its spirit is more rarefied than theirs. Just two days after finishing K. 595, Mozart reused the innocently skipping main theme in the children's song '*Sehnsucht nach dem Frühling*' ('Longing for Spring'). As in the first movement, there are frequent deflections to the minor key. Yet as a counter to any swansong associations, this music is full of Mozartian wit and legerdemain. Piano and woodwind – oboe to the fore – play impish games with fragments of the nursery tune, while bouts of scintillating virtuosity remind us that Mozart wrote the concerto above all as a vehicle for his own keyboard prowess.

Richard Wigmore

ORF-SENDUNG
SO 12.03.2023
11.03 UHR, Ö1

MO 30.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #16

CAMERATA SALZBURG
DIRIGENT TON KOOPMAN
DANIEL OTTENSAMER KLARINETTE
RICCARDO TERZO FAGOTT

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie D-Dur KV 133

(Komponiert: Salzburg, Juli 1772)

Ohne Satzbezeichnung

Andante

Menuetto – Trio

Ohne Satzbezeichnung

**Konzert B-Dur für Fagott und
Orchester KV 191**

(Datiert: Salzburg, 4. oder 5. Juni 1774)

Allegro

Andante ma adagio

Rondo. Tempo di Menuetto

Kadenz (1. Satz) und Eingang (3. Satz)
von **Riccardo Terzo**

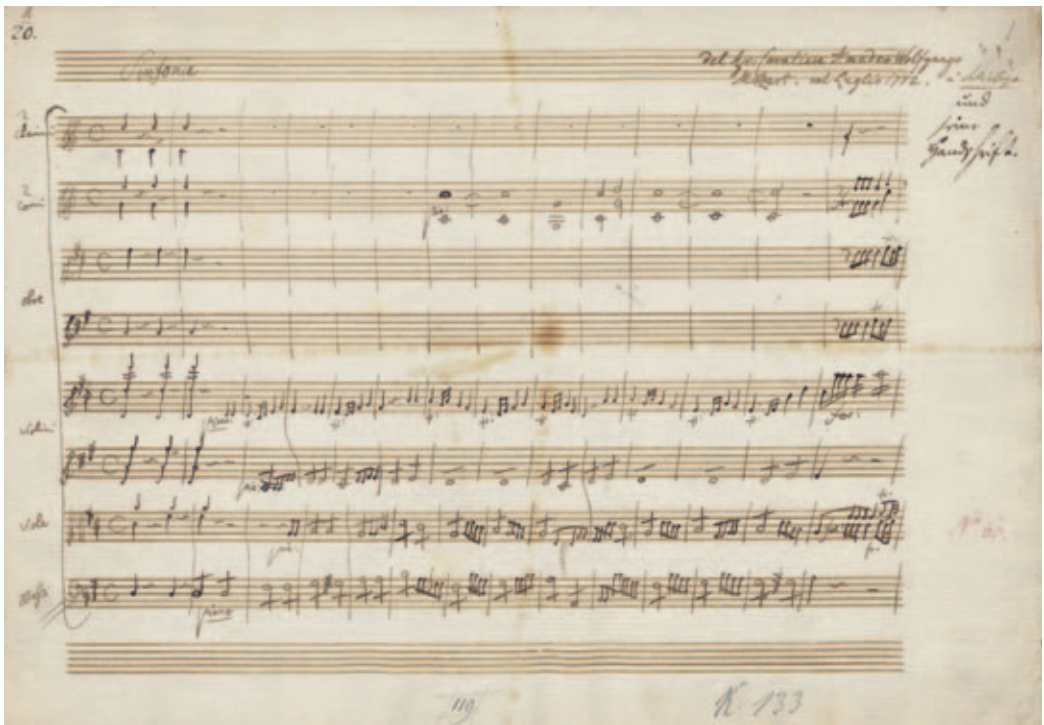
Pause

„Maurerische Trauermusik“ KV 477
(Komponiert: Wien, vermutlich November 1785)

Adagio

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

Allegro
Adagio
Rondo. Allegro



Mozart. Symphonie D-Dur KV 133. Autograph der ersten Notenseite
mit Datierung in Leopold Mozarts Handschrift:

„del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgang Mozart. Nel Luglio 1772. à Salisburgo.“

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

SYMPHONIE D-DUR KV 133

Die Wahl von Hieronymus Graf Colloredo zum Fürsterzbischof von Salzburg (14. März) und dessen feierliche Amtseinführung (29. April) mit der Huldigungsoper *Il sogno di Scipione* bilden den biographischen Hintergrund des Jahres 1772, in dem der 16-jährige Mozart, wohl um beim neuen Dienstherrn auch auf instrumentalem Gebiet zu reüssieren, eine Gruppe von sechs höchst anspruchsvollen, in gänzlich

verschiedenen Tonarten stehenden Konzertsymphonien (KV 128–130 und KV 132–134) komponierte. „In den Dimensionen, der konzentrierten Organisation der Fülle der Einfälle, der Orchesterbehandlung (vor allem der Behandlung der Holzbläser), der Rolle des Kontrapunkts und der Verbindung von thematischer Arbeit und konzertanter und dramatischer Kontrast-Strategie“ (Ludwig Finscher) bewegt sich diese Gruppe auf dem Niveau der zu jener Zeit entstandenen Werke Joseph Haydns.

Aber auch dessen Bruder, der Salzburger Hofmusikus Johann Michael Haydn, sowie Johann Christian Bach sind als Vorbilder zu nennen.

Die *Symphonie D-Dur KV 133* vom Juli 1772 ist das vorletzte Werk dieser zwischen Mai und August des Jahres entstandenen repräsentativen Sechsergruppe. Die übliche Besetzung mit zwei Oboen, zwei Hörnern in D und Streichern ist hier um ein Trompetenpaar in D erweitert, was den einzelnen Sätzen – mit Ausnahme des Andante, das den Bläserpart auf eine Flöte reduziert – eine betont strahlende Klangatmosphäre verleiht. Der Kopfsatz endet erstmals mit einer Coda. Auf die geradezu verblüffende Ähnlichkeit des dritten Satzes mit dem Menuett der D-Dur-Symphonie (Mai 1740) des Wiener Komponisten Georg Matthias Monn wurde wiederholt hingewiesen. Durchaus tänzerisch präsentiert sich auch das ausgedehnte, im 12/8-Metrum einer Gigue gehaltene, an Haydnsche Schlusssätze gemahnende Finale.

KONZERT B-DUR FÜR FAGOTT UND ORCHESTER KV 191

Das *Konzert B-Dur für Fagott und Orchester KV 191* ist Mozarts erstes Bläserkonzert. Für wen und aus welchem Anlass das Werk komponiert wurde, ist nicht geklärt. Unauffindbar ist auch das einst im Besitz des Offenbacher Verlegers Johann Anton André befindliche Autograph, dessen Datierung „*a Salisburgo li 4 di Giugno 1774*“ uns durch das handschriftliche André-Verzeichnis überliefert ist.

Zu Mozarts Zeiten war das Fagott, neben seiner bassstützenden Funktion im Orchester, bereits als Soloinstrument etabliert; allein von Vivaldi stammen nicht weniger als 39 Solokonzerte für das Barockfagott. Deutsche, tschechische und französische Komponisten, darunter auch kleinere Meister, schrieben im Laufe des 18. Jahrhunderts weitere Fagottkonzerte. Das moderne (deutsche) Fagott, wie wir es heute kennen, wurde erst um 1830 von Johann Adam Heckel und Carl Almenräder entwickelt. Ihnen gelang es auch, die Intonation und das Klappensystem zu verbessern.

Stilistisch und strukturell ist Mozarts Fagottkonzert noch mehr der barocken Tradition verpflichtet. Unter Ausnützung des gesamten, damals drei Oktaven umfassenden Tonumfangs des Instruments wird dem Interpreten im ersten Satz (Allegro) des verhältnismäßig knapp konzipierten, sparsam instrumentierten Werkes (je zwei Oboen und Hörner, Streicher) ein beachtliches technisches Können abverlangt, während der gesängliche Mittelsatz (Andante ma adagio) die Nähe des Fagotts zur menschlichen Stimme demonstriert. Das im eher gemächlichen Tempo di Menuetto komponierte Final-Rondo schließlich stellt, der Instrumentencharakteristik gemäß, die bukolische Klangfarbe des Instruments in den Vordergrund.

MAURERISCHE TRAUERMUSIK KV 477

Die *Maurerische Trauermusik KV 477* gilt trotz ihrer Kürze als bedeutende Freimaurer-Komposition Mozarts, der seit Dezember 1784 Mit-

glied der Wiener Loge ‚Zur Wohltätigkeit‘ war, und wurde von ihm wie folgt in sein *Verzeichniß aller meiner Werke* eingetragen: „[1785] *im Monath Jully. Maurerische TrauerMusick bey dem Todfalle des Brbr: Meklenburg und Esterházy. – 2 violini, 2 viole, 1 Clarinett, 1 Baßethorn, 2 oboe, 2 Corni e Baßo.*“ Die Datierung gab Anlass zu verschiedenen Thesen, denn ist sie korrekt – und das nimmt man an –, dann waren die beiden Logenbrüder zum Zeitpunkt der Komposition noch am Leben: Herzog Georg August von Mecklenburg-Strelitz, k.k. Generalmajor, und der ungarisch-siebenbürgische Hofkanzler Franz Graf Esterházy von Galántha gingen erst im November 1785 in den ‚ewigen Osten‘ ein. Für die beiden Verstorbenen fanden vermutlich zwei Trauerfeiern in den Logen ‚Zur gekrönten Hoffnung‘ und ‚Zu den drei Adlern‘ statt. Wohl für die zweite Trauerzeremonie und um den Trauergestus hervorzuheben, fügte Mozart seiner Partitur zwei weitere Bassethörner und ein Kontrafagott hinzu.

Im Mittelteil der nur 69 Takte umfassenden Komposition greift Mozart auf einen religiösen Klagetopos zurück, den u. a. schon Johann Ernst Eberlin in seinem Oratorium *Der blut-schwitzende Jesus* (1755), Joseph Haydn in seiner Symphonie d-Moll Hob. I:26 (*Lamentatione*, 1768) und Johann Michael Haydn in seinem Requiem für den Salzburger Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach (1771) verwendet hatten. Es handelt sich dabei um eine auf den Klageliedern des Propheten Jeremias basierende Chormelodie, die in der katholischen Liturgie der Karwoche, aber auch in der

Synagoge zur Erinnerung an die Zerstörung des salomonischen – im freimaurerischen Kontext ein Symbol des ‚leiblichen‘ – Tempels gesungen wird. Neben der in der *Maurerischen Trauermusik* vermuteten Zahlensymbolik (dreiteilige Form, Wahl einer Tonart mit drei Vorzeichen, Taktzahl) wurde wiederholt auf den „*wahrhaft maurerischen Weg*“ (Roberto Paternostro) hingewiesen, den die Komposition geht (bzw. der ‚Suchende‘ beschreitet), nämlich vom dunklen c-Moll über das Es-Dur des Cantus firmus nach C-Dur, der Tonart des Lichts, somit das freimaurerische ‚Dreieck‘ symbolisierend.

KONZERT A-DUR FÜR KLARINETTE UND ORCHESTER KV 622

Mozarts Vorliebe für die Klarinette reicht bis in seine Mannheimer Zeit zurück. „*ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten! – sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht*“ – schwärmte Mozart in einem Brief vom 3. Dezember 1778 an seinen Vater, als er auf der Rückreise von Paris nach Salzburg in der Residenzstadt des Kurfürsten von der Pfalz Station machte. Eine intensivere kompositorische Auseinandersetzung mit dem von dem Nürnberger Instrumentenbauer Johann Christoph Denner um 1700 aus dem Chalumeau entwickelten und zunächst als Ersatz für die schwer zu spielenden Trompeten gedachten Instrument erfolgte erst nach Mozarts Übersiedlung nach Wien (1781), wo der Komponist den führenden Klarinettisten und Bassethorn-

Virtuosen seiner Zeit, Anton Paul Stadler, kennenlernte, der – ebenso wie sein jüngerer Bruder Johann Nepomuk Franz – seit 1782 Mitglied der ‚Kaiserlich Königlich Harmonie‘ war und ab 1787 auch in Diensten der Wiener Hofkapelle stand. Im September 1791 begleitete Stadler Mozart nach Prag, wo er bei den ersten Aufführungen der Oper *La clemenza di Tito* die obligaten Soloparts in der Arie des Sesto („Parto, ma tu ben mio“, Nr. 9) und im Rondo der Vitellia („Non più di fiori“, Nr. 23) übernahm. Der engen Freundschaft mit Stadler, der wie Mozart aktiver Freimaurer war, verdanken wir neben solistisch geprägter Kammermusik (*Kegelstatt-Trio* Es-Dur KV 498, 1786; Klarinettenquintett A-Dur KV 581, 1789) auch Mozarts letztes Werk für ein Soloinstrument und Orchester, das **Klarinettenkonzert A-Dur KV 622**. Wie eine etwa aus dem Jahre 1787 stammende, knapp 200 Takte umfassende autographe Skizze des ersten Satzes (Allegro, G-Dur, KV 621b) von Mozarts Klarinettenkonzert belegt, dachte der Komponist zunächst an das geliebte Bassethorn mit seinem dunkleren, weicheren Ton. Am 16. Oktober 1791 gab Stadler in Prag eine eigene Akademie, und für diesen besonderen Anlass scheint Mozart sein vier Jahre altes Konzertfragment nach A-Dur transponiert, vollendet und um zwei weitere Sätze (Adagio und Rondo) ergänzt zu haben. Stadler spielte den Solopart freilich nicht auf der damals gebräuchlichen Klarinette mit fünf Klappen, sondern auf einer gemeinsam mit dem Wiener Hof-Instrumentenmacher Theodor Lotz entwickelten, 1788 erstmals der Öffentlichkeit präsentierten Bassettklarinette, die – ähn-

lich wie das um etwa 1765 erfundene Bassethorn – ein zusätzliches, um die Halbtöne Dis, D, Cis und C nach unten erweitertes, über die sogenannten Bassettklappen erreichbares Register besaß und somit einen Tonumfang von vier Oktaven umfasste. Im Jahre 1801 erschien Mozarts zweifellos bedeutendstes Bläserkonzert erstmals in der heute gebräuchlichen und im heutigen Konzert gespielten Fassung für die ‚normale‘ A-Klarinette. Da auf diesem Instrument die vier tiefsten Töne der Bassettklarinette nicht zu intonieren sind, hatte der unbekannte Bearbeiter den Notentext von Mozarts Originalversion überall dort, wo die Stimme unter das *e* ging, in die obere Oktave versetzt, wodurch viele Passagen ‚gebrochen‘ und zahlreiche kantable Abschnitte im tiefsten Register ausgemerzt wurden. Insgesamt musste der Solopart an mehr als 30 Stellen umgeschrieben werden. Mozarts Klarinettenkonzert ist in seinem konsequenten Verzicht auf dramatische Ausbrüche, der sparsamen, sorgfältig gewählten Orchestrierung (je zwei Flöten, Fagotte und Hörner sowie Streicher) und der Verdichtung des thematischen Materials, aber auch in seiner eher nach innen gekehrten Grundhaltung und den gelegentlichen melancholischen Eintrübungen ein typisches Spätwerk, das sich auf dem künstlerischen Niveau der reifen Klavierkonzerte bewegt.

Sabine Brettenthaler

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 133

Mozart's prowess as a leading composer of orchestral music was evident to musicians and audiences across Europe from 1765 – when he wrote the Symphony in E flat at the tender age of nine in London – until his death in Vienna in December 1791. The *Symphony in D major, K. 133*, composed in Salzburg in July 1772 shortly before the final Italian trip for the premiere of *Lucio Silla*, accommodated one of the largest wind contingents in a Mozart symphony to date. While two oboes and two horns was at that stage the norm for Mozart, K. 133 included a flute, two oboes, two horns and two trumpets in addition to strings. Contrary to Mozart's downbeat assessment of Salzburg musicians a few years later – when he was desperate to leave the city in order to escape the clutches of Prince Archbishop Colloredo – several late eighteenth-century critics praised the local instrumentalists, including Friedrich Siegmund von Böcklin who identified “several fine wind players”. Since no flautist featured on the Salzburg court roster, Mozart would have had to rely on one of his musicians (probably an oboist) switching to the flute for the stately *obbligato* writing in the Andante second movement.

BASSOON CONCERTO IN B FLAT, K. 191

Approximately two years after writing K. 133 and its companion works K. 130 in F, K. 132 in E flat and K. 134 in A, Mozart turned to the

Bassoon Concerto in B flat, K. 191, completing it in Salzburg on 4 June 1774 only five days after the *Concertone* in C, K. 190. It was written in all likelihood for one of the two bassoonists at court, Johann Heinrich Schulz or Melchior Sandmayr, rather than for Thaddäus Baron von Dürnitz, the musician with whom it is often associated. (Dürnitz supposedly received several bassoon-related works from Mozart, although none is extant.) In the absence of the autograph, which could have provided conclusive information on the genesis of the work, we may never know for sure the identity of the recipient. At any rate, the first movement provides an opportunity for the soloist to display a range of skills: frequent leaps from low to high bassoon registers, semiquaver passagework, and repeated-note semiquavers requiring tonguing proficiency all highlight virtuosity, and intricate dialogue between soloist and orchestra – including quick-fire exchanges in the development section – show the bassoonist receptive to the accompanists. The Andante ma adagio contains deeply expressive material, with orchestral and solo lines weaving around each other and upper strings muted throughout so as not to detract attention from the bassoon while also promoting a distinctive sound. The finale, designated a ‘Rondo. Tempo di Menuetto’ and mixing rondo and variation forms in a minuet style, fittingly integrates the figurative and expressive virtuosity of the first and second movements respectively, thereby providing an effective conclusion to the work as a whole.

MAURERISCHE TRAUERMUSIK (MASONIC FUNERAL MUSIC), K. 477

Nearly four years after moving to Vienna, Mozart was inducted into the Viennese Masonic Lodge 'Beneficence' ('*Zur Wohltätigkeit*') in December 1784. Among several masonic works composed at that time, the most famous is the *Maurerische Trauermusik* (Masonic Funeral Music), K. 477. Some uncertainty surrounds its genesis. Mozart may have written it in July 1785, the date given in his Thematic Catalogue (*Verzeichniß*), although the reference here to "Masonic Funeral Music on the deaths of the Brothers Meklenburg [*sic*] and Esterhazy" does not align with their actual deaths several months later in early November 1785. Performances of K. 477 may have taken place at three Masonic events in 1785: with vocal parts (no longer extant) on 12 August; at a ceremony for the deceased brothers in the orchestra-only scoring listed in the Thematic Catalogue (two violins, two violas, one clarinet, one basset-horn, two oboes, two horns and basses); and in honour of Mecklenburg again on 7 December, now including two additional basset-horns and a contrabassoon. The final scoring probably accommodated the participation of leading virtuosos Anton and Johann Stadler, Anton David, Vincent Springer (clarinet and basset-horns), and Theodor Lotz (contrabassoon). Ultimately, the additional instruments enabled Mozart to accentuate timbral features of the work: distinctive swells (consecutive crescendo and diminuendi and *fortes* and *pianos*) benefit from the larger wind cohort,

as does the quotation of the Gregorian chant *Lamentations of Jeremiah*.

CLARINET CONCERTO IN A MAJOR, K. 622

Seven years after his likely involvement in a performance of the Masonic Funeral Music, Anton Stadler received from Mozart the *Clarinet Concerto in A major*, K. 622 (1791). One of Mozart's final completed compositions and the penultimate entry in his Thematic Catalogue in October 1791, it is also one of his most famous and esteemed orchestral works. Stadler's important role in the development of the basset clarinet led him to extend the standard clarinet range downward by four semitones; Mozart exploited this organological evolution when writing his concerto for this instrument. An extended review of the work appeared in the Leipzig-based *Allgemeine musikalische Zeitung* (1804), the most influential music journal of the era, establishing a tone of veneration that has characterized the work's reception ever since. The first movement is "splendidly crafted", featuring remarkable canonic and imitative writing; the "incomparably beautiful adagio ... transports one to a tender melancholy"; and the finale demonstrates wit and humour. K. 622 will "bestow pleasure on every listener, whatever his sensibilities and whichever type of music he may love most, if only he has feeling for this heavenly art."

Simon P. Keefe

DI 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #17

HAGEN QUARTETT

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett G-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 80
(Datiert: Salzburg, 15. März 1770; erweitert: Salzburg oder Wien, 1773)

Adagio
Allegro
Menuetto – Trio
Rondeau. Allegro

Quartett B-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 589
„Zweites Preußisches Streichquartett“
(Datiert: Wien, Mai 1790)

Allegro
Larghetto
Menuetto. Moderato – Trio
Allegro assai

Pause

Quartett F-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 590
„Drittes Preußisches Streichquartett“
(Datiert: Wien, Juni 1790)

Allegro moderato
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegro

Ende um ca. 16.45 Uhr

Eines der eindrucksvollsten Dokumente für die Anerkennung, die Wolfgang Amadé Mozart zu Lebzeiten zuteil geworden ist, findet sich in Joseph Haydns berühmter Äußerung gegenüber dessen Vater Leopold am 12. Februar 1785. Wenige Wochen nachdem Mozart dem verehrten älteren Freund die sechs großen Streichquartette, mit denen er in den vergangenen gut zwei Jahren beschäftigt gewesen war, vorgestellt und zugeeignet hatte, bekannte Haydn: *„ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der grösste Componist, den ich von Person und dem Nahmen nach kenne: er hat Geschmack, und über das die grösste Compositionsweisenschaft.“* Stehen jene sechs Werke gleichsam im Zentrum seines Quartettschaffens, so widmet sich das Programm des heutigen Konzerts dem Beginn und dem Ende von Mozarts Beschäftigung mit der anspruchsvollen Gattung.

STREICHQUARTETT G-DUR KV 80

Im Verlauf der ersten Reise nach Italien, zu der Wolfgang – noch nicht ganz vierzehn Jahre alt – im Dezember 1769 an der Seite seines Vaters Leopold aufgebrochen war, entstand sein *Streichquartett G-Dur KV 80*. Es trägt im Autograph nicht nur die Überschrift *„Quarteto.“* und *„di amadeo Wolfgango Mozart“*, sondern enthält auch detaillierte Angaben zu Entstehungsort und -zeit: *„à Lodi. 1770. le 15 di Marzo alle 7. di sera“*. Der junge Komponist und sein Vater machten auf ihrer Fahrt von Mailand nach Parma und Bologna in einem

Gasthaus der etwa 30 Kilometer südöstlich von Mailand gelegenen Stadt Lodi Station, und hier schrieb Wolfgang sein erstes Werk jener Gattung nieder, die zu einem Inbegriff der musikalischen Klassik geworden ist. Allerdings waren es noch nicht die epochalen Quartette Joseph Haydns, die dem 14-jährigen Mozart als Vorbild dienten. Stattdessen folgte er Beispielen italienischer Musiker, insbesondere den Streichquartetten Giovanni Battista Sammartinis, mit dem er gerade erst in Mailand zusammengetroffen war. Auch in seinen nächsten Quartetten, der im Winter 1772/73 in Italien verfassten Serie KV 155–160, bediente er sich noch überwiegend des italienischen Stils, bevor die nur wenige Monate danach, im August und September 1773 während eines Aufenthaltes in Wien entstandenen Quartette KV 168–173 unschwer seine wohl erste Begegnung mit Haydns Quartettschaffen, speziell dessen im Vorjahr in Abschriften erschienener Serie op. 20, erkennen lassen. Das *Lodi-Quartett* gliedert sich in vier Sätze, die alle in G-Dur stehen. Ungewöhnlicherweise beginnt das Werk mit einem Adagio-Satz, der wie das folgende Allegro in übersichtlicher Sonatensatzform angelegt ist, wobei letzteres einen von der Expositionsmotivik unabhängigen Durchführungsteil in Form einer kontrapunktischen Studie aufweist. An dritter Stelle findet sich ein Menuett mit Trio in der subdominantischem Tonart C-Dur. Das abschließende Rondeau (Allegro) im Rhythmus einer Gavotte wurde offenbar erst im Jahre 1773 hinzugefügt. Es ist an den Typus des ‚Rondo alla francese‘ angelehnt, da der Refrain mehrmals unverändert

wiederkehrt und die Zwischenspiele ohne Überleitung einsetzen. Mozart scheint seinen Erstling auf dem Gebiet des Streichquartetts auch später noch durchaus geschätzt zu haben.

STREICHQUARTETT B-DUR KV 589 UND STREICHQUARTETT F-DUR KV 590

Unter den zahlreichen Herrschern und anderen gesellschaftlich hochgestellten Persönlichkeiten, denen im 18. Jahrhundert Kompositionen zugeeignet wurden, nimmt der Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. (1744–1797) eine außergewöhnliche Position ein. Nach dem Tod seines Onkels Friedrichs II. („des Großen“) 1786 auf den Thron gekommen, hatte er wie dieser eine ausgeprägte Neigung zur Musik. Eine besondere Sympathie brachte er der Kammermusik entgegen, speziell den Gattungen des Streichquartetts und Streichquintetts; überdies spielte er selbst Violoncello. Bereits ein Jahr nach seinem Regierungsantritt ernannte er Luigi Boccherini zum Hofkomponisten und den hervorragenden Cellovirtuosen Jean-Pierre Duport zum „*Oberintendanten der königlichen Kammermusik*“. In der Folgezeit schrieben neben Boccherini auch Musiker wie Ignaz Pleyel und Paul Wranitzky Kammermusikstücke für den König. Vor allem aber widmeten ihm jene drei Komponisten bedeutende Werke, deren Namen untrennbar mit der Wiener Klassik verbunden sind: Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart und Ludwig van Beethoven. Zeitlich zwischen die Streichquartette Haydns und die Cellosonaten Beethovens fallen

die drei sogenannten *Preußischen Streichquartette* von Mozart. Als Begleiter des Fürsten Karl von Lichnowsky, des späteren Förderers und Freundes von Beethoven, unternahm Mozart im Frühjahr 1789 eine Reise, die ihn von Wien über Prag, Dresden und Leipzig nach Potsdam und Berlin führte. Hier lernte er den musikliebenden Preußenkönig kennen. Nach Wien zurückgekehrt, berichtete er seinem Freund und Logenbruder Michael Puchberg von der Absicht, für Friedrich Wilhelm II. 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, die immer schwieriger sich gestaltende wirtschaftliche Lage und wohl auch die Arbeit an *Così fan tutte* KV 588 führten dazu, dass Mozart nach einem Jahr nur drei Quartette und eine Sonate fertiggestellt hatte 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 *Verzeichnüss aller meiner Werke*: Während er darin das im Juni 1789 entstandene Streichquartett D-Dur 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 bzw. Juni 1790 vollendeten Schwesterwerke KV 589



Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Ölportrait, 1788, von Anton Graff (1736–1813).
Berlin-Brandenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten – Berlin, akg-images

und KV 590 kein vergleichbarer Hinweis auf den Auftraggeber. Enttäuscht schrieb Mozart am 12. Juni 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 für die anderen *Preußischen Quartette*, das *Streichquartett B-Dur KV 589* und das *Streichquartett F-Dur KV 590*, nur noch in geringerem Maße.

Auch diese beiden Werke zeigen den Komponisten auf der Höhe seiner Meisterschaft. Im Gegensatz zu den Haydn gewidmeten Quartetten von 1782 bis 1785 sind sie weniger komplex durchgearbeitet, offenbaren einen etwas leichteren Kompositionsstil. Gleichwohl beeindruckt das B-Dur-Quartett mit bisweilen kühner Führung der einzelnen Stimmen, Modulationen in entfernte Tonarten in der Durchführung etwa des Kopfsatzes, oder einem Menuetto, bei dem der Trioteil fast doppelt so lang ist wie der Hauptteil, und einem Elemente der Sonatensatzform und der Rondoform feinsinnig verbindenden Finalsatz. Auf gleichem Niveau präsentiert sich das F-Dur-Quartett. Mozarts letztes Quartett 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.

Alexander Odefey

STRING QUARTET IN G MAJOR, K. 80

Mozart began composing chamber music when he was six years old, and considering his early training at his father's hands it is natural that those early works were for keyboard and violin. It was not until he was 14 that he wrote his first string quartet, which he proudly noted on the score as having finished at 7 o'clock in the evening on 15 March 1770. His location at the time was an inn in the northern Italian town of Lodi, where he and his father were staying on their first operatic trip to Milan, so it is unsurprising that it shows less of the expected influence of Haydn than of the Italian *eminence* Giovanni Battista Sammartini, whom Mozart had recently met while in Milan.

"Undoubtedly not yet a quartet" is how the Mozart scholar Alfred Einstein described this *String Quartet in G major, K. 80*, but while it is true that by allocating the melodic interest to the violins while harnessing the viola and cello to more prosaic supporting roles it echoes to some extent the textures Sammartini had derived from the Baroque trio sonata, it also shows a keen sense of the intimacy that distinguishes true quartet-writing from that of an orchestral symphony. Such is undeniable in the first movement, an Adagio whose genteel grace may owe something to the example of another prolific Italian composer of string chamber music, Luigi Boccherini. The busy second-movement Allegro has a more symphonic manner, as does the Minuet, articulated almost entirely in chordal writing. This is where, Italian-fashion, the

quartet originally ended, but in the winter of 1773–74 Mozart returned to it, making it more Salzburg-friendly by adding a rondo-like finale in the style of a bucolic gavotte.

Mozart would later go on to compose ten of the greatest string quartets in the repertoire, starting with the six that he published in 1785 with a warm and sincere dedication to "my dear friend Joseph Haydn." Yet, as he said himself, these masterpieces were completed at the cost of "a long and laborious effort", and it seems that for him the string quartet was not a medium that came as easily as many others did. In the spring of 1789, the financially troubled composer accepted an invitation to travel to Berlin with his friend Prince Karl Lichnowsky, perhaps in the hope of winning some kind of lucrative preferment from King Friedrich Wilhelm II of Prussia, and by the time he arrived back in Vienna in June, he was already at work on a set of six quartets, apparently designed for the Prussian court. The first (K. 575) was quickly done, but the next two (K. 589 and K. 590) did not appear until the following summer, and the last three never materialised at all. Mozart described work on the quartets as "troublesome", and it is conceivable that not only was composition in the genre once again unusually testing for him, but that he found it hard to focus on music for which no commission had actually been received.

These three 'Prussian' quartets (as they have since become known) were eventually published posthumously and without any dedication to the King, but if they never made

it back to him they were certainly tailored to his requirements. Friedrich Wilhelm was an amateur cellist who enjoyed collecting chamber music with prominent parts for his instrument – he had already commissioned six quartets from Haydn and also had works by Pleyel and Boccherini in his library – so Mozart's clear task was to make sure that the royal cello was kept well occupied. His accommodation of what could have been one more irritant in the process was both graceful and generous – the cello is gifted with several shapely solos, some of them reaching well into its high register.

STRING QUARTET IN B FLAT MAJOR, K. 589

The *String Quartet in B flat major, K. 589*, was completed in May 1790. In the first movement the cello provides an immediate answer to the violin in the first theme, then presents the second and third themes itself. The mood is open and relaxed (a touch of contrapuntal mystery in the central development passage notwithstanding), and its elegant melodies are loosely woven. The second movement is simply constructed, its aria-like melody presented by the cello but thereafter shared politely around the instruments. A busy accompaniment brings the otherwise conventional-sounding Minuet a certain restlessness, rising to subversive fidgetiness in a central Trio which is more texture than tune. The quartet ends with a playfully dancing finale that rustles with lightly-worn contrapuntal skills in imitation, inversion and combination.

STRING QUARTET IN F MAJOR, K. 590

The third of the 'Prussians', *K. 590*, followed within a month, and opens in a more assertive vein than its predecessor, though still a melodically expansive one. Again the cello takes over the first theme from the violin before presenting the handsome second, while still taking its place in a texture in which all the instruments have a chance to shine. The same can be said of the second movement, though here it is achieved by a tireless relay of decorations from all sides to an almost obsessively repeated seven-note rhythmic cell. In the third movement seven-bar phrases in the Minuet and five-bar ones in the Trio give the music a lurching, rustic quality; Mozart seems to have put the King's cello out of his mind here. The finale is full of flying semiquavers, almost a *perpetuum mobile* were it not for distracting silences, unexpected key changes, general contrapuntal busyness and driving bass drones. Mozart may sometimes have found quartet-writing an ungrateful task, but one would not guess as much from this brilliantly conceived finale.

Lindsay Kemp

AUDIOVISUELLE
ÜBERTRAGUNG

ARTE CONCERT
LIVE
DI 31.01.2023
19.30 UHR

ARTE TV
TERMIN
NOCH NICHT
BEKANNT

DI 31.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #18

LE CONCERT DES NATIONS
LA CAPELLA NACIONAL DE CATALUNYA

EINSTUDIERUNG LLUÍS VILAMAJÓ

DIRIGENT JORDI SAVALL

GIULIA BOLCATO SOPRAN

MARIANNE BEATE KIELLAND MEZZOSOPRAN

CHARLES SY TENOR

MANUEL WALSER BASS

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade G-Dur

für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass KV 525

„Eine kleine Nachtmusik“ (in Orchesterbesetzung)

(Datiert: Wien, 10. August 1787)

Allegro

Romance. Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Rondo. Allegro

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

(Komponiert 1791)

Fragment, ergänzt von F. X. Süßmayr (1766–1803)

Introitus

Requiem. Adagio (*)

Kyrie. Allegro (*)

Sequenz

Dies iræ. Allegro assai

Tuba mirum. Andante

Rex tremendæ

Recordare

Confutatis. Andante

Lacrimosa

Offertorium

Domine Jesu. Andante con moto

Hostias. Andante – Andante con moto

Sanctus. Adagio – Allegro (**)

Benedictus. Andante – Allegro (**)

Agnus Dei (**)

Communio: Lux æterna

(*) Von W. A. Mozart, zum Teil mit Ergänzung von fremder Hand

(**) Ergänzt von F. X. Süßmayr

Keine Pause

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt dem
BANKHAUS SPÄNGLER

für die Unterstützung dieser Veranstaltung mit einer **FORTE Konzert-Patenschaft**

Ende um ca. 21.00 Uhr

SERENADE G-DUR KV 525, „EINE KLEINE NACHTMUSIK“

Unter zwei Namen wurde Wolfgang Amadé Mozarts heute wohl populärste Komposition bekannt: „Serenade Nr. 13 G-Dur KV 525“ und *Eine kleine Nachtmusik*. Allerdings erschien das Wort ‚Serenade‘ erst nach Mozarts Tod in Druckausgaben des Stücks. Zu seinen Lebzeiten bezeichnete es – ähnlich wie ‚Divertimento‘, ‚Nachtmusik‘, ‚Notturmo‘, ‚Kassation‘, ‚Finalmusik‘ oder ‚Parthia‘ – unterhaltsame, leicht fassliche Ständchen, die man bevorzugt abends im Freien zu einem festlichen Anlass aufführte. Dagegen war der Titel *Eine kleine Nachtmusik*, der nach einem nachträglich erfundenen Beinamen klingt, in Wahrheit der ursprüngliche: Mozart trug ihn am 10. August 1787 in sein Werkverzeichnis ein. Genauer: „*Eine kleine Nacht Musick, bestehend in einem Allegro, Menuett und Trio. – Romance. Menuett und Trio, und Finale. – 2 Violini, Viola e Bassi.*“ Anlass und Auftraggeber des Stücks dokumentierte Mozart leider nicht – was zu manchen Spekulationen führte. War die ‚kleine Nachtmusik‘ vielleicht für den Vater seines Freundes Gottfried von Jacquin bestimmt? Oder entstand sie doch einmal nur aus innerem Antrieb, als Reminiszenz an die Serenaden der Salzburger Jugendjahre, womöglich in Erinnerung an den eigenen Vater, der am 28. Mai 1787 gestorben war? Oder als überkorrektes Gegenstück zum bewusst fehlerhaft komponierten *Musikalischen Spaß* KV 522?

Mozarts Katalogeintrag wirft noch weitere Fragen auf. Zunächst: Warum kennen wir nur

vier der fünf Sätze des Werks? Was wurde aus dem ersten Menuett-Trio-Paar, das ursprünglich auf das Eingangs-Allegro folgte? Und dann: Was bedeutet „*Bassi*“? Violoncello und Kontrabass, sind sich die meisten Kommentatoren sicher, doch ob diese Instrumente (ebenso wie die höheren Streicher) einfach oder chorisch zu besetzen sind, bleibt ungeklärt. Mindestens drei mögliche Hintergründe könnte auch das Attribut „klein“ im Originaltitel haben. Es lässt sich auf die Besetzung beziehen, die ohne die in Freiluftmusiken üblichen Bläser auskommt. Oder auf die Satzzahl: Selbst fünf Sätze galten noch als relativ knapp bemessen in einer Gattung, die durch ein buntes Nebeneinander möglichst zahlreicher Sätze charakterisiert war. Und schließlich könnte man an den Umfang der einzelnen Sätze denken: Vollständig ausgeformt, aber ohne einen überflüssigen Ton, ist gerade das eröffnende Allegro ein wahres Meisterwerk der Ökonomie. Ihm folgt ein wunderbar gesanglicher langsamer Satz, dann ein Menuett, das ganz ohne Extravaganzen auskommt und doch nie trivial wirkt, als Kehraus schließlich ein angemessen fröhliches Rondo.

Jürgen Ostmann

REQUIEM D-MOLL KV 626

Die Mär vom geheimnisvollen „grauen Boten“, jenem Gesandten des Todes, der bei Mozart das Requiem bestellt hat, das dieser nicht mehr sollte vollenden können: Sie ist der vielleicht bekannteste Mozart-Mythos überhaupt.

Doch dem Komponisten waren weder der Bote noch sein adliger Herr fremd, im Gegenteil: Einen Auftrag vom Grafen Walsegg-Stuppach zu erhalten, bürgte in der damaligen Wiener Musikwelt für fürstliche Entlohnung, verpflichtete aber auch zur Diskretion. Denn der Herr Graf hing dem unlauteren Spleen nach, bei namhaften Komponisten Werke zu bestellen, um diese dann an seinem Hof als seine eigenen auszugeben und aufführen zu können. Mit dem hohen Honorar von hundert Dukaten (450 Gulden) – ebenso viel, wie Mozart in Wien für eine neue Oper erhielt! – sicherte sich Walsegg-Stuppach auch das alleinige Nutzungsrecht. Als Mozart während der Arbeit an diesem seinem wohl persönlichsten Werk der Kirchenmusik schließlich an „*hitzigem Frieselfieber*“ starb, geriet seine Witwe Constanze unter Zugzwang: Entweder musste sie die Anzahlung retournieren (in ihrer aktuellen Notlage ein Unding) – oder es fand sich jemand, am besten ein Schüler des Verstorbenen, der das Werk ohne großes Aufheben komplettierte.

Mit Ausnahme des *Lacrimosa*, bei dem der Chor nach acht Takten abbricht, hatte Mozart immerhin Gesangsstimmen und bezifferten Bass bis zum Ende des *Hostias* komplett notieren können, außerdem waren der Introitus fertig instrumentiert sowie die erste Violinstimme von *Dies iræ* und *Rex tremendæ* ausgeschrieben. Darüber hinaus gab es nur Anfänge (das Posaunensolo im *Tuba mirum*), spärliche Hinweise und eine heute zum allergrößten Teil nicht mehr erhaltene Anzahl von „Zettelchen“, wie Constanze erwähnte, also Skizzen und Notizen.

Die verschiedenen Handschriften im Autograph lassen auf die einzelnen Arbeitsschritte und die Co-Autoren schließen. Demnach scheint das *Kyrie* noch zu Mozarts Lebzeiten und wohl auf dessen Geheiß ergänzt worden zu sein. Sein Schüler Franz Jakob Freystädter übertrug den von Mozart notierten vierstimmigen Chor recht mechanisch auf die Streicher, während die einfach gehaltenen Stimmen von Trompeten und Pauken aus der Feder von Franz Xaver Süßmayr stammten. Nach dem Tod ihres Mannes wandte sich Constanze jedoch zunächst an einen anderen seiner Schüler, von dem Mozart viel gehalten hatte: Joseph Eybler. Und dieser ergänzte die Orchesterstimmen bis zum *Lacrimosa* – sah sich dann aber, aus welchen Gründen auch immer, außerstande, das Projekt fortzusetzen: Zwei Takte lang führte er den Chorsopran weiter, dann brach er ab und gab Constanze das ganze Material zurück. Die nächste Adresse für Constanze war Maximilian Stadler, wie aus einer frühen Kopie ersichtlich ist, die Süßmayrs Arbeit vorangegangen sein muss. Stadler ergänzte die Instrumentierung des zweisätzigen Offertoriums (*Domine Jesu, Hostias*). Erst dann schlug Franz Xaver Süßmayrs große Stunde. Mit der Komplettierung von Mozarts Requiem sicherte sich dieser Komponist, der kaum älter wurde als Mozart, einen Platz in der Musikgeschichte, der ihm aufgrund seiner eigenen Werke versagt geblieben wäre. Ende 1792 war die Tat vollbracht: Süßmayr behielt Stadlers Orchestrierung des Offertoriums und vieles von Eyblers Sequenz-Fassung bei. Als Communio mit *Lux æterna* und Schlussfuge *Cum*

Sanctis tuis wiederholte er den zweiten Teil des Introitus und die *Kyrie*-Fuge. Hauptaufgabe war die Neukomposition der fehlenden Teile *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* sowie die Komplettierung der acht *Lacrimosa*-Takte zu einem vollständigen Satz. Eine erst im 20. Jahrhundert aufgetauchte Skizze zu einer *Amen*-Fuge, die vermutlich für den Schluss des *Lacrimosa* gedacht war, hat Süßmayr dabei nicht verwendet, wohl wegen der Komplexität des Satzes, die Mozart hier offenbar vorschwebte.

Die von Mozart verwendete Orchesterbesetzung ist relativ klein, aber charakteristisch in der dunklen Farbe: Zu den Streichern treten im Holz nur je zwei Fagotte und Bassethörner, die hell klingenden Flöten und Oboen fehlen; im Blech verzichtet er zudem auf den weichen Klang der Hörner, verlangt aber drei Posaunen, welche die drei unteren Chorstimmen ehern verdoppeln. Pauken und Trompeten unterstreichen den feierlichen Ernst der Komposition. Abgesehen von dem kurzen, textbezogenen Posaunensolo im *Tuba mirum* wird das Orchester als Tutti behandelt, so wie auch Solo-Arien der Gesangssolisten fehlen. Die musikalische Basis des Werks ist nämlich der vierstimmige Vokalsatz, zumeist chorisches, manchmal solistisch besetzt: Ihn hat Mozart auch als erstes zu Papier gebracht. Diese Dominanz eines komplexen, aber zwischen Kontrapunktik und Homophonie kunstvoll ausgewogenen gesungenen Ganzen mit gewissem Hang zu Archais (bei fast völliger Abwesenheit von Auszierungen) ist neu in seinem Schaffen und nimmt Bezug auf Georg Friedrich Händels große Oratorien.

In d-Moll, der Tonart herb-dramatischer Schwermut, aber auch Dämonie, setzt der Introitus mit einer Entlehnung aus Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* ein. Dunkle Holzbläserimitationen bauen sich über den wie in einem Trauermarsch schreitenden Streichern auf, bis die Posaunen dreinfahren und der Chor einsetzt. Die kontrapunktische Dichte lichtet sich zu homophonem F-Dur, wenn das ewige Licht angerufen wird. Wiegend sanft umspielen die Streicher den Solosopran, bis der polyphone Chor zu einem rhythmisch prägnanten Begleitmotiv erneut einsetzt. Gleichzeitig und ineinander verschachtelt erklingen nun der gestrenge Requiem-Gesang und die Sechzehntel, mit denen die Solistin begleitet worden war, bis nach neuerlicher gemeinsamer, von Pauken und Trompeten markierter Verneigung vor dem *Lux perpetua* ein Halbschluss erreicht wird. Als Doppelfuge schließt sich das *Kyrie* an, um nach dramatischem Doppelpunkt auf dem verminderten Septakkord in eine Adagio-Kadenz zu münden: Weder tröstlichem Dur noch gefühlvollem Moll gilt der Schlussklang, sondern einer archaisch harten, leeren Quint.

Die d-Moll-Dramatik des *Don Giovanni* findet im *Dies iræ* seine geistliche Entsprechung: Des Todes und der Finsternis Schrecknisse werden hier vom homophonen Chor so eindringlich beschworen, dass die Stimmen zu erzittern scheinen (*Quantus tremor*). In denkbar großem Kontrast ruft die majestätische Soloposaune die Seelen der Verstorbenen zum Jüngsten Gericht. Das Bass-Solo leitet zu den nacheinander einsetzenden anderen Solisten über: Tenor, Alt und Sopran folgen dabei in

sensibler Wortausdeutung dem mittelalterlichen Text. Mit Schauern sieht sich der Chor, von schneidenden Streicherfiguren und furchterregenden Posaunenstößen begleitet, vor dem Thron des Höchsten (*Rex tremendæ*). Bang erklingt das Flehen um Rettung (*Salva me*). Bei einem 1758 entstandenen Symphoniesatz von Wilhelm Friedemann Bach hat Mozart für das *Recordare* eine Anleihe genommen: Das innige Instrumentalvorspiel der Bassethörner und Bässe, dann der Streicher, wird als Gliederungselement des Satzes immer wieder abgewandelt zitiert, während das Soloquartett virtuos zwischen polyphonen und homophonen Passagen wechselt. Die vergleichsweise tröstliche Stimmung ist nur von kurzer Dauer: Das *Confutatis* bricht mit grimmigen Bässen und hart deklamierenden Männerstimmen herein. Die sanften Oberstimmen wissen das Geschehen zu besänftigen und in eine der geheimnisvollsten Passagen des Werks überzuleiten (*Oro supplex*). Direkt setzt das *Lacrimosa* fort. Nur acht Takte hat Mozart hier hinterlassen, und trotzdem (oder gerade deshalb) gehören sie zu den berühmtesten und wohl auch berührendsten aus seiner Feder. Nach der knappen Einleitung mit schluchzenden Violinfiguren besteht das ergreifende Gesangsthema eigentlich bloß aus einem einzigen Takt, der sogleich wiederholt wird, bevor ein Tonleiter-Anstieg (im Chorsopran über eineinhalb Oktaven!) einsetzt, der in ein dramatisches Crescendo mündet. Hier bricht das Fragment ab. Süßmayr hat den Satz zu Ende geführt.

Ständige harmonische Unruhe prägt das *Domine Jesu*, in dem Mozart den Chor zu-

nächst homophon behandelt und, dem Bilderreichtum des Textes folgend, in dreiklangs melodischer Textur von g-Moll über B-Dur, c-Moll, As-Dur und b-Moll wieder nach g-Moll zurückkehrt. Ein Fugato (*ne absorbeat*), dessen charakteristisches Thema abwechselnd aus fallenden Septimen und steigenden Sexten besteht, leitet in ein weiteres, knappes Fugato des Soloquartetts über, das sich auf den Beginn des Satzes bezieht (*sed signifer*). Erst jetzt beginnt die Schlussfuge des Chores (*Quam olim Abraham*), bei der Michael Haydns Requiem für Fürsterzbischof Christoph Graf Schrattenbach Pate stand. Nach einem letzten Aufbäumen mündet der Satz in einen gleichsam schicksalsergebenden Plagalschluss. Das folgende *Hos-tias* ist ein feierlicher kurzer Chorsatz, dessen synkopische Violinbegleitung zum Teil noch von Mozart selbst stammt. Die Worte *fac eas, Domine, de morte transire ad vitam* („Herr, lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben“) waren die letzten, die Mozart komponiert hat, die Anweisung „*quam olim Da Capo*“ für die Wiederholung der *Quam olim Abraham*-Fuge der letzte Eintrag in seine Partitur.

Inwieweit Süßmayr bei den folgenden Sätzen auf Skizzen oder gar mündliche Anweisungen Mozarts Bezug nehmen konnte, lässt sich nicht mehr feststellen, darf aber eher bezweifelt werden. Das festlich-frische D-Dur des knappen *Sanctus* mag im Zusammenhang des Werkes etwas unbekümmert scheinen, bildet aber immerhin eine willkommene Abwechslung, auch mit seinem *Osanna*, das sich mit Elan aus dem Bass imitierend empor bewegt. Im *Benedictus* verbreitet Süß-

mayr lyrischen Trost; die nach B-Dur transponierte Wiederholung des *Osanna* bildet den Abschluss.

Für das *Agnus Dei* könnte doch ein Skizzenblatt vorgelegen haben, denn es scheint im Vergleich zu seiner sonstigen Arbeit unwahrscheinlich, dass Süßmayr den vierstimmigen Chor von sich aus über einem Bass gebaut haben sollte, der den Beginn des *Requiem æternam* vom Beginn des Werkes zitiert. Schmerzliche Violinfigurationen bohren sich in den Gesang, bis Süßmayr zuletzt, dies auf Mozarts mündliches Geheiß, ab dem *Lux æterna* zur Gänze auf dessen Komposition von *Requiem* und *Kyrie* zurückzugreift: Das *Te decet hymnus* des Solosoprans wird zum *Lux æterna*, das *Kyrie* zum *Cum Sanctis tuis*, wodurch sich der Kreis nachdrücklich schließt. In archaischerhabener Unerbittlichkeit endet das Requiem mit der leeren Quint D-A.

Walter Weidringer

Jordi Savall zu seiner Interpretation:

Bei der Spielweise haben wir uns so sehr wie möglich an die Umstände der damaligen Zeit gehalten. Die Solisten und der Chor (auf 20 Sänger beschränkt) singen auf Latein mit der Transparenz und Intensität, die von der in Wien Ende des 18. Jahrhunderts üblichen Aussprache erfordert wird. Das Orchester mit alten Instrumenten mit Kammerton auf 430 Hz umfasst 14 Streicher, 9 Bläser, Orgel und Pauke (die Posaunen haben zeitgemäß enge Mundstücke, die Bassethörner fünf Klappen mit tiefem Register nach Theodor Lotz, dem Instrumentenbauer und Mitarbeiter von Anton Stadler, dem Klarinetten-Freund Mozarts).



EINE KLEINE NACHTMUSIK, K. 525

Later in his decade in Vienna, between the premieres of *Le nozze di Figaro* (May 1786) and *Don Giovanni* (October 1787) and a few months after his father Leopold's death, Mozart wrote his well-known serenade for strings, *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525. Other instrumental works dating from that time include the Piano Duet Sonata in C, K. 521, and the Sonata for Piano and Violin in A, K. 526. It is unclear for whom the work was composed and for what occasion. Entered into Mozart's Thematic Catalogue, the *Verzeichnüss*, on 10 August 1787, it may have been intended for an evening event either in Vienna or in Prague (to where Mozart headed in early October for

rehearsals and first performances of *Don Giovanni*). It is also not known whether Mozart planned a one-to-a-part premiere, or an orchestral rendition. (Both versions are routinely heard today.) While five movements are listed in the Thematic Catalogue, the Minuet and Trio between the extant first and second movements is lost. In any case, *Eine kleine Nachtmusik* is one of Mozart's most popular and accessible works. After an upbeat and forthright initial Allegro, Mozart includes a more melodically subtle and calm Romance. Andante. A stately Minuet and lyrical Trio is then followed by a fast, unrestrained Rondo that brings the work to a close.

Simon Keefe

REQUIEM IN D MINOR, K. 626

Perhaps one of the most well-known myths about Mozart is the story about the mysterious “messenger in grey”, who commissioned a requiem mass that he was unable to finish. Yet both the messenger and his aristocratic master were not unknown to him. At that time in Vienna a commission from Count Walsegg-Stuppach signified a princely reward, but discretion was the order of the day. The count had a habit of ordering works from renowned composers so that he could then have them performed at his court as his own. The exorbitant fee of 100 ducats (450 gulden) – precisely the same amount Mozart would receive for a new opera – meant that Walsegg-Stuppach also secured the sole right of usage.

While Mozart was working on what is probably his most personal piece of church music, he died of a “hot shivering fever”. His widow Constanze then had to decide whether to return the deposit, which would have been disastrous due to her financial constraints at the time, or someone – probably one of the deceased’s students – could be found to complete the work without further ado.

Apart from the *Lacrimosa*, in which the choir abruptly breaks off after eight bars, Mozart had written out the complete notation for the vocal parts until the end of the *Hostias*; the *Introitus* was completely orchestrated, and the first violin part of the *Dies iræ* and *Rex tremendæ* were written out. Otherwise only beginnings existed, (the trombone solo in the *Tuba mirum*), a few markings and sev-

eral little “notes” mentioned by Constanze, in other words sketches. The different handwriting in the manuscript indicates the separate working phases and the co-authors. The *Kyrie* was apparently supplemented during Mozart’s lifetime and most likely according to his instructions. After the death of her husband, Constanze initially turned to one of Mozart’s students whom he had initially held in high regard, Joseph Eybler. He completed the orchestral parts up to the *Lacrimosa* but then, for some reason or other, was unable to finish the project. For two more bars he continued the soprano chorus but then broke off and gave all the notation back to Constanze. She then requested help from Maximilian Stadler who completed the orchestration of the two-part *Offertorium* (*Domine Jesu, Hostias*). Then came the grand moment for Franz Xaver Süssmayr. By completing Mozart’s *Requiem*, this composer, who did not live to be much older than Mozart, secured for himself a place in music history. His main task was the new composition of the missing parts, *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*, as well as the completion of the eight *Lacrimosa* bars to make it a complete movement. The orchestration used by Mozart is relatively small but characteristic in the dark timbre. The strings are joined only by two bassoons and basset horns, the brighter sounding flutes and oboes are lacking. He does not use the soft sound of the horns but requires three trombones which double the three lower choral parts. Timpani and trumpets underline the solemn earnestness of the composition. The musical basis of the work is

indeed the four-part vocal setting, mostly choric, sometimes with soloists – this is what Mozart notated first. This dominance of a complex, skilfully balanced whole, between counterpoint and homophonic elements is new in Mozart's œuvre and is influenced by Handel's great oratorios. Mozart also borrowed something from a symphonic movement composed by Wilhelm Friedemann Bach in 1758 for the *Recordare* in the *Requiem*. The comparatively consoling mood does not last long: the *Confutatis* bursts in with grim basses and abruptly declaiming male voices. The gentle upper voices introduce calmness and lead to one of the most mysterious passages in the work (*Oro supplex*). The *Lacrimosa* follows on directly. Here Mozart left behind only eight bars and yet (or perhaps precisely because) they belong to the most famous and most moving from his pen. The fragment breaks off in a dramatic crescendo. Süssmayr completed the movement. It can no longer be established to what extent Süssmayr was able, in the following movements, to refer to sketches or oral instructions, but it is highly improbable.

*English summary of the article by
Walter Weidringer: Elizabeth Mortimer*

Jordi Savall:

In the way we play, we adhere as far as possible to the circumstances of Mozart's time. The soloists and the chorus (limited to 20 singers) sing in Latin with the transparency and intensity as required by the pronunciation used in Vienna at the end of the 18th century. The orchestra of old instruments is tuned to 430 Hz and comprises 14 strings, 9 wind instruments, organ and timpani. The trombones have contemporary narrow mouthpieces, the basset horns five keys with a lower register based on Theodor Lotz, the instrument maker and colleague of Anton Stadler, Mozart's clarinetist friend.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

REQUIEM D-MOLL FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER KV 626

In der vervollständigten Fassung von Franz Xaver Süßmayr (1766–1803)

INTROITUS

Requiem

Requiem æternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis. Te decet
hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur
votum in Jerusalem: Exaudi orationem
meam, ad te omnis caro veniet.
Requiem æternam dona eis,
Domine: et lux perpetua luceat eis.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das
ewige Licht leuchte ihnen. O Gott, Dir
gebührt ein Loblied in Zion, Dir erfülle
man sein Gelübde in Jerusalem:
Erhöre mein Gebet; zu Dir kommt
alles Fleisch. Herr, gib ihnen die ewige
Ruhe, und das ewige Licht leuchte
ihnen.

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

SEQUENZ

Dies iræ

Dies iræ, dies illa,
Solvat sæclum in favilla:
Teste David cum Sibylla.

Tag der Rache, Tag der Sünden
Wird das Weltall sich entzünden,
Wie Sibyll und David künden.

Quantus tremor est futurus
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!

Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coëct omnes ante thronum.

Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Schaudernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit:
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.

Rex tremendæ

Rex tremendæ majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Recordare

Recordare Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ:
Ne me perdas illa die.

Quærens me sedisti lassus:
Redemisti crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.
Ingemisco, tamquam reus:
Culpa rubet vultus meus:
Supplicanti parce Deus.
Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.
Preces meæ non sunt dignæ:

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.

Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann vor der Strafe flüchten.

Weh! Was werd' ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wenn Gerechte selbst verzagen?

König schrecklicher Gewalten,
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, lass Gnade walten!

Milder Jesus, wollst erwägen,
Dass Du kamest meinerwegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.

Bist mich suchend müd gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gehangen,
Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb in meiner Sache,
Eh ich zum Gericht erwache.
Seufzend steh ich, schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Lass mein Bitten Gnad erlangen.
Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.
Wenig gilt vor Dir mein Flehen;

Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum præsta,
Et ab hædis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Confutatis

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis:
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.

Lacrimosa

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus:

Huic ergo parce Deus.
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.

OFFERTORIUM

Domine Jesu

Domine Jesu Christe, Rex gloriæ, libera
animas omnium fidelium defunctorum de
pœnis inferni, et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis, ne absorbeat
eas tartarus, ne cadant in obscurum:
sed signifer sanctus Michael representet eas
in lucem sanctam: Quam olim
Abrahæ promisisti, et semini ejus.

Doch aus Gnade lass geschehen,
Dass ich mög der Höll entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheide,
Stell mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.

Tag der Zähren, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden.

Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.
Milder Jesus, Herrscher Du,
Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller verstorbenen
Gläubigen vor den Qualen der Hölle und vor
den Tiefen der Unterwelt. Bewahre sie vor
dem Rachen des Löwen, dass die Hölle sie
nicht verschlinge, dass sie nicht hinabstürzen
in die Finsternis. Vielmehr geleite sie Sankt
Michael, der Bannträger, in das heilige Licht,

das Du einstens dem Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.

Hostias

Hostias et preces tibi, Domine, laudis
offerimus: tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus: fac eas,
Domine, de morte transire ad vitam. Quam
olim Abrahæ promisisti, et semini ejus.

Opfergaben und Gebete bringen wir zum
Lobe Dir dar, o Herr: nimm sie an für jene
Seelen, deren wir heute gedenken. Herr, lass
sie vom Tode hinübergehen zum Leben, das
Du einstens verheißen dem Abraham und
seinen Nachkommen.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus
Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Heilig, Heilig, Heilig, Herr, Gott der
Heerscharen. Himmel und Erde sind
erfüllt von Deiner Herrlichkeit.
Hosianna in der Höhe!

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine
Domini.
Osanna in excelsis.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen
des Herrn.
Hosianna in der Höhe!

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona
eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona
eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona
eis requiem sempiternam.

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die
Sünden der Welt: Gib ihnen die Ruhe.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die
Sünden der Welt: Gib ihnen die Ruhe.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die
Sünden der Welt: Gib ihnen die ewige Ruhe.

Communio

Lux æterna luceat eis, Domine: cum Sanctis
tuis in æternum, quia pius es.
Requiem æternam dona eis, Domine: et lux
perpetua luceat eis.

Das ewige Licht leuchte ihnen; o Herr, bei
Deinen Heiligen in Ewigkeit: denn Du bist
mild. Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das
ewige Licht leuchte ihnen.

DI 31.01 / DO 02.02

22.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #19.1-2

LOTERÍA MOZARTIANA
MOZART-BINGO & MUSIKALISCHER SPASS

MODERATION ROLANDO VILLAZÓN

MUSIKER DES ORQUESTA IBERACADEMY MEDELLÍN

WALTER DAVID RAMIREZ RAMIREZ VIOLINE

MICHELLE GABRIELA CARREÑO ARIAS VIOLINE

CARLOS ALBERTO ROMERO NÚÑEZ VIOLA

STIVEN CASAS ZÚÑIGA VIOLONCELLO

DIEGO ENRIQUE ACHAHUANCO ALLPACCA KONTRABASS

JUAN PABLO HINCAPIÉ HORN

JUAN DIEGO BOBADILLA MORALES HORN

ILLUSTRATION PHILIPP PONTZEN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

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

Allegro

Menuetto. Maestoso – Trio

Adagio cantabile

Presto

Kadenz von **Mozart**

Keine Pause

Ende um ca. 23.15 Uhr



Kartensatz für die Lotería Mozartiana, kreiert von Philipp Pontzen 2020.
© Philipp Pontzen. www.pontzen.com

LOTERÍA MEXICANA AUF MOZARTISCH

Die Ursprünge der Lotería liegen möglicherweise im Italien des 15. Jahrhunderts, das Spiel gelangte anschließend nach Spanien und wurde Ende des 18. Jahrhunderts auch in Mexiko eingeführt. Es wurde zuerst von der Oberschicht der Kolonie gespielt, aber auch unter den Soldaten, die im Unabhängigkeitskrieg kämpften, wurde Lotto populär, und sie brachten die Tradition nach Beendigung des Konflikts 1821 in ihre Herkunftsorte zurück. Seither ist die Lotería – ein dem Bingo ähnliches Glücksspiel, das mit einem Kartenspiel anstelle von Zahlen gespielt wird – Teil der mexikanischen Kultur und Identität.

Das Kartenblatt zu 54 Karten mit je einem anderen Motiv wird zu Spielbeginn vom Ausrufer (*el cantor*, der „Sänger“, auch *el gritón*, der „Schreier“, genannt) gemischt. Dann deckt der Ausrufer eine Karte nach der anderen vom Stapel auf und sagt den Spielern das jeweils gezogene Motiv an, entweder namentlich oder mit einem kurzen Rätsel umschrieben. Jeder Spieler, der das Motiv der ausgerufenen Karte auf seiner *Tabla* vorfindet, markiert es; in Mexiko werden dazu traditionell kleine Steine, Kronkorken, Maiskörner oder Bohnen verwendet. Gewinner ist, wer als erster „¡Lotería!“ (in einigen Gegenden Mexikos „¡Buenas!“) ausruft, sobald er seine *Tabla* komplettiert hat.

Die Bildmotive der „Don Clemente Gallo“-Variante der Spielkarten ist die in Mexiko am weitesten verbreitete; sie geht auf Clément Jacques zurück. Dieser französische Geschäftsmann – berühmt für die Gründung der ersten

Lebensmittelkonservenfabrik in Mexiko samt Druckerei, in der neben den Etiketten für die verpackten Lebensmittel auch Lotería-Sets hergestellt wurden – verbreitete Ende des 19. Jahrhunderts eine Version, die schnell populär wurde, bis das Spiel (und die dazugehörige Ikonographie) zum Kanon wurde. Die wunderschönen Kunstwerke, die mit der Lotería verbunden sind, haben die Freude (aber auch die Traurigkeit) der mexikanischen Geschichte eingefangen. Künstler haben sich seit den Anfängen der Lotería von deren Bildern inspirieren lassen, heute gibt es viele verschiedene Versionen, häufig an verschiedene Themen und Anlässe angepasst, bis hin zu Online-Spielen. Als Intendant der Mozartwoche hat Rolando Villazón für die Stiftung Mozarteum einen Kartensatz mit Bezug zu Mozarts Werken von Philipp Pontzen entwerfen lassen.

EIN EXPERIMENTELLER SPASS

Wenn Wolfgang Amadé Mozart sich einen *Musikalischen Spaß* leistet, dann geschieht dies natürlich mit Witz, Temperament und Kunstfertigkeit. 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 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 widerspruchlos erhört. Mozart spielt mit unvollendeten Teilen, 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. Was er verulkte, war mehr dessen stümperhafte Durchführung.

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 mehr als nur abschreibenden 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

MOZARTIAN LOTERÍA MEXICANA

The lottery in Italy probably originated in the 15th century, then spread to Spain, and towards the end of the 18th century was introduced in Mexico. Initially members of the upper class in the colony played, but it also became popular among the soldiers who were fighting in the war of independence. After the end of the conflict in 1821 they took the tradition back to their homelands. Since then the *Lotería Mexicana*, a game of luck similar to bingo, played with cards rather than numbers, has been part of Mexican culture and identity.

The pack of 54 cards, each with a different motif, is shuffled at the beginning of the game by *el cantor*, the singer, also known as *el gritón*, the crier. Then the crier uncovers one card after the other from the pile and tells the players what the picture is, either by name or paraphrased in a little puzzle. Each player, who on his *Tabla* has the motif of the card called, marks it; in Mexico small stones, bottle caps, grains of corn or beans are traditionally used. The winner is the first person to cry out '*¡Lotería!*' (in some parts of Mexico '*¡Buenas!*') as soon as he has completed his board.

The variation of the playing cards showing pictures of *Don Clemente Gallo* is most widely used in Mexico; they refer back to Clément Jacques. This French businessman was famous for founding the first factory in Mexico for preserving food, together with a printing shop. In this, besides the labels for the packed food products, lottery sets were also made, and he distributed a version of the game towards the

end of the 19th century which soon became popular until the game (and the relevant iconography) was firmly established. The beautiful works of art related to the lottery captured the joy (but also the sadness) of Mexican history. Since the beginnings of the lottery, artists have been inspired by its pictures. Nowadays there are very many different versions, frequently adapted to various topics and occasions and even including online games. For the Mozarteum Foundation, Rolando Villazón, artistic director of the Mozart Week, commissioned Philipp Pontzen to create a set of cards with reference to Mozart's works.

*(English translation of the German original:
Elizabeth Mortimer)*

AN EXPERIMENTAL JOKE

When Wolfgang Amadé Mozart makes a *Musical Joke*, this occurs of course with wit, brilliance and skill. 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 the 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. Nevertheless, it is astonishing what original sounds even a Mozart without ideas was able to invent. In the Trio of the robust Minuet the horn players have to play faster and can career off course, something that even sober performers playing on natural horns might experience. The following Adagio cantabile is a pretty sequence of banal little pieces 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 Kasperek
(English translation: Elizabeth Mortimer)

ORF-SENDUNG
IM MÄRZ 2023
15.05. Ö1

MI 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #20

AKADEMIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG DIRIGENT ION MARIN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie Es-Dur KV 16

(Komponiert: vermutlich Chelsea bei London
August/September 1764, revidiert London 1765)

Molto allegro
Andante
Presto

Kassation G-Dur KV 63 „Final-Musik“

(Komponiert: Salzburg, vermutlich zwischen 5. Jänner und 13. Dezember 1769,
möglicherweise im Juli oder August 1769)

Marche
Allegro
Andante
Menuet – Trio
Adagio
Menuet – Trio
Finale. Allegro assai

Pause

Symphonie g-Moll KV 183

(Komponiert: Salzburg, zwischen März 1773 und Mai 1775)

Allegro con brio
Andante
Menuetto – Trio
Allegro

Ende um ca. 12.30 Uhr

„Wissen Sie aber, wie ich es mir denke? – Der Mensch muß wieder ruiniert werden!“ , sprach Goethe zu Eckermann im März 1828. „Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter vonnöten, und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas anderem.“ Goethe nannte drei früh Verstorbene und Vollendete beim Namen, zum Beweis und Exempel: Raffael, Mozart und Byron. „Alle aber hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt, und es war wohl Zeit, daß sie gingen, damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt noch etwas zu tun übrig bliebe.“

SYMPHONIE ES-DUR KV 16

Mozart war kaum in dieser Welt angekommen, als er mit acht Jahren die *Symphonie Es-Dur KV 16* schrieb, seine erste oder erste erhaltene, um es vorsichtiger zu formulieren. Er komponierte sie im Herbst oder Winter 1764 in London, und ebenda fand wohl am 21. Februar 1765 auch die Uraufführung statt, im Little Theatre am Haymarket. Das Autograph der Partitur zeigt über oder neben einer ursprünglichen Version die von Vater und Sohn Mozart mit zahlreichen Korrekturen eingetragene Endfassung: drei Sätze, in denen die eher lehrbuchartig unpersönlichen Motive, Figuren, Formeln und Scharniere mit Geschick, Ökonomie, Klangsinne und einem Naturtalent für den dramatischen Effekt behandelt werden. Im sinistren

Andante, das wie die ‚Ombra-Szene‘ aus einer Opera seria klingt, prägte Mozart junior den Hornpartien eine Viertonfolge ein, dasselbe kontrapunktische Element und Emblem, das er 24 Jahre später dem Fugenfinale seiner *Jupiter-Symphonie* zugrunde legen sollte – sicherlich ohne jede Erinnerung und symbolische Absicht. Und doch regt es den Welterklärungsdrang der Kommentatoren an, dass diese vier zeichenhaften Töne wie Alpha und Omega in Mozarts erster und letzter Symphonie zu hören sind: als sei das Ende im Anfang beschlossen oder der Anfang auf das Ende vorbereitet.

Für die Nachwelt wurde der Jung-Symphoniker Mozart zum Inbegriff, Maßstab und Muster des musikalischen Wunderkindes, gewissermaßen ein Prototyp. Die vom Vater mit Geschäftssinn und Sendungsbewusstsein organisierten Tourneen, die im Druck verbreiteten Frühwerke, die Auftritte im Zeichen stupender Virtuosität – bis hin zu zweifelhaften Kunststücken wie dem Klavierspiel bei verhüllter Tastatur: sämtliche Erfolgsrezepte, Werbestrategien und Attraktionen der umherreisenden Mozart-Familie lassen sich ähnlich auch in den Lebensbeschreibungen der späteren Wunderkinder entdecken. Die Geschichte jenes Wunders, „welches Gott in Salzburg hat lassen geboren werden“, verrät allerdings auch die Schattenseiten einer auf Konzertpodien und in Adelspalästen verbrachten Kindheit. Denn es scheint, als habe der frühe, allzu frühe Ruhm Mozarts späteres Dasein unmerklich, aber wirkungsvoll vergiftet. Er musste zu seiner Ernüchterung bemerken, dass die Verehrer von einst dem älteren Musiker kaum



Mozart. Symphonie Es-Dur KV 16. Erste Seite des Autographs.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska



Mozart. Kassation G-Dur KV 63. Erste Seite des Autographs mit Titel des ersten Satzes „Marche“ aus der Hand von Leopold Mozart und verschiedenen anderen Vermerken von fremder Hand: „wahrscheinlich [ausradiert] von Mozart“ von Georg Nikolaus Nissen, und „ist seine Handschrift aus den 60 Jahren“ in roter Tinte von Franz Gleissner. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

einen Bruchteil der ursprünglichen Aufmerksamkeit mehr schenkten. Ein untergründiges Gefühl von Enttäuschung und Fremdheit in der Welt sollte ihn bis ans Ende seiner knapp bemessenen Tage nicht mehr loslassen: *„wenn die leute in mein herz sehen könnten, so müsste ich mich fast schämen. – es ist alles kalt für mich – eiskalt.“*

Wolfgang Stähr

UNTERWEGS INS INNERE

WERKE DES HERANWACHSENDEN MOZART AUF DEM WEG ZUM REIFEN STIL

„*Finalmusik*“, wie Mozarts *Kassation G-Dur KV 63* näher bezeichnet wird, klingt stark nach Ende und großem Kehraus. Ganz falsch ist diese Assoziation tatsächlich nicht, auch wenn die kleine G-Dur-Kassation rein musikalisch freilich keinerlei Anspruch auf Finalität erhebt. Was hier mit „*Final*“ bezeichnet wird, hat indes vielmehr zu tun mit dem Anlass, für den Musik dieser Art komponiert wurde. Mozarts Kassationen gehören wie seine Divertimenti und Serenaden in ein Genre, das man heute wahrscheinlich deutlich unter Wert mit dem Begriff der ‚Gebrauchsmusik‘ belegen würde. Eine Musik für Festivitäten, Bankette oder Veranstaltungen unter freiem Himmel, die sich historisch aus der barocken Suite entwickelte und wie diese einen vergleichsweise verspielten, freien Umgang mit Fragen der Besetzung und Satzfolge erlaubte. Seine Kassation G-Dur KV 63 komponierte Mozart vermutlich als 13-Jähriger im ersten seiner unbesoldeten Dienstjahre als dritter Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle. Stets im August, zum Ende des akademischen Jahres, war es in Salzburg wie auch andernorts üblich, dass die Studenten in einer feierlichen Zeremonie dem Erzbischof, später auch den Lehrenden, einen musikalischen Gruß entrichteten. Der begriffliche Ursprung der Kassation lässt sich – auch wenn Mozart ihn selbst als Werktitel gar nicht verwendet hat – daher am plausibelsten vom ita-

lienischen ‚cassazione‘ (Aufhebung, Entlassung) ableiten. ‚Finalmusik‘ ist also ganz wörtlich zu nehmen – eine Musik für das Ende der Vorlesungszeit oder den Abschluss des studentischen Lebens überhaupt.

Denkbares Kernstück dieser Kompositionen ist grundsätzlich ein Marsch, schließlich sollte die Festgesellschaft musikalisch ein- und wieder ausziehen. Mozart verwendet ihn allerdings nur in der heute zu hörenden G-Dur-Kassation und wenig später noch einmal im Schwesterwerk KV 99 (in B-Dur). Vermutlich, so die Forschung, versprochen er und Vater Leopold sich durch Verzicht auf den Marsch eine anlassflexible Weiterverwendung der Kompositionen jenseits des akademischen Milieus. Die Familie Mozart dachte seit jeher eben auch in ökonomischen Zusammenhängen. Die G-Dur-Kassation lässt sich allerdings auch mit dem integrierten Marsch wunderbar hören, ohne dass direkt Bilder staatstragender Festakte vor das innere Auge treten. Zumal der Marsch hier in seriöser Sonatenform daherkommt und somit eigentlich höhere Weißen suggeriert. Erstaunlich tiefen Ernst zeigt auch das von der Solo-Violine bestimmte Adagio. Es trägt anstelle des sonst üblichen Andante eine grundsätzlichere Nachdenklichkeit in diese Musik, die über sommerabendliche Melancholie hinauszugehen scheint. Die beiden Jahre vor der Komposition von KV 63 waren bekanntlich durch ausgedehnte Wien-Aufenthalte der Mozarts geprägt. Und auch die heiteren, vermeintlich randständigen Gelegenheitsmusiken der Folgezeit präsentieren sich stark markiert durch Mozarts in Wien gewonnene

Erkenntnisse. Was Mozart jedoch hinsichtlich formaler Ambitionen an diesem Punkt seiner Karriere in den ‚ernsten‘ Genres noch nicht vollständig wagte – in den Anlassmusiken, die normalerweise keine Wiederaufführung nach sich zogen, konnte er es ausprobieren.

Wie sehr dieses glückliche Experimentieren innerhalb kleiner Formen Mozarts Schaffen bereits wenig später prägen sollte, lässt sich anhand der [Symphonie g-Moll KV 183](#) hören, die in Abgrenzung zur berühmten Symphonie g-Moll KV 550 auch als ‚Kleine g-Moll-Symphonie‘ bezeichnet wird. Vier Jahre nach der ‚Finalmusik‘ ging der nun 17-Jährige hier so gänzlich eigenartige Wege, dass er vermutlich noch in den 1780er-Jahren erwog, die Komposition – mit gelöschtem Datum auf dem ersten Notenblatt – als gänzlich neues Werk auszugeben.

Die Symphonie fällt in Mozarts Leben in jene Phase unmittelbar nach dem großen *Lucio Silla*-Erfolg, der wie jeder Erfolg mit seiner ungewissen Wiederholbarkeit auch eine neue kreative Drucksituation produzierte. Die vier Symphonien, die beginnend mit KV 183 zwischen Oktober 1773 und November 1774 entstehen sollten, füllten diese Phase mit einer derartigen stilistischen Ausgefeiltheit und mitunter Extravaganz, dass Mozart ihnen bis immerhin 1778 kein weiteres Werk dieser Gattung folgen lassen sollte. In KV 183 wirft schon die gewählte Tonart alle an sie gestellten Erwartungen munter ab: Anstatt auf Tragik ist dieses g-Moll auf Sturm gestellt und peitscht sich mit den wie Blitze herabfallenden Anfangsakkorden des Allegro con brio gleichsam selbst

ein. So elektrisch geladen kommt diese Musik daher, dass der Mozart-Zeitgenosse Christian Friedrich Daniel Schubart „*Groll und Unlust*“, gar das „*Zerren an einem verunglückten Plane*“ zu erkennen glaubte.

So sehr diese Zuschreibungen auch Zeugnis einer vorromantischen Überinterpretation sein mögen – die Musik lässt an der Unbedingtheit ihres Ausdruckswillens keinen Zweifel aufkommen. Zwar weckt das Andante mit seinem entspannten Fluss kaum Assoziationen an „*Groll und Unlust*“, sein motivisches Insistieren auf kleinen Intervallen unterstreicht aber auch hier die fundamentale Ernsthaftigkeit der gesamten Anlage. Selbst das Menuett zielt nicht auf Ausgelassenheit oder bukolische Derbheit, sondern scheint tektonische Platten aus Marmor gegeneinander zu bewegen. Ein Hauch von Landluft weht lediglich durch die rein auf den Bläsersatz reduzierte Instrumentation des kurzen Trios in den Saal.

Im finalen Allegro leuchtet durch die unisono geführten Streicher und synkopierten Rhythmen das Eingangsthema des ersten Satzes wieder auf. Formal erreicht Mozart den Eindruck großer Geschlossenheit, aber es bleibt etwas Widerständiges in dieser Musik, die sich auf ausgesprochen faszinierende Weise nicht freispielen will und stattdessen alles nach Innen zu ziehen scheint. Kein Wunder, dass die Romantiker dieses Werk liebten und die ältere Mozart-Forschung die Symphonie geistig in die Nähe zu Goethes ein Jahr später erschienenem *Werther* rücken wollte. Und auch wenn Mozart von dessen Leidenschaft zeit seines kurzen Lebens zumeist weit entfernt blieb:

Die ‚kleine‘ g-Moll-Symphonie ist unter den musikalischen Rätseln, die er uns hinterlassen hat, eines der am dunkelsten schillernden.

Janis El-Bira

SYMPHONY IN E FLAT MAJOR, K. 16

Years after Mozart's death, his sister Nannerl recalled how in August 1764, during the family's stay in London, she and her eight-year-old brother filled an empty day: "In order to occupy himself, Mozart composed his first symphony with all the instruments of the orchestra, especially trumpets and kettledrums... While he composed and I copied he said to me, 'remind me to give the horn something worthwhile to do!'" It is unlikely, however, that the *E flat Symphony, K.16*, today often called 'No. 1', is the one Nannerl mentions, her reference to trumpets and drums (which are not in it) suggesting that Mozart's true 'first symphony' is a work now lost. Yet K. 16 is certainly one of the small handful of symphonies that he composed in London, and very probably his earliest to have survived into our time.

London was the furthest point of a major European tour intended to show Wolfgang's talent to the world, during which time he met and fell under the benign musical influence of the city's two leading foreign composers, Carl Friedrich Abel and Johann Christian Bach (the youngest son of Johann Sebastian). K. 16 certainly conforms to their models in its scale, three-movement format and general musical style. The brusquely cheerful first movement, especially, is typical of many a mid-century symphony, more an exercise in sizzling contrasts of orchestral texture and dynamics than thematic development. The central slow movement shows precocious originality in its insistent nocturnal sound-world, as well as what

seems a tantalisingly prescient appearance in the horns of the four-note figure that 24 years later would dominate the finale of Mozart's last symphony; and the work concludes with a joyous rondo alternating a jig-like theme with more playfully chromatic episodes.

The group of works to which Mozart gave the often interchangeable titles of serenade, divertimento or cassation are not heard in live performance very often, 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 can well imagine was paying less than full attention.

Both Mozart and his father used the word "cassation" on several occasions for such works, in particular for those associated with celebrations marking the end of the university academic year in August. Among the suggested explanations of the title are that it derives from the Italian verb *cassare* (to dismiss), but also that it comes from the German *Gasse* (street) or *gassatim* (to prowl the streets), an etymology that accords with the notion that some of this music, at least, would have been performed on the move. The course festivities took is certainly reflected in the layout of movements in Mozart's two surviving cassations: the musicians (most likely a mix of hired players and students) would meet in the town in mid-evening, march to the Prince Archbishop's summer residence

at the Mirabell, perform their serenade there, then return across the river to the Universitätsplatz to perform it again in front of the professors and students. Thus the music would consist of marches for the musicians framing a leisurely spread of as many as seven or eight movements of differing types.

CASSATION IN G MAJOR, K. 63

Mozart provided this *Finalmusik* (as it was called) on seven occasions, and the *Cassation*, K. 63, composed in 1769, seems a strong candidate for the first of them in August of that year. The opening *Marche* manages to be both elegant and, with its repeated triplet notes for violin and violas, somewhat fidgety, a mood which continues into the *Allegro*'s fanfare figures and rushing scales. The third movement is a graceful, silken *Andante* for strings alone, with a pizzicato accompaniment to give it gentle tread. The Minuet that follows is in strict canon, the violins leading the way and the violas and bass instruments following a bar behind; perhaps Mozart, listed in a university report of the celebrations as '*adolescensculo lectissimo* Wölf. Mozart' ('the most learned youngster') felt that a demonstration of erudition was in order. An exquisitely floated violin solo, softly upheld by the orchestral strings, forms the fifth movement, before another Minuet and Trio arrives, more rustic in character than its predecessor. The finale has the light prancing 6/8 rhythm associated in musical minds with scenes of the hunt.

SYMPHONY IN G MINOR, K. 183

Of Mozart's forty-or-so symphonies all but six were composed before 1781, when he left Salzburg to become a freelance composer, performer and teacher in Vienna. His earliest symphonies had mostly been written on his childhood travels around Europe, but by far his most prolific period came with over 30 in the first half of the 1770s, a time when, as a teenage composer settling down to a prospective career as a court musician, he was evidently keen to impress his skills on his artistically well-informed employer, the Prince Archbishop Hieronymus Colloredo.

In the summer of 1773, Mozart and his father undertook a ten-week visit to Vienna, where they would have heard up-to-date symphonies by composers such as Gassmann, Vanhal, Ordóñez and Haydn, all of whom were at that time contributing to a trend for minor-key symphonies using an urgently expressive musical language that has become known as *Sturm und Drang* ('storm and stress'). Of all Mozart's symphonies, K. 183, composed after his return to Salzburg in the autumn, is the one that adopts this fashionable minor-key manner most openly, but while his handling of it perhaps smacks of imitation there is a grace to it which is typically Mozartian, and eventually the style would be assimilated into his own as brilliantly and effortlessly as were so many others.

It is in the first and last movement of this symphony that the *Sturm und Drang* style is most in evidence. The opening *Allegro*

con brio features wide-ranging melodic lines and stark unison passages tempered to touching effect by plaintive renditions of the initial theme on a single oboe, while the concluding Allegro, though less urgent in tone, maintains a restless mood throughout. The Andante offers a strong contrast in the form of gentle sighs and veiled melodic pleasantries exchanged between bassoons and muted violins. Gravity returns in the Menuetto, kicked off by a bold unison phrase, but the major-key Trio, scored for winds alone, transports us momentarily to the atmosphere of balmy Salzburg summer evenings, and those easy-going serenades which must have added so much to their pleasure.

Lindsay Kemp

SIGNIERSTUNDE
MIT ROBERT LEVIN
NACH DEM KONZERT
AB 18.30 UHR

MI 01.02

17.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #21

ENTWICKLUNGEN IN MOZARTS KLAVIERSONATEN

ROBERT LEVIN MOZARTS „WALTER“-FLÜGEL
ULRICH LEISINGER MODERATION

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonatensatz C-Dur für Klavier KV deest
(ergänzt von Robert D. Levin)

Aus Sonate B-Dur für Klavier KV 281
(Komponiert: vermutlich Salzburg, vor dem 6. Dezember 1774)

3. Rondeau. Allegro

Aus Sonate B-Dur für Klavier KV 333
(Komponiert: Linz und Wien, Mitte November 1783)

3. Allegretto grazioso

Fantasie d-Moll für Klavier KV 397
(Komponiert: vermutlich Wien, nicht früher als 1787)

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

Sonate D-Dur für Klavier KV 576
(Datiert: Wien, Juli 1789)

Allegro
Adagio
Allegretto

Keine Pause

Ende um ca. 18.30 Uhr

Die Klaviersonaten bilden neben den Variationen, den Konzerten und den Violinsonaten den Kern von Mozarts Schaffen für sein Lieblingsinstrument, das er auch als ausführender Musiker mit einer bewundernswerten Perfektion beherrschte. Die landläufige Vorstellung, Mozart habe genau 18 Klaviersonaten geschrieben, ist freilich falsch. Tatsächlich sind einige von Mozarts Jugendwerken nachweislich verloren gegangen. Dass noch weitere Werke, vor allem aus der Zeit vor der Übersiedlung nach Wien im Jahre 1781, spurlos verschollen sind, kann nicht ausgeschlossen werden. Weitere Probleme ergeben sich daraus, dass zahlreiche Einzelsätze zu Sonaten von Mozart begonnen, aber nicht zu Ende geführt wurden und wegen ihres schon damals beträchtlichen Marktwertes nach seinem Tod mit mehr oder minder gelungenen Ergänzungen im Druck erschienen sind.

Die 18 erhaltenen Klaviersonaten lassen sich scheinbar zwanglos in zwei Gruppen von jeweils neun Sonaten teilen, die vor bzw. nach der Übersiedlung nach Wien entstanden sind. Ebenso gut ist es aber möglich, drei Hauptperioden in Mozarts Klavierschaffen auszumachen, nach der Kinderzeit mit einer nicht mehr im Detail bestimmbar Anzahl an Werken oder Versuchen – von denen ein Sonatensatzfragment in C-Dur des etwa 15-Jährigen (mit einer Ergänzung von Robert Levin) als Beispiel erklingen wird.

Die erste Gruppe von Werken umfasst die sechs Sonaten KV 279–284 (um 1774/75), die für den Gebrauch Wolfgang Amadé Mozarts und seiner Schwester komponiert wurden. Sie stehen grundsätzlich in einer Tradition,

die auf dem Wiener Hofklaviermeister Joseph Anton Steffan und Joseph Haydns Sonaten Hob. XVI:21–26 basiert, übersteigen aber bei Weitem den üblichen Anspruch an eine Klaviersonate im süddeutsch-österreichischen Raum. Unter ihnen spielt die letzte, die Sonate in D-Dur KV 284, ihrem Umfang und Anspruch nach noch einmal eine Sonderrolle. Dies wird schon daraus deutlich, dass Mozart sie als einzige seiner ‚frühen‘ Sonaten der Veröffentlichung im Druck für würdig befand.

Einen deutlichen Entwicklungsschritt hierüber hinaus bedeuten die drei Sonaten KV 309–311, die während der Reise nach Mannheim und Paris entstanden sind, sowie die drei spätestens 1783/84 komponierten Sonaten KV 330–332. Diese Werke waren trotz ihres zum Teil ‚autobiographischen‘ Charakters von vornherein zur Publikation bestimmt: KV 309–311 wurden in Paris, wenn auch erst nach Mozarts Abreise, gedruckt und erreichten langsam den Rest des Kontinents, während KV 330–332 vom Moment der Erstausgabe an (Wien 1784) zu den am häufigsten gespielten und (nach-)gedruckten Klaviersonaten des 18. Jahrhunderts zählen.

Während Mozart anfangs in Zyklen von sechs oder drei Werken ‚dachte‘, schrieb er später nur noch je für sich stehende, individuelle Einzelwerke. Hierzu gehören die spielfreudige B-Dur-Sonate KV 333, die in wenigen Tagen auf der Rückreise vom Salzburg-Aufenthalt im Jahr 1783 entstanden ist, und die hochdramatische c-Moll-Sonate KV 457, deren Entstehungsgeschichte sich nebst der zugehörigen Fantasie KV 475 im krassen Gegensatz

hierzu über mehr als ein Jahr erstreckte. Den beiden Sonaten für ‚Kenner‘ KV 533 und KV 576 stehen unvermittelt die Sonaten für ‚Liebhaber‘ KV 545 (*Sonata facile*) und KV 570 gegenüber.

Den Quantensprung zwischen den frühreifen Sonaten KV 279–284 und den Werken der Meisterschaft in Wien soll ein Vergleich der Rondo-Sätze aus den Sonaten KV 281 und KV 333, die beide in B-Dur stehen und auf den ersten Blick ganz ähnlich angelegt sind, illustrieren.

Das Faszinierendste, heute aber nur noch schwer zu Fassende an Mozarts Klavierschaffen ist die untrennbare Verquickung von Komposition und Ausführung: Mozart war, wie die Zeitgenossen hervorhoben, ein genialer Improvisator. Hiervon geben uns die wenigen schriftlich fixierten Fantasien, einige ausnotierte Auszierungen und die vielen Kadenzen zu Konzerten einen unvollkommenen, aber aufschlussreichen Einblick. Das Prinzip von Fantasie und Sonate soll uns heute nicht das bekannte Werkpaar KV 475 und KV 457 vermitteln, sondern die d-Moll-Fantasie KV 397 (die trotz ihrer vergleichsweise niedrigen Nummer im Köchel-Verzeichnis sicher zu Mozarts späten Klavierwerken gehört) in Verbindung mit der teils spielfreudig-brillanten, teils tiefsinnigen D-Dur-Sonate KV 576.

Diese Sonate ist gleichsam die Krönung von Mozarts Soloklavierwerk und damit besonders geeignet, einen – vorläufigen – Schlusstrich unter ein Konzert- und Aufnahmeprojekt zu ziehen, das weit in die Zeit vor Corona zurückreicht. Robert Levin hatte nämlich bei den Mozartwochen 2017 und 2018 alle Sonaten in

Konzerten auf Mozarts eigenem Hammerklavier im Tanzmeistersaal gespielt und im Anschluss daran im Großen Saal in tage- und nächtelangen Aufnahmesitzungen für das Label ECM aufgezeichnet. Die Wiederholungen werden dabei frei gestaltet, Einzelheiten der Melodik, der Begleitung und auch Details der Harmonik verändert – aber nicht aus Mangel an Respekt gegenüber Mozart, sondern als Wiederbelebung einer gut dokumentierten Aufführungstradition.

Die Box mit sieben CDs – alle Mozart-Sonaten in hervorragender, historisch-informierter Interpretation an Mozarts eigenem Instrument – ist seit Kurzem im Handel und von der Presse begeistert aufgenommen worden. Die CD-Produktion und die jahrzehntelange Zusammenarbeit mit Robert Levin (der im Übrigen auch Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung ist, die die Stiftung in wissenschaftlichen Fragen berät) sind für die Internationale Stiftung Mozarteum ein Glücksfall: Wie in den Programmen *Briefe und Musik* wird hier die enge Verwobenheit der drei Bereiche und Säulen der Stiftung – Konzerte, Wissenschaft, Museen – greifbar. Die Internationale Stiftung Mozarteum ist eben nicht nur die legitime Erbin Mozarts und seit 1856 im Besitz seines „Walter“-Flügels, sondern versteht sich auch als sein Botschafter. Rolando Villazón, der Intendant der Mozartwoche und Künstlerische Leiter der Stiftung, hat zweifellos recht, wenn er in solchen Momenten begeistert ausruft: „Mozart lebt!“

Ulrich Leisinger

MOZART'S PIANO SONATAS

The piano was Mozart's favourite instrument, and as a performing musician he played it with admirable perfection. It is erroneous to assume that Mozart wrote precisely 18 piano sonatas; some of his early works are known to be lost and also it cannot be ruled out that other works, especially from the time before he moved to Vienna in 1781, are missing without trace.

The eighteen extant piano sonatas can seemingly be easily divided into two groups each consisting of nine sonatas composed either before or after his removal to Vienna. The first group of works comprises the six sonatas K. 279–284 (around 1774/75) which Mozart composed for himself and for use by his sister. They follow basically in a tradition based on the sonatas by the Viennese court piano master Joseph Anton Steffan and Joseph Haydn's sonatas Hob. XVI:21–26. However, they go far beyond the usual demands of a piano sonata in the southern German/Austrian area. The Sonata in D major, K. 284, in its extent and sophistication, again plays a special role. This becomes clear from the fact that Mozart considered the sonata to be the only one of his 'early' sonatas to be worthy of publication. The three sonatas K. 309–311 which were composed on the journey to Mannheim and Paris, as well as the three sonatas, K. 330–332, composed at the latest in 1783/84, signify a distinct development. Despite their partially 'autobiographical' character, they were from the beginning intended for publication. The sonatas K. 309–311 were printed in Paris but

not until after Mozart had left the city, before slowly reaching the rest of the continent. Sonatas K. 330–332 on the other hand, from the moment of the first edition in Vienna (1784) are among the most frequently played and printed piano sonatas from the 18th century.

As contemporary reports emphasized, Mozart was a brilliant improviser. The few notated fantasies, a few written-out ornamentations and the many cadenzas for piano concertos give us something of an idea of this. On today's programme is the Fantasy in D minor, K. 397 (which despite its low numbering in the Köchel catalogue, certainly belongs to Mozart's late piano works) combined with the Sonata in D major, K. 576. This sonata is, as it were, the coronation of Mozart's solo works for piano and thus particularly suitable for bringing to the end, for the time being, a concert and recording project that began a long time before the corona pandemic held up all such undertakings. During the Mozart Weeks 2017 and 2018 Robert Levin had played all sonatas in concerts on Mozart's own fortepiano in the Tanzmeistersaal. Afterwards recordings were made in day and night sessions in the Great Hall for the ECM label. The box containing seven CDs – all Mozart's piano sonatas in excellent historically informed interpretations on Mozart's own fortepiano – was recently released and has been enthusiastically acclaimed by the press.

*English summary of the German text:
Elizabeth Mortimer*

MI 01.02

19.30 Großes Festspielhaus #22

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT MARC MINKOWSKI

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie Es-Dur KV 543

(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

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

Symphonie g-Moll KV 550

Zweite Fassung mit Klarinetten
(Komponiert: Wien, 25. Juli 1788)

Molto allegro
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegro assai

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. 21.45 Uhr

MUSIK FÜR DIE EWIGKEIT? MOZARTS SPÄTE SYMPHONIEN

Bevor Wolfgang Amadé Mozart sich 1781 als freier Künstler in Wien selbständig machte, hatte ihn sein Salzburger Vorgesetzter Graf Arco noch gewarnt: *„Hier dauert der Ruhm eines Menschen sehr kurz – von anfang an hat man alle lobsprüche, und gewint auch sehr viel, das ist wahr – aber wie lange? Nach etwelchen Monathen wollen die Wiener wieder was neues.“* Diese Prophezeiung erfüllte sich tatsächlich – zwar nicht „nach etwelchen Monathen“, aber doch in der zweiten Hälfte der 1780er-Jahre. Mozart wurde in dieser Zeit vom Publikum kaum mehr wahrgenommen und litt zunehmend unter finanziellen Problemen. In dieser Lage schrieb er im Sommer 1788 innerhalb von nur acht Wochen seine drei letzten Symphonien: Unter dem 26. Juni trug er die Es-Dur-Symphonie KV 543 in sein Werkverzeichnis ein, am 25. Juli folgte die g-Moll-Symphonie KV 550 und am 10. August die C-Dur-Symphonie KV 551.

Über die Gründe für diese rastlose Aktivität kann man nur spekulieren, da ein äußerer Anlass nicht belegt ist. Mozart hatte offenbar weder einen Auftrag noch konkrete Aussichten auf eine Konzertwiedergabe. Zwei Versuche, die anspruchsvolle g-Moll-Symphonie zu spielen, sind immerhin durch einen Brief des Prager Musikers Johann Wenzel dokumentiert: *„... im Prag hat man Sie probiret, und die Blasenden Instrumente wollten nicht pariren, die doch ziemlich geschickt bei uns sind, und im Wien habe ich selbst es von verstorbenem*

Mozart gehört, als Er sie bei Baron Wanswieten [Gottfried Bernhard van Swieten, Präfekt der kaiserlichen Hofbibliothek] hat produciren lassen, das er während der production aus dem Zimmer sich hat entfernen müssen, wie man Sie unrichtig aufgeführt hat“. Neben der Prager Probe und dem wenig erfreulichen Wiener Privatkonzert könnte es Aufführungen im Rahmen einer Tournee gegeben haben, die Mozart 1789 in verschiedene deutsche Städte führte. Oder bei seiner Akademie am 15. Oktober 1790 in Frankfurt am Main? Dort fand um diese Zeit die Kaiserkrönung Leopolds II. statt, zu der Mozart auf eigene Kosten angereist war. Unglaublich scheint einzig die Behauptung, die späten Symphonien seien nur aus innerem Ausdrucksbedürfnis komponiert worden als *„Vermächtnis für die Nachwelt“* oder *„Appell an die Ewigkeit“* (Alfred Einstein). Diese Vorstellung gehört in den Bereich der romantischen Legenden, die sich schon bald nach Mozarts Tod vor allem um sein Spätwerk rankten.

DIE ES-DUR-SYMPHONIE KV 543 – INSPIRIERT DURCH HAYDN?

Unabhängig von der praktischen Verwendung der Werke kann man natürlich fragen, welche musikalischen Anregungen Mozart bewegten. Dazu hat der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher eine interessante Idee geäußert, die er vor allem auf die Anlage der *Es-Dur-Symphonie KV 543* stützt: *„Es ist schwerlich ein Zufall, dass die drei ersten der Pariser Symphonien Haydns in den Tonarten der Mozart-*

sinfonien stehen – C, g und Es –, dass beide Es-Dur-Symphonien mit einer langsamen Einleitung beginnen, dass Mozart im Finale seines Werkes einen pointiert ‚haydn’schen‘ Ton anschlägt.“ So wie einige Jahre zuvor Haydns *Russische Quartette* op. 33 Mozart zur Serie der sogenannten *Haydn-Quartette* angeregt hatten, könnte also nun das Bekanntwerden der *Pariser Symphonien* der Auslöser für die erneute Beschäftigung mit der Gattung Symphonie gewesen sein.

Den wichtigsten Unterschied zu Haydns Es-Dur-Werk (der Symphonie Nr. 84) sieht Finscher darin, *„dass der Musikdramatiker Mozart den in der Operntradition verfestigten Charakter der Tonart nachdrücklich auskomponiert: das hohe Pathos der ombra-Szenen [Darstellung der Unterwelt, zumeist in Es-Dur] und Priester-Zeremonien, das drei Jahre später die ‚Zauberflöte‘ prägen wird. Punktierte Rhythmen und Dreiklangsmotive, Marsch-Gestus und prunkvolle Instrumentation – am stärksten zugespitzt in der Einleitung, die deutlich auf das schon Geschichte gewordene Modell der französischen Ouvertüre anspielt – akzentuieren diese Grundhaltung.*“ Die Handschrift des Dramatikers Mozart zeigt auch der weitere Verlauf des Kopfsatzes von KV 543 mit seinen Kontrasten zwischen gesänglichem Hauptthema und einem energiegelassen Dreiklangs-Motiv.

Unerwartete Stimmungswechsel prägen auch das Andante con moto in der bei Mozart seltenen Tonart As-Dur: Verhalten, kontrolliert wirkt der Beginn, stürmisch erregt die Fortsetzung in f-Moll – und dann durchdringen

sich die beiden Sphären. Höchst wirkungsvoll stellt Mozart im folgenden Menuett dem höfisch-galanten Hauptteil ein ländlerisch-zupackendes Trio mit volkstümlichem Klarinetten- und Flöten-Nachhall gegenüber. Der Haydn-Einfluss zeigt sich noch einmal besonders deutlich im Finale – unter anderem in seinen vielen witzig-überraschenden Wendungen. Zu ihnen zählt auch der Schluss; er empörte den Schweizer Musiktheoretiker Hans Georg Nägeli so, dass er ihn 1826 in seinen „Vorlesungen über Musik“ *„stillos unschließend“* nannte – *„so abschnappend, dass der unbefangene Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht“*.

DIE G-MOLL-SYMPHONIE KV 550 – EHER AFFEKTDARSTELLUNG ALS BEKENNTNIS

Im Fall der g-Moll-Symphonie KV 550 mussten schon der durchgehend düstere Charakter und die Tonart die Nachwelt faszinieren – unter Mozarts mehr als 40 Symphonien steht nur noch eine weitere (KV 183) in Moll. Trauer, Verzweiflung und Resignation sind offenbar die Gefühle, die Mozart mit der Tonart g-Moll verband – man kann das an Arientexten wie „Traurigkeit ward mir zum Lose“ (Konstanze in der *Entführung aus dem Serail*) oder „Ach ich fühl’s, es ist verschwunden“ (Pamina in der *Zauberflöte*) ablesen. Damit liegt es nahe, die Symphonie als bekenntnishaften Ausdruck von Mozarts eigener verzweifelter Lebenssituation zu sehen – doch diese Theorie überzeugt nicht: Schließlich wäre mit ihr kaum zu erklären, dass fast zur gleichen Zeit die fest-

liche Es-Dur-Symphonie und die strahlend-sieghafte *Jupiter-Symphonie* in C-Dur entstanden. So eigenwillig-subjektiv das g-Moll-Werk auch anmutet – es steht wohl der barocken Ästhetik der Affekte noch näher als den Herzensergüssen der Romantiker.

Erregte Unruhe prägt den Charakter des Kopfsatzes, eine Stimmung, wie man sie von der Opernbühne kennt: Der rhythmische Impuls des berühmten Hauptgedankens entspricht jenem der Arie des Cherubino „Non so più cosa son, cosa faccio“ in *Le nozze di Figaro*. Doch mag der dargestellte Affekt auch standardisiert sein, die Art der Darstellung ist es nicht: Höchst ungewöhnlich erscheint zum Beispiel die Eröffnung (mit einer Begleitfigur der Bratschen und dem leise einsetzenden Hauptthema) oder die Tonartenfolge in der Durchführung (etwa die Rückung von g-Moll nach fis-Moll gleich zu Beginn). An szenische Musik erinnert auch das Andante mit seinem Dialog zwischen Bläsern und Streichern. Ganz gegen die Konvention fehlen hier die großen, strömenden Melodien; der dissonanzenreiche Satz ist vielmehr aus kontrastierenden Motiven zusammengesetzt.

Überhaupt gibt es in der ganzen Symphonie nur einen Abschnitt, der friedvolle Idylle ausdrückt: das G-Dur-Trio des Menuetts. Was aber sonst noch im dritten Satz stattfindet, das widerspricht der gewohnten Vorstellung vom höfisch-galanten Tanz. Das Stück wirkt eher ruppig als grazil, vor allem weil zu den harmonischen Reibungen nun auch rhythmische Irritationen treten: ein asymmetrisches Hauptthema, dazu fortwährender Streit der Synkopen (Betonungen auf den eigentlich

schwachen Taktteilen) mit den geraden Vierteln. Wie fast schon zu erwarten, folgt als Finale ein gleichwertiges Gegenstück zum Kopfsatz. Der leidenschaftliche Charakter des Beginns erscheint eher noch intensiviert, und die harmonischen und kontrapunktischen Kühnheiten übertreffen womöglich die der vorangegangenen Sätze. Kein Wunder, dass diese Musik das Verständnis der Zeitgenossen überforderte und erst im 19. Jahrhundert zu ihrer – dann freilich ungeheuren – Popularität kam.

DIE C-DUR-SYMPHONIE KV 551 – JUPITER UND SCHLUSSFUGE

Bei den Musikliebhabern späterer Generationen stieß neben der g-Moll-Symphonie vor allem das C-Dur-Werk KV 551 auf Begeisterung; sie drückte sich beispielsweise in dem Beinamen *Jupiter-Symphonie* (nach der höchsten römischen Gottheit) aus. Man muss aber auch zugeben, dass gerade diese Komposition einigen Anlass zu Mystifizierung und Geniekult bot. Denn einerseits fasste Mozart in ihr sein gesamtes Ausdrucksspektrum und alle Stilelemente der Wiener Klassik zusammen – ganz so, als hätte er die Symphonie von vornherein im Bewusstsein geschrieben, dass sie seine letzte sein würde. Und andererseits weist manches an ihr fast prophetisch voraus auf die Musik des 19. Jahrhunderts. Zukunftsträchtig erscheint etwa Mozarts Verfahren, die vier Sätze durch Verwandtschaften der Motive und Themen zu einer Einheit zusammenzuschließen. Johann Nepomuk David, ein Komponist des



20. Jahrhunderts, fand heraus, dass alle Haupt- und Nebenthemen der Symphonie aus dem Hauptthema des Finales abgeleitet sind.

Auf dieses Finale konzentrierte sich stets das Interesse der Musikschriftsteller, doch auch die vorangehenden Sätze sind höchst bemerkenswert – so etwa das eröffnende Allegro vivace, das im Stil einer feierlichen Trompeten-Symphonie beginnt. Die Schleiferfiguren des ersten Themas klingen wie Trommelwirbel, die aufs ganze Orchester übertragen wurden, und der folgende punktierte Rhythmus verstärkt noch die militärischen Assoziationen. Allerdings erweitert sich dann das emotionale Spektrum durch kontrastierende Gedanken noch beträchtlich. Nachdenklich, empfindsam wirkt eine von den Violinen vorgetragene Melodie; unmittelbar im Anschluss bringen kraftvolle Moll-Akkorde und Fanfaren eine tragisch-pathetische Note ins Spiel. Und wieder ohne Übergang folgen graziöse Staccato-Figuren der

Streicher, die einer komischen Oper entnommen sein könnten. All diese Motive und Ausdruckshaltungen werden kunstvoll kombiniert und durcheinandergewirbelt.

Anmut und Gelassenheit bestimmen anfangs das Andante cantabile. Allerdings erweist es sich schon bald als einer der komplexesten und dramatischsten langsamen Sätze Mozarts, denn immer wieder scheint die ruhige Schönheit gefährdet – sei es durch dissonanzreiche Moll-Passagen, unruhige Synkopen-Begleitungen oder die Verlegung des Themas in grollende Bassregionen. Danach präsentiert sich das Menuett voller versteckter Spitzfindigkeiten: Der dicht gefügte Hauptteil wird fast ganz durch die in Halbtonschritten abfallende Figur des Beginns dominiert, und der zweite Teil des Trioabschnitts nimmt bereits das Fugenthema des Finales vorweg. Während üblicherweise der Schlusssatz einer Symphonie kaum mehr als ein fröhlicher Kehraus war, übertrifft das Finale der *Jupiter-Symphonie* sogar den gewichtigen ersten Satz an Bedeutung. Es bescherte dem Werk noch einen weiteren Beinamen: „*Symphonie mit der Schlussfuge*“. Tatsächlich enthält der Satz mehrere fugenartige Teile, die an Bachs kunstvoll verwobene Mehrstimmigkeit erinnern. Doch auch klassische Themenverarbeitung und tänzerische Rhythmen sind zu finden: „*Galanter und gelehrter Stil*“, so drückte es der Mozart-Forscher Alfred Einstein aus, sind „zur Einheit geworden: ein ewiger Augenblick in der Geschichte der Musik!“

Jürgen Ostmann



Mozart. Symphonie Es-Dur KV 543.

Titelblatt des Erstdrucks [1797?].

Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

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 for an orchestral composer to show his competence and seriousness. All were completed between 26 June and 10 August, though the impulse for such a burst of activity is not known. There is no clear-cut record of any of them receiving performances in the composer's lifetime, but it

seems inconceivable 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. Their close chronological proximity gives them the appearance of a trilogy, and, even if it is unlikely that they were intended as such, they offer fascinatingly complementary outlooks on the symphonic form. Had Mozart lived longer, it is unlikely that they would have been his last symphonies, yet in their ability to combine with seemingly effortless ease a varied range of styles and emotions into a satisfying and newly sophisticated type of creation, they would make a fitting conclusion to any composer's symphonic art.

The *Symphony in E flat major, K. 543*, is the least familiar of them but probably the most lyrical, though that lyricism is coupled with solidity and strength as well as a touch of autumnal melancholy. The first movement opens with an imposing slow introduction whose ominous drums, downward violin scales and pressing dissonances offer a sense of foreboding, though one which is quickly dispelled by the main body of the movement, an *Allegro* which juxtaposes energetic passages for full orchestra with lilting and gentle violin melodies. The *Andante con moto* begins with strings alone in a gentle theme whose padding progress is twice interrupted by minor-key outbursts involving the winds. Both times, however, the pastoral mood of the opening recovers the upper hand. The Menuetto gains its punch from

the reintroduction of the trumpets and drums, and encloses a rustic Trio whose melody, initiated by a clarinet, is apparently based on a real *Ländler* tune. The symphony ends with a finale that has rightly often been compared to Haydn, both for its perky and irrepressible main theme and for the wit and playfulness with which Mozart presents it in many guises and aspects.

The *Symphony in G minor, K. 550*, by contrast, is a work that 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. Mozart’s genius lay in the way he could find a seemingly boundless range of subtle musical meanings and bring them together in an ever-changing but coherent whole. Though the first impression 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, an unusual one for the time in which the accompaniment precedes the tune. That tune is itself 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 of much of the rest of the work

as well. The second theme, a drooping one introduced by the violins and answered by the woodwind, introduces a more cheerful flavour – this passage could almost come from a comic opera – but, almost before the listener notices, the material of the opening returns, drives on into the central development and later rounds 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 aching 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 the theme’s 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.

Both K. 550 and its successor, the *Symphony in C major, K. 551*, seem to have become well-known among musicians within a few years of Mozart’s death, with the latter even somehow

in England acquiring the nickname of 'Jupiter'. Since then its status as one of the first towering peaks of symphonic writing has seldom been challenged. C major was a key usually associated in Mozart's day with music for public ceremony, and the first movement's stately opening suggests that this will be the prevailing mood here. However, as K. 550 has shown, Mozart's art had by this time become more all-embracing than that; as in his greatest operas, he is able to inhabit more than one world at once, and so it is with surprising naturalness that there eventually appears a perky little tune (identifiable by its repeated notes) borrowed from an aria he had earlier composed for a comic opera. The *Andante cantabile* is eloquent and gracefully melodic, yet interrupted by passionate outbursts and haunted by troubling woodwind colours, while the *Menuetto* has the courtliness and poise one would expect, despite being dominated by a drooping chromatic line. The most remarkable music of this great symphony is reserved, however, for the last movement. A vital and superbly organic combination of sonata form and fugal procedures in which melodic ideas fly at us in an exhilarating flood of music, it eventually finds its way to a coda where five of those ideas are combined in a passage of thrilling contrapuntal bravado.

Lindsay Kemp

DO 02.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #23

MOZARTS VIOLINKONZERTE

CAMERATA SALZBURG
LEITUNG RENAUD CAPUÇON VIOLINE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert B-Dur für Violine und Orchester KV 207
(Komponiert: Salzburg zwischen März 1773 und Mai 1775)

[Allegro moderato]
Adagio
Presto

Kadenzen von Robert Levin

Konzert D-Dur für Violine und Orchester KV 211
(Datiert: Salzburg, 14. Juni 1775)

[Allegro moderato]
[Andante]
Rondeau. Allegro

Kadenzen und Eingänge von Robert Levin

Konzert G-Dur für Violine und Orchester KV 216
„Konzert mit dem Straßburger“
(Datiert: Salzburg, 12. September 1775)

Allegro
Adagio
Rondeau. Allegro – Andante – Allegretto

Kadenzen und Eingänge von Robert Levin

Pause

Konzert D-Dur für Violine und Orchester KV 218

(Datiert: Salzburg, Oktober 1775)

Allegro

Andante cantabile

Rondeau. Andante grazioso – Allegro ma non troppo

Kadenzen und Eingänge von Robert Levin

Konzert A-Dur für Violine und Orchester KV 219

Bekannt als „Türkisches Konzert“

(Datiert: Salzburg, 20. Dezember 1775)

Allegro aperto

Adagio

Rondeau. Tempo di Menuetto

Kadenzen und Eingänge von Robert Levin

Ende um ca. 13.30 Uhr

MOZARTS VIOLINKONZERTE

Mozart öffnet den Geigenkasten, entnimmt ihm sein Instrument, prüft kurz dessen Stimmung und beginnt zu spielen. Die Szene, wie sie für den jungen Salzburger Musiker ganz selbstverständlich zum Alltag seiner beruflichen Tätigkeit gehörte, hat sich als Motiv im populären Mozart-Bild nie recht durchsetzen können. Der Komponist, der Pianist Mozart – gewiss – aber der Geiger? Längst gilt einhellig die Meinung, dass im künstlerischen Bewusstsein des Komponisten die Geige seit den späten 1770er-Jahren ihre Bedeutung als eines seiner ‚Leibinstrumente‘ eingebüßt und der Dominanz des Klaviers Platz gemacht habe. Gerne wird in diesem Kontext eine Äußerung Mozarts vom 11. September 1778 zitiert, in der es um seine Stellung in der Hofkapelle geht: *„keinen geiger gebe ich nicht mehr ab; bey dem clavier will ich dirigirn“*. Allerdings wollte der künftige Hofmusiker damit keineswegs seinen Abschied vom Violinspiel zum Ausdruck bringen. Ihm missbehaagte nur die Aussicht, wieder in eine kollektive Position einrücken zu sollen, die seinen inzwischen viel weiter ausgreifenden künstlerischen Interessen würde widersprochen haben. Allenfalls schwingt in dem Briefausschnitt die Absicht Mozarts mit, *„keinen geiger“* im Sinne eines öffentlich auftretenden Solisten, eines Virtuosen mehr abgeben zu wollen. In dieser Hinsicht war die Entscheidung tatsächlich längst zugunsten des Klaviers gefallen.

Wann war das geschehen? Seit 1763 hatte sich Mozart immer wieder als Geiger auf heimischen und auswärtigen Konzertpodien hören

lassen, war bereits 1769 dreizehnjährig als dritter (unbesoldeter) Konzertmeister in die Salzburger Hofkapelle aufgenommen worden und hatte nicht zuletzt mit seinem hochrenommierten Geigervater stets einen Mentor um sich, der ihn auf das Saiteninstrument verwies. Lebensgeschichtlich war die Violine daher untrennbar mit Leopold Mozart und dem am fürstbischöflichen Hof zu leistenden Dienst besetzt. Je mehr Mozart sich vom Vater und von Salzburg frei machte, desto mehr lockerte sich auch die Bindung an die Violine als einen musikalischen Ausdrucksträger, der ihm individuell verfügbar war: Das In-Eins von Person und Spieler erfüllte sich fortan am Klavier. Schon 1777 berichtete Mozart anlässlich von offensichtlich sehr erfolgreichen Auftritten als Konzertgeiger merkwürdig selbstironisch an den Vater: *„ich spielte als wenn ich der größte geiger in Ganz Europa wäre“* (als welchen er sich folglich nicht sah). Leopold reagierte ahnungsvoll-beunruhigt auf diese Bemerkung: *„du weisst selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ia, so, als wärest du der erste Violinspieler in Europa“*. *„Figur, Herzhaftigkeit und Geist“* sollte der Sohn schon bald vornehmlich beim Spiel auf dem Tasteninstrument zeigen als – so könnte man Mozarts Formulierung abändern – *„der größte clavierist in Ganz Europa“*.

Leopold Mozart mochte die ganze Entwicklung auch vor dem Hintergrund des Jahres 1775 gesehen haben, als sich der Sohn in ungewöhnlich intensiver Weise mit der Geige und ihren konzertanten Möglichkeiten aus-

einandergesetzt hatte. Oder sollte es richtiger heißen, als er den kompositorischen Rahmen der Gattung ‚Konzert‘ eigenständig erkundete und dafür als Soloinstrument die Violine heranzog? Wie auch immer: In den sieben Monaten von Juni bis Dezember 1775 entstand, nach einem Einzelversuch zwischen März 1773 und Mai 1775 die Reihe der Konzerte in D-Dur KV 211 (14. Juni), in G-Dur KV 216 (12. September), ein weiteres Mal in D-Dur KV 218 (Oktober) und schließlich in A-Dur KV 219 (20. Dezember). Nach dieser ‚tour de force‘, für die ein äußerer Anstoß nicht erkennbar ist und die allem Anschein nach einem inneren Impuls folgte, ist Mozart nie wieder zum Violinkonzert zurückgekehrt. Zwischen 1775 und 1777 komponierte er noch ein Rondo-Allegro in B-Dur KV 269, das mit guten Gründen als Ersatzfinale für das Konzert KV 207 angesehen wird. Wohl in die gleiche Zeit fiel auch die Entstehung des E-Dur-Adagios KV 261, gedacht als Alternativsatz für das A-Dur-Konzert (Mozarts Salzburger Kollege in der Hofkapelle Antonio Brunetti, einer der frühesten Interpreten des Werkes, hatte am Originalsatz beanstandet, er sei „zu studiert“). Einen Nachzügler stellt das Rondo in C-Dur KV 373 dar, entstanden im April 1781 ebenfalls für Brunetti (ein Andante A-Dur KV 470, nachgewiesen in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis für April 1785, ist verloren). In zeitlicher Nachbarschaft zu den Salzburger Kompositionen stehen, was nicht übersehen werden sollte, die jeweils mehrsätzigen konzertanten Einlagen in die vier großdimensionierten Serenaden, die Mozart für verschiedene Anlässe in den Jahren von 1773

bis 1776 schrieb. Speziell für den August 1775, also die Wochen zwischen der Komposition von zweitem und drittem Violinkonzert, verdient die Serenade KV 204 entsprechende Aufmerksamkeit.

Der künstlerische Ertrag dieser zwar zeitlich begrenzten, aber bemerkenswerten Schaffensepisode – nicht weniger als 28 Sätze für Solovioline und Orchester gehören zu ihr – bietet in eindrucksvoll verdichteter Weise ein Compendium konzertanter Formen und Spielweisen auf höchstem Niveau, zunächst für den Mozart der 1770er-Jahre, dann aber darüber hinaus für das Violinkonzert im 18. Jahrhundert. Gewiss, diese Wertung mag historiographisch anfechtbar sein, betont sie doch explizit eine Stellung Mozarts in der Gattungsgeschichte, die angesichts des großen Repertoires an Violinkonzerten der Zeit einseitig erscheint. Auch ließe sich mit Recht anführen, dass Mozart hinsichtlich der Spieltechnik des Instrumentes hinter den Errungenschaften seiner virtuoson Zeitgenossen zurückgeblieben ist, etwa Doppelgriff-Passagen oder den Tonbereich über die siebte Lage hinaus fast ganz gemieden hat (damit korrespondiert eine grundsätzliche Haltung, wie er sie 1777 nach dem Anhören eines Violinkonzerts von Ignaz Fränzl bekundete: „*sie wissen daß ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin*“). Hier stellen Geiger wie Antonio Lolli, Giovanni Mane Giornovich, Giovanni Battista Viotti oder Franz La Motte, um nur ein paar der seinerzeit berühmten Namen anzuführen, in ihren Gattungsbeiträgen höhere Ansprüche an die Solisten als Mozart. Vielleicht verhindert ohnehin die Re-

zeptionsgeschichte, die über den Errungenschaften des großen symphonischen Konzerts des 19. und 20. Jahrhunderts das Allermeiste an früheren Werken bis auf eine minimale Auswahl verdrängt hat, eine ‚gerechtere‘ Wahrnehmung der historischen Verhältnisse, wie immer diese Gerechtigkeit bestimmt werden könnte. Auch verhält es sich nicht so, dass Mozarts Konzerte ihre Wirkung bruchlos seit ihrer Entstehungszeit bis in die Gegenwart behauptet hätten – das Gegenteil ist der Fall –, wie des Weiteren die Wertschätzung der einzelnen Werke durchaus unterschiedlich ausfällt, bei Interpretationen ebenso wie beim Publikum.

Allen diesen Einwänden zum Trotz bleibt Mozarts Violinkonzertschaffen in der Summe repräsentativ für das Genre im späten 18. Jahrhundert, und das aus mancherlei Gründen, kompositorischen nicht minder als ästhetischen. Denn weder hinsichtlich der differenzierten Faktur der Partituren noch des wahrnehmbaren Gehalts an musikalischer Schönheit, wie er sich im Zusammenspiel von charakteristischer Thematik, abwechslungsreicher Harmonik, lebhafter Rhythmik, kantabler Linienführung oder in den vielfältig kontrastierenden Elementen des großformalen Verlaufs mitteilt, wird man diesem Korpus an Kompositionen ein insgesamt vergleichbares eines anderen Komponisten an die Seite stellen können.

Beim Programm der heutigen Matinee spiegelt die chronologische Reihenfolge wider.

Beim [Konzert B-Dur KV 207](#) handelt es sich um Mozarts erste selbstbestimmte Auseinan-

dersetzung mit der Gattung überhaupt (die sogenannten *Pasticcio-Konzerte* von 1767 und 1772 nach fremden Vorlagen können hier außer Acht bleiben, und das Klavierkonzert KV 175 ist im Dezember 1773 entstanden). Dass zu einem ‚Erstling‘ die Orientierung an bewährten Mustern und damit eine gewisse Konventionalität gehören, trifft auch auf dieses Werk zu, betrachtet man etwa den Formbau des Kopfsatzes mit seiner üblichen Abfolge von Ritornellen und Soloepisoden oder das weitgehende Fehlen eines Dialoges zwischen Solist und Ensemble. Auch das Finale als Ausprägung eines Sonatensatztypus im geraden Takt schließt sich noch nicht dem aktuellen Trend an, der an dieser Position mehr und mehr das Rondo bevorzugte. (Ob eben dies Mozart später bewog, den Satz durch das Rondo KV 269 zu ersetzen, das als solches ‚à jour‘ war?) Über solchen Beobachtungen sollte aber nicht vergessen werden, wie souverän sich Mozart bereits im ersten Anlauf des Konzerts als Gattung bemächtigte, dessen Form und, was bedeutsamer ist, dessen ‚Geist‘ im Miteinander und Gegeneinander des Einzel-Einen hier und der Gemeinsam-Vielen dort. Das gesangvolle Adagio in der Subdominante Es-Dur führt im Übrigen imaginär auf die Bühne von Mozarts frühen Opern und entfaltet in aller Breite – es ist nur unwesentlich kürzer als der erste Satz – den Auftritt einer vielleicht noch etwas typenhaften, aber fühlenden Persönlichkeit.

Das zweite [Konzert D-Dur KV 211](#) ist das nach Taktumfang und Aufführungsdauer kür-

zeste der Violinkonzerte Mozarts. Es scheint so, als habe der Komponist sich der technischen Errungenschaften seines ‚Erstlings‘ versichern, mithin mehr das Erreichte konsolidieren als Neuland betreten wollen. Hinsichtlich der ersten beiden Sätze mag dies weitgehend zutreffen, doch nicht für das Finale. Denn hier nimmt sich Mozart des Rondeaus an, geht also erstmals mit der Idee der abwechslungsreichen Folge und Kombination von Refrain und Episoden sowie einer entsprechenden Rollenverteilung von Solist und Orchester im Konzert um. Die Konzentration auf diese spezielle Gestaltungsaufgabe führte zu dem bei Mozart immer wieder zu beobachtenden Ergebnis, dass er sich mit deren Bewältigung ein Formmodell erarbeitet hatte, das ihm fortan sicher zu Gebote stand. Dem Rondeau aus KV 211 eignet nichts Versuchhaftes, vielmehr eine kunstvoll beherrschte, vielgestaltige Anlage. Eröffnet wird der Verlauf vom solistisch vorgetragenen Vordersatz des Refrains – das Orchester schließt mit dem Nachsatz ab. Es folgt eine zweiteilige Solo-Episode, auf die das Ensemble antwortet. Mit einem improvisierten Eingang zum Refrain wird die Wiederholung des Vorgangs eingeleitet, wobei die zweite Episode ein eigenes Thema vorführt. Im dritten Durchgang des Geschehens erklingt zunächst ein neues Thema in Moll, dann das Thema der zweiten und zuletzt der Themenbeginn der ersten Episode. Die Schlussphase des Satzes wird mit einer kleingliedrigen Wiederholung verschiedener Motive aus Refrain und Episoden gefüllt.

„Wenn es ein Wunder in Mozarts Schaffen gibt, so ist es die Entstehung dieses Konzerts“. In dieses emphatische Bekenntnis lässt der Mozart-Biograph Alfred Einstein seine Überlegungen zum dritten **Konzert G-Dur KV 216** münden. In der Rede vom „Wunder“ kommt das Erstaunen darüber zum Ausdruck, was den jungen Komponisten in den Sommerwochen des Jahres 1775 bewegt haben muss, um den unmittelbar ins Ohr fallenden Entwicklungssprung vom D-Dur-Konzert des Juni zu diesem neuartigen Werk auszulösen. Kann es ein äußerer Anlass gewesen sein wie die glanzvolle Akademie vom 25. Juni in der Salzburger Residenz mit dem berühmten Geiger Lolli? Oder inspirierten ihn eigene Arbeiten aus der Zeit wie die erwähnte D-Dur-Serenade KV 204 mit ihren drei ambitionierten Konzertsätzen, oder die *Serenata Il re pastore* KV 208, deren Ouvertüre er mit dem Finale KV 102 zu einer Symphonie erweiterte? Die Fragen lassen sich nicht endgültig beantworten. Aber dass gerade die Oper und hier namentlich die grundlegenden Prinzipien der Ritornell-Arienform Mozarts schöpferisches Nachdenken bei der Konzertkomposition wesentlich beeinflusst haben, ist ersichtlich, sogar in ganz vordergründiger Weise: Das eröffnende Hauptthema des G-Dur-Konzerts geht unmittelbar auf die Arie des Aminta „*Aer tranquillo*“ („*Sanfte Lüfte, heitre Tage*“) aus dem ersten Akt von *Il re pastore* (Nr. 3) zurück. Der Mittelsatz, ein Adagio in der Dominant-Tonart, entfaltet die serene Stimmung einer zauberhaften Romanze, bei der das Soloinstrument eine innige Cavatine zu singen scheint. Im finalen Rondeau – Mozart



Mozart. Violinkonzert B-Dur KV 207. Autograph. Beginn des dritten Satzes.
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

nimmt das französische Modell eines bewegten Satzes im Dreiertakt auf – ist das Geschehen geradezu auf das Vorführen plastischer musikalischer Charaktere angelegt. Das Hauptthema kommt etwas graziös-geziert daher, wird von einem beherzteren Gegengedanken des Solisten beantwortet, und so kommt ein gepflegtes Gesellschaftsspiel in Gang. Doch mitten in dessen Verlauf erklingt eine gavottenähnliche Melodie, begleitet von pizzicato-Streichern in Art eines Cembalos mit Lautenzug. Das Tänzchen wird sogleich abgelöst von einer bodenständigeren Weise, einem volksliedähnlichen Gebilde, das bei den Mozarts unter dem Namen „*Straßburger*“ lief (der Hintergrund des Titels ist unklar). Nach diesen Episoden findet der Satz ins Gleis des Anfangs zurück und kommt schließlich, ohne dass es der Hörer erwartet, mit ein paar Knicksen und einer leisen Abschiedsgeste ans Ende.

Das vierte **Konzert D-Dur KV 218** bewegt sich in äußerem Format und konzertantem Gestus ganz auf der Höhe seines Vorgängers, ohne im geringsten Wiederholungsroutine zu zeigen: Mozart erweist sich, wie später in Wien bei der dichten Folge von Klavierkonzerten, schon hier als unermüdlich phantasievoller Entdecker konzeptioneller Varianten. Die von früheren Autoren hervorgehobene Anregung, die von einem Violinkonzert Luigi Boccherinis auf dieses Werk ausgegangen sein könnte, muss nicht gelehnet werden, ebenso wenig wie diejenige französischer Vorbilder. Gerade vor dem Hintergrund eines derartigen zeitgenössischen Klangpanoramas zeichnet sich freilich die Individua-

lität Mozarts nur umso konturschärfer ab: Tun zwei das Gleiche, so kommt noch lange nicht Gleiches dabei heraus, und der schöpferische Zugriff Mozarts bringt einen unvergleichlichen Mehrwert hervor. Beim D-Dur-Konzert fällt weiterhin eine gesteigerte Lust am extravertierten Spiel auf – unter Geigern gilt der Solopart als der dankbarste aller dieser Werke – sowie die Neigung, mit dem reichhaltigen motivisch-thematischen Material auch satzübergreifende Verknüpfungen zu schaffen. Das finale Rondeau wartet mit einem Feuerwerk an abwechslungsreichen Kontrasten auf, beginnend beim Doppelgesicht der Themen aus Grazioso-Mechanik im Zweivierteltakt einerseits, ausgelassener Buffo-Spritzigkeit im Sechachteltakt andererseits. Wie schon im dritten Konzert begegnet der Hörer erneut stilisierten Tanzepisoden. Aus ihnen sticht die Einlage einer ländlichen Musette mit Bourdon hervor. Da Mozart nach dem zweiten Konzert konsequent auf rauschende Schlüsse verzichtet hat, sorgt auch hier ein delikates Adieu für Überraschung.

Es mag an seiner chronologischen Stellung liegen, dass dem fünften **Konzert A-Dur KV 219** gerne die höchste künstlerische Reife unter den Gattungsbeiträgen zuerkannt wird. Dabei wäre es wohl angemessener, eine solche dem simplen Fortschrittsdenken geschuldete Rangordnung, wonach das letzte immer das beste sei, zugunsten der Anerkennung einer gleichrangigen Verschiedenartigkeit der Konzerte KV 216, 218 und 219 zu relativieren. Denn jedes dieser Werke wartet mit seinen ganz eigenen Merkmalen und Überraschungen auf, wirft unverwech-

selbare Schlaglichter auf konzertantes Komponieren und Musizieren. So tritt im A-Dur-Konzert nach dem zu einem regulären Abschluss geführten Ritornell der Solist nicht etwa mit einem der schon präsentierten Themen ein, sondern in einer Weise, als habe er mit alledem nichts zu tun – mit einem im Adagio gespielten freien Gedanken. Dann jedoch reißt er das Geschehen an sich und kontrapunktiert das eigentliche Hauptthema mit einem Gegenthema: Das ist Konzertieren in vollendeter Form! Nach einem weit dimensionierten, den in sich gewundenen melodischen Faden wunderbar weitschweifend ausspinnenden Adagio in E-Dur – kein Satz der Violinkonzerte an dieser Position weist eine längere Spieldauer auf – wartet das Rondeau im höfisch gemessenen Tempo di Menuetto zum wiederholten Male mit musikalischen Wechselbädern auf. Wieder ist die dritte Episode Schauplatz einer diesmal durchaus burlesken Moll-Szene. Auf ein kurzes, grimmig daherkommendes Wechseltonmotiv im Tutti antwortet die Geige mit rhapsodischem Impetus. Das Idiom des *all'ungarese* klingt an, und von diesem ist es (musikalisch) nicht weit zu einem derben *alla turca*, bei dem Celli und Bässe die Saiten mit den Stangen ihrer Bögen traktieren müssen (das Motiv zitiert Mozart aus seiner Ballettmusik *Le gelosie del serraglio* zu *Lucio Silla*). Die Rückkehr in die Bahn des Menuetto mutet danach beinahe unwirklich an, und das ganz getreuliche Wiederholen des Refrains und seiner Fortsetzung lässt den Hörer nicht daran denken, dass das Ende des Satzes naht, dass dieser überhaupt zu Ende gehen wird. Umso

verblüffender ist dann (auch noch nach vielmaligem Hören) der Schluss – als sei nichts gewesen, ziehen sich alle Beteiligten in den heiteren Himmel zurück. Unpathetischer ist ein letztes Konzertwort wohl nie mehr gesprochen worden.

Ulrich Konrad

MOZART'S CONCERTOS FOR VIOLIN AND ORCHESTRA

By 1775 the nineteen-year-old Mozart was becoming increasingly frustrated in the service of the Salzburg Prince Archbishop Hieronymus Graf Colloredo, whom he loathed. For the time being, though, he knuckled down to his duties as leader of the court orchestra and purveyor of entertainment music, producing the serenata *Il re pastore*, K. 208, a serenade for end-of-year university celebrations (K. 204), and four of his five violin concertos, numbers 2–5. Did he write the concertos for his own performance? Probably, although from a letter written by Leopold Mozart to his son in 1777 we glean that the archbishop objected to Wolfgang's activities as a solo violinist, doubtless because he wanted to keep his potentially rebellious young employee in his place.

From Mozart's correspondence we know that he played some of the violin concertos on his travels to Augsburg, Mannheim and Paris in 1777–78. In a letter to his father of 25 October 1777, he wrote enthusiastically of a performance he had given of what he called his “strasbourger-Concert” in Augsburg, saying that “it went like oil. Everyone praised my beautiful, pure tone.” While Leopold Mozart would sometimes chide his son for not practising enough, Wolfgang's successor as leader of the Salzburg orchestra, Antonio Brunetti, admiringly summed up his prowess on the violin with the words “*Se suonava tutto!*” – “He could play anything!”

It was long assumed that the first *Violin Concerto*, in B flat, K. 207, was composed between March 1773 and May 1775, just before No. 2. Recent research has revealed that the date on the manuscript has been altered, and that the concerto should have been completed in spring 1773, making it Mozart's earliest original concerto for any instrument. Coloured by the ringing sonority of high horns, the first movement is music of youthful exuberance, mingling athletic bravura, quick-fire dialogue and brief moments of lyric tenderness. The whole movement breathes the atmosphere of *opera buffa*. Operatic, too, is the E flat Adagio, where the solo violin spins its sensuous, long-breathed lines over a discreet string accompaniment, with oboes and horns adding an occasional gloss to the texture. The scampering Presto finale revives the *buffo* spirit of the first movement, with an added wit and élan in the tootling oboe interventions and impish repartee between violin and orchestra.

In contrast with the racy first movements of the other concertos, the compact opening Allegro moderato of *Concerto in D*, K. 211, has the leisurely, courtly gait found in the concertos of Boccherini and Joseph and Michael Haydn. Like all the violin concerto slow movements, the G major Andante is a tender quasi-operatic aria, more ardent in tone than that of K. 207, with the soloist often accompanied by violins alone. For the finale Mozart writes a *Rondeau* in sprightly minuet tempo that breathes a spirit of refined and distinctly Gallic *galanterie*.



Aussicht aus dem Gyselhof zum Schiff genant, gegen die Domkirche, der Hochfürstl. Residenz, u. Hauptwache in Salzburg

Salzburg. Der Residenzplatz. Kupferstich von Johann Michael Frey, Ende 18. Jahrhundert.
Salzburg, Stiftung Mozarteum – Mozart-Museen und Archiv

The buoyant opening of *Violin Concerto in G major, K. 216*, fruitfully recycles an aria sung by the shepherd-king Aminta in the recently composed *Il re pastore*. There is another quotation from the serenata at the end of the central ‘development’ (a cue for new tunes rather than a true working out, *à la* Beethoven or Brahms), where the violin mimics snatches of ‘heroic’ recitative sung by Aminta’s beloved Elisa. In the Elysian Adagio Mozart replaces oboes by softer-toned, pastoral flutes and spins an unbroken thread of rapt melody, delicately accompanied by pulsating muted violins (evoking murmuring breezes and gently plashing

streams) and pizzicato basses. This ravishing music is one of those youthful inspirations that, in the words of Mozart’s recent biographer Maynard Solomon, “transforms loveliness into ecstasy, grace into sublimity.” After this Arcadian vision, the jig rhythms of the finale restore us to a world of robust physicality. But Mozart has plenty of surprises up his sleeve, including two sections in contrasting metre and tempo: first a slow G minor gavotte of almost mincing elegance; then a rustic-sounding *contredanse* complete with imitation bagpipe drones from the soloist which quotes from a popular song called the *Strassburger* – enabling us to

identify it as the concerto that “went like oil” when Mozart played it in Augsburg.

The manuscript of *Violin Concerto in D major, K. 218*, is dated October 1775. Its first movement contrasts the proud march rhythms of the opening with lyrical themes of sinuous grace. While the orchestra has aspirations to dignity, the solo violin exudes a coltish glee. At its very first entry it delightedly punctures the pomp of the march theme by playing it high on the E string, in the process turning a military tattoo into fairy trumpets. The luminous Andante in A major (Mozart’s favourite ‘amorous’ key in his operas) is another wordless aria for violin, which after the opening tutti plays virtually uninterrupted throughout. Like the finales of numbers 3 and 5, the final *Rondeau* juxtaposes sections in different metre and tempo. A tripping Andante grazioso breaks off for a bounding 6/8 Allegro ma non troppo that seems to poke fun at the main theme of the slow movement. Fast and slower sections continue to alternate. Most memorable, perhaps, is the episode at the movement’s centre, a rustic gavotte-cum-musette complete with a drone accompaniment on the violin’s deep G string.

Hot on the heels of K. 218 came Mozart’s last *Violin Concerto in A major, K. 219*, completed on 20 December 1775. By now Mozart’s listeners expected to be pleasurably wrong-footed. The A major concerto does not disappoint. Beyond this, it reaches new levels of structural sophistication and technical virtuosity. Mozart

marks the first movement Allegro aperto (‘open’), implying a vigorous frankness of expression. The orchestral introduction contrasts a rocketing arpeggio theme over a quivering accompaniment with a melody of courtly grace. The entry of the soloist brings the first, and most magical, of Mozart’s surprises. Instead of striding in with the opening theme, the violin sings a slow, lyrical aria over a murmuring accompaniment. When the Allegro tempo resumes, the soloist clothes the rising arpeggios with a new counter-melody of hectic brilliance that traverses the whole range of the violin. The E major Adagio rivals the slow movements of numbers 3 and 4 in seraphic beauty, and surpasses them in harmonic richness and subtlety, not least in the haunting dip from E major to E minor, above a falling bass line, near the start of the recapitulation. The finale begins with a pointedly decorous minuet theme whose first half ends with a rising arpeggio that seems to parody the end of the Allegro aperto. Fittingly, this motif will have the last word. Between reappearances of the Minuet are four episodes, the third of which is a violent A minor Allegro in the then-fashionable ‘Turkish’ style. For Mozart and his contemporaries, though, the boundaries between Turkish and Hungarian music were distinctly blurred. While the orchestral strings evoke the ferocious strut of janissary music, with the cellos and basses hitting the strings with the wood of the bow, the soloist’s wild flights are based on actual Hungarian folk tunes.

Richard Wigmore

ORF-SENDUNG
DI 14.02.2023
19.30 UHR, Ö1

DO 02.02

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #24

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE
DIRIGENT ANDRÉS OROZCO-ESTRADA
SEONG-JIN CHO KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie A-Dur KV 201

(Komponiert: Salzburg, zwischen März 1773 und Mai 1775)

Allegro moderato
Andante
Menuetto – Trio
Allegro con spirito

Konzert d-Moll für Klavier und Orchester KV 466

(Datiert: Wien, 10. Februar 1785)

Allegro
Romance
[Allegro assai]

Kadenz im 1. Satz von Ludwig van Beethoven und im 3. Satz von Murray Perahia

Pause

Symphonie D-Dur KV 504 „Prager Symphonie“

(Datiert: Wien, 6. Dezember 1786)

Adagio – Allegro
Andante
Presto

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt der
BANK GUTMANN

für die Unterstützung dieser Veranstaltung mit einer FORTE Konzert-Patenschaft

Ende um
ca. 21.45 Uhr

SYMPHONIE A-DUR KV 201

Als Krönung der neun Salzburger Symphonien der Jahre 1773/74 gilt die zwischen März 1773 und Mai 1775 komponierte *Symphonie A-Dur KV 201*. Sie zählt neben KV 183 zu den frühesten Mozart-Symphonien, die sich im Konzertrepertoire etabliert haben. Wenngleich sich die A-Dur-Symphonie im Unterschied zur ‚kleinen‘ g-Moll-Symphonie nach außen hin heiter und gelöst gibt, zeigt sich das neue Leistungsniveau des Komponisten auch hier in Form einer Vertiefung und Vergeistigung des symphonischen Modells. Auf äußerlich belebende Momente verzichtet Mozart aber keineswegs: In ihrer überreichen, auf starke Kontraste ausgerichteten melodischen Erfindung, den ‚galanten‘ Figurationen, den klanglichen Wirkungen, aber auch in so manchem Überraschungseffekt trägt die A-Dur-Symphonie dem Anspruch des Publikums nach angenehmer und abwechslungsreicher Unterhaltung sehr wohl Rechnung. Und dennoch erzielt der Komponist – trotz (oder gerade wegen) der äußerst sparsamen Orchesterbesetzung (Oboen, Hörner, Streicher) – eine bis dahin nicht erreichte und in der damaligen Symphonik auch nicht übliche Dichte des musikalischen Satzes, die vor allem auf den entschiedenen, aber unaufdringlichen Einsatz kontrapunktischer Stilmittel zurückzuführen ist.

Allein die Art und Weise, in der das zunächst von den Streichern im Piano präsentierte Hauptthema des Kopfsatzes (*Allegro moderato*) mit seinem charakteristischen Oktavsprung und der impulsgebenden Achtelrepe-

tition allmählich Raum greift, um bei seiner Wiederkehr im Forte sogleich in eine Engführung zwischen Ober- und Unterstimmen zu geraten, zeugt von großer Entwicklungskunst. Auch das im Ton einem langsamen Serenadensatz ähnelnde, kompositionstechnisch nach dem Vorbild eines Streichquartettsatzes gestaltete Andante (mit sordinierten Violinen) wartet bei der ersten Themenwiederholung mit einem – beinahe ‚schulmäßigen‘ – Kontrapunkt auf. Die eigentliche Überraschung aber erlebt der aufmerksame Hörer in der Coda dieses Satzes: Hier kommen zunächst die beiden solistischen Bläserpaare in der Art einer kleinen ‚Harmoniemusik‘ zu Wort, bevor die Streicher, entsprechend Mozarts Anweisung „*si levano i sordini*“, den Satz nun ohne Dämpfer mit einer Forte-Bekräftigung des Themas imitatorisch zu Ende führen. Der punktierte Rhythmus, der im Andante als neues Element eingeführt worden war, greift in weiterer Folge über die Satzgrenzen hinaus auf das nur mehr andeutungsweise an einen höfisch-zeremoniellen Tanzsatz gemahnende Menuett über und verdichtet sich am Ende jedes Teils zu energischen Tonrepetitionen in den Bläserstimmen. Das dazugehörige Trio, das fast gänzlich den Streichern vorbehalten bleibt, nimmt zwar den punktierten Rhythmus des Menuetts auf, hebt sich aber durch seine gebundene Melodielinie in unterschiedener Weise vom Staccato der Menuettabschnitte ab. Höchste Brillanz wird dem Orchester im von unbändiger Spielfreude geprägten, in seinem Charakter einer ‚chasse‘ ähnelnden Finale (*Allegro con spirito*) abverlangt. Thematisch knüpft es an den markanten Ok-

tavsprung des Kopfsatzes an, verbindet diesen jedoch mit einer virtuoson Achtelfigur und gewinnt daraus genügend Material, um den Bewegungsimpuls des Satzes (und mit ihm das kontrapunktische Element) immer wieder neu zu beleben. Einflüsse der frühklassischen Mannheimer Schule zeigt das Finale in den gleichsam als Scharnier zwischen den einzelnen Teilen fungierenden, plötzlich emporschnellenden Sechzehntelläufen („Raketen“), die der Dynamik des Finalsatzes zusätzlichen Schub verschaffen und das damalige Publikum in Begeisterungstürme ausbrechen ließen.

Sabine Brettenthaler

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 Synfonien sang eine Sängerin vom welschen Theater 2 Arien. dann war ein neues vortreffliche 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 Ur-

aufführung 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

SYMPHONIE D-DUR KV 504, „PRAGER“

Die Entstehungsgeschichte aller sechs Symphonien, die Mozart in seinen Wiener Jahren komponierte, ist von zahlreichen offenen Fragen geprägt. Dies gilt nicht zuletzt für die **Symphonie D-Dur KV 504**. Vollkommen gesichert ist eigentlich nur, dass er die Arbeit an ihr am 6. Dezember 1786 beendet hatte, als er das neue Stück in sein eigenhändiges *Verzeichnüss aller meiner Werke* mit dem Vermerk „Eine Sinfonie. – 2 Violini, 2 Viole, 2 flauti, 2 oboe, 2 Corni, 2 fagotti 2 clarini, timpany e Baßo“ eintrug. Auch die Uraufführung am 19. Jänner 1787 in Prag unter Mozarts Leitung ist zwar nicht eindeutig beweisbar, aber sehr wahrscheinlich: Der Komponist war zusammen mit seiner Frau Constanze am 11. des Monats in der böhmischen Metropole eingetroffen, wo er während seines etwa vierwöchigen umjubelten Aufenthaltes eine Aufführung seiner Oper *Le nozze di Figaro* KV 492 besuchte, eine andere selbst leitete und an jenem 19. Jänner eine Akademie im Nationaltheater gab. Zwar findet sich über letztere in der *Prager Oberpostamtszeitung* nur der Bericht: „Freytags den 19ten gab Hr. Mozard auf dem Fortepiano im hiesigen Nazionaltheater Konzert. Alles was man von diesem großen Künstler erwarten konnte, hat er vollkommen erfüllt.“, und auch der frühe Mozart-Biograph Franz Xaver Niemetschek, der bei dieser Akademie anwesend war, äußert sich in seiner Erinnerung an das Ereignis vor allem über Mozarts Klavierspiel. Doch führt er ebenfalls aus, dass außerdem zwei Symphonien zur

Aufführung gelangt seien, und spricht explizit von der „großen Sinfonie in D dur, die noch immer ein Lieblingsstück des Prager Publikums ist“. Die Symphonie KV 504 verdient demnach durchaus ihren Beinamen **Prager**. Nicht eindeutig bejaht werden kann hingegen die Frage, ob Mozart das Werk auch tatsächlich im Hinblick auf jene Reise nach Prag verfasst hat, denn es besteht die Möglichkeit, dass er die Einladung erst nach Fertigstellung seiner Symphonie erhielt. Noch verwickelter wird die Genese des Werks durch den Umstand, dass der Presto-Finalsatz offenbar schon mindestens ein halbes Jahr zuvor entstanden ist. Warum Mozart im Frühjahr 1786 einen einzelnen Symphoniesatz niedergeschrieben hat, ist völlig unbekannt. Interessanterweise vollendete er am 4. Dezember, zwei Tage vor der neuen Symphonie, auch sein C-Dur-Klavierkonzert KV 503, für dessen Kopfsatz er gleichfalls schon 1785 einen Entwurf angefertigt hatte. Es scheint folglich, als habe er Anfang Dezember 1786 schnell neue Kompositionen benötigt und deshalb bereits vorliegendes Material wieder aufgegriffen und vollendet. Dies muss allerdings nicht zwangsläufig im Zusammenhang mit der Reise nach Prag geschehen sein, hatte Mozart doch ebenfalls eine Konzertreise über Deutschland nach England ins Auge gefasst, die jedoch nie realisiert wurde. Vor allem aber kommen mögliche Konzerte in der Adventszeit in Wien als Anlass in Betracht, von denen in einem Brief Mozarts an seinen Vater die Rede ist. Ein weiteres Rätsel bildet der Umstand, dass die Symphonie nur aus drei Sätzen besteht. Zwar finden sich in Mozarts



Ansicht von Prag. Kolorierter Stahlstich von Johann Poppel nach Ludwig Lange, um 1850.
 Berlin, akg – Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte

symphonischem Schaffen zahlreiche Beispiele solch dreisätziger Werke aus seiner Salzburger Zeit, doch alle in seinem letzten Lebensjahrzehnt entstandenen Symphonien umfassen vier Sätze: die *Haffner* KV 385 und *Linzer* KV 425 ebenso wie die große Trias vom Sommer 1788 (KV 543, KV 550, KV 551). Über das Fehlen eines Menuett-Satzes in der *Prager* Symphonie ist in der Forschung viel spekuliert worden, ohne dass sich dabei ein klares Ergebnis herausgebildet hätte. Kein Zweifel besteht hingegen daran, dass die Symphonie mit ihrem brillanten Klangbild, ihrer originellen Formgestaltung, ihrer feinsinnigen motivischen

Arbeit und ihrer oftmals ausgeklügelten kontrapunktischen Stimmführung zu Mozarts eindrucksvollsten kompositorischen Leistungen zählt und den drei noch folgenden Symphonien gleichrangig zur Seite gestellt werden kann.

Alexander Odefey

SYMPHONY IN A, K. 201

Mozart was one of very few late eighteenth-century composers equally at home in the genres of symphony, concerto and opera. The *Symphony in A, K. 201*, was composed between March 1773 and May 1775, after returning from his third and final trip to Italy. While discontentment with life in Salzburg had already begun to set in for Mozart, the writer Christian Friedrich Daniel Schubart painted a positive picture of him in the town in the mid-1770s: “He is one of the most precocious musical minds, for as early as his eleventh year he composed an opera that was well received by all the connoisseurs. [He] is also one of the best keyboard players. He plays with magical dexterity and sight-reads so accurately that his equal in this regard is scarcely to be found.” The orchestra for which Mozart composed K. 201 comprised 36 or 37 musicians; for Schubart, the wind players were “especially distinguished.” It is often recognized as a pivotal work in the Mozart canon. Demonstrating a broad expressive range and technical panache, it contains especially energetic outer movements. For eminent Mozart scholar Alfred Einstein, the finale’s development section is “the richest and most dramatic Mozart had written up to this time.”

Simon P. Keefe

PIANO CONCERTO IN D MINOR, K. 466

When Mozart abruptly departed the service of Prince 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 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

SYMPHONY IN D, K. 504, 'PRAGUE'

The *Symphony in D, K. 504, 'Prague'*, completed on 6 December 1786, was probably intended first for an Advent subscription concert in Vienna before being taken to Prague in early January 1787. Mozart travelled to the Bohemian capital to experience the stupendous success of *Le nozze di Figaro* and gave an academy on 19 January at which the new symphony was performed to great acclaim. According to early Mozart biographer and Prague resident Franz Niemetschek, Mozart attributed to the excellent playing of the Prague orchestra "the greater part of the approbation which his music had received" in the city. If, as is entirely possible, Mozart knew of the Prague trip and the concert possibility when writing the symphony, he would have been aware of the considerable strengths of the ensemble that was to perform the work; the

musicians were highly distinguished and independently verified as first rate. And the symphony certainly provided a technical and expressive challenge for any late eighteenth-century ensemble. The first movement begins with a magnificent slow introduction that progresses through unisons, sigh figures, a turn to D minor and the *Sturm und Drang*, and further harmonic intensification. The subsequent sonata-form Allegro brings numerous stylistic and expressive elements to the musical table: syncopated material, wind fanfare and ritornello figure in the first theme; contrapuntal interweaving in the transition; and the singing style (with the return of the ritornello) in the second theme section. The development section is also one of the most gloriously contrapuntal that Mozart ever wrote. The pastoral Andante offers respite from the intense opening movement, but gives way to a fast and furious finale featuring memorable tutti explosions in the development and recapitulation. The writing for wind, prominent throughout the work, is particularly noteworthy in the solo thematic statements of the finale.

For the first half of Mozart's final decade in Vienna he thrived as a performer-composer, putting on academies at the Burgtheater and subscription concerts at the Trattnerhof (an apartment building on the Graben) and Mehlgrube (a restaurant on the Neuer Markt used for concerts since the 1740s). As Mozart explained to his father, Leopold, on 3 March 1784: "Now you can easily imagine that inevitably I must play some new things – therefore one must write. ... I must tell you how it is that

in an instant I am giving private academies [at the Trattnerhof]. The clavier master *Richter* is giving six Saturday concerts in the said hall. The nobility subscribed, but said they would have had no pleasure had I not played. Herr Richter asked me to do so. I promised him I would play three times. And I arranged three subscription concerts for myself, to which they all subscribed." Financially, Mozart did very well from giving concerts. And, in reputational terms, he benefited from being centre stage in every respect: his works were showcased; he performed them and he took the plaudits. As Niemetschek explained after the academy in Prague (1787) that probably included a piano concerto: "We did not know what we should admire most, whether the extraordinary compositions, or the extraordinary playing; both together made a complete impression on our souls similar to a sweet bewitchment!"

Simon P. Keefe

FR 03.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #25

CHRISTOPH KONCZ MOZARTS „KLOTZ“-VIOLINE JORY VINIKOUR HAMMERKLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate C-Dur für Klavier und Violine KV 6

(Komponiert: Salzburg, Brüssel, Paris 1762/64)

Allegro

Andante

Menuetto I – Menuetto II

Allegro molto

Sonate e-Moll für Klavier und Violine KV 304

(Komponiert: vermutlich Mannheim und Paris, erste Hälfte 1778)

Allegro

Tempo di Menuetto

Pause

Sonate B-Dur für Klavier und Violine KV 454

(Datiert: Wien, 21. April 1784)

Largo – Allegro

Andante

Allegretto

Sonate A-Dur für Klavier und Violine KV 526

(Datiert: Wien, 24. August 1787)

Molto allegro

Andante

Presto

Ende um ca. 13.00 Uhr

Mit keiner anderen Gattung hat sich Wolfgang Amadé Mozart so kontinuierlich beschäftigt wie mit der Sonate für Klavier und Violine. Seine erste (KV 6) entstand in den ‚Wunderkind-Jahren‘, seine letzte (KV 547) komponierte er im Juli 1788 in Wien. Die Gattung durchzieht Mozarts kompositorisches Schaffen wie ein roter Faden. Immer wieder wurde er durch lokale Umstände oder persönliche, auch finanzielle Interessen zur Komposition von Violinsonaten angeregt. Er ließ sich dabei formal und satztechnisch von Vorgefundenem inspirieren und beschritt zugleich neue Wege. 34 vollständige Sonaten und zwei Variationszyklen hat Mozart für diese Besetzung hinterlassen. Auf diesem Feld konnte er sich zudem mit beiden Instrumenten auseinandersetzen, die er so meisterlich beherrschte. Denn Mozart war nicht nur ein exzellenter Klavierspieler, sondern auch ein hervorragend ausgebildeter Geiger, unterrichtet vom besten Lehrer seiner Zeit, obendrein Verfasser einer modernen und in Europa weitverbreiteten Violinschule (1756) – seinem Vater Leopold Mozart. Am Salzburger Hof diente Mozart zudem viele Jahre als Orchestergeiger und Konzertmeister.

Als Wolfgang Amadé Mozart sich 1764 mit seinen ersten Sonaten unter Beteiligung einer Violine beschäftigte, befand er sich mit seiner Familie während der großen Reise quer durch Europa in Paris. Der Knabe war unterwegs bereits mehrfach öffentlich als musikalisches Wunderkind aufgetreten. In Paris war es offenbar nun auch an der Zeit, mit eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten. Am 1. Februar 1764 schrieb Leopold Mozart

an Maria Theresia Hagenauer, die Frau seines Freundes und Vermieters in Salzburg, über deren wohl kalkulierte Wirkung: *„Nun sind 4 Sonaten von Mr: Wolfgang Mozart beym stehen. stellen sie sich den Lermen für, den diese Sonaten in der Welt machen werden, wann am Titlbat stehet daß es ein Werk eines Kindes von 7 Jahren ist.“* In Wirklichkeit war das Kind zu diesem Zeitpunkt bereits acht Jahre alt; doch das älteste Stück der *Sonate C-Dur KV 6*, das Menuett Nr. 1, hatte Wolfgang bereits mit sechs Jahren in Salzburg komponiert, und zwar am 16. Juli 1762, wie der stolze Vater im sogenannten *Nannerl-Notenbuch* festhielt, das zunächst für die Ausbildung der Tochter, später aber auch für den Sohn und dessen erste Kompositionen genutzt wurde.

Völlig neu komponiert waren die Sonaten nicht, sie beruhen zu einem großen Teil auf älteren Soloklavierstücken, zu denen Wolfgang nun eine Violinstimme hinzu komponierte. Die Violine ist also nicht obligat, worauf der französische Zusatz verweist: *„Sonates ... qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon“*. Die *ad libitum*-Violinstimme war verlegerfreundlich und erweiterte den Rezipientenkreis unter Dilettanten, denn war keine Geige greifbar, konnte sich der Pianist oder die Pianistin auch alleine mit den Sonaten vergnügen. Das Schluss-Allegro hatte Mozart als Klavierstück bereits am 14. Oktober 1763 in Brüssel komponiert, wo es der Vater in das auf der Reise mitgeführte *Nannerl-Notenbuch* eintrug und datierte. Wenn auch die Violinstimme noch weitgehend unselbständig ge-



Mozart. Allegro, erster Satz der Sonate C-Dur KV 6. Autograph von Leopold Mozart
im „Nannerl-Notenbuch“. Datiert: Bruxelles, 14. Oktober 1763.
Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

führt ist, Motive des Klaviers nur wiederholt oder mittels langer Haltetöne die Harmonie verstärkt werden, blitzen bereits der für Mozart typische Einfallsreichtum und sein Sinn für Klangfarben auf.

Das Opus I wurde der Prinzessin Victoire, Tochter des französischen Königs Ludwig XV. zugeeignet und in Versailles persönlich übergeben. Auf der Reise entstanden weitere zwölf Sonaten dieser Art, KV 10–15 als op. III, 1765 in London, und KV 25–31 als op. IV, 1766 in Den Haag, wobei es sich nun nicht mehr um arrangierte, sondern um neu komponierte Sonaten handelt.

Bis zur erneuten Beschäftigung mit Violinsonaten vergingen mehr als zehn Jahre. Es ist wieder eine Reise, die sie in seinen Fokus bringt. Das Ziel hieß erneut Paris; dort oder auf den Reisestationen München und Mannheim sollte Mozart nach einer neuen Anstellung Ausschau halten. Am 23. September 1777 verlässt er mit seiner Mutter Salzburg. In München kommen ihm *Duetti à Clavicembalo e Violino* von Joseph Schuster in die Hände, die er oft spielte und für „nicht übel“ befand. Er sandte sie gleich seiner ebenfalls ausgezeichnete Klavier spielenden Schwester Maria Anna nach Salzburg und äußerte die Absicht „auch 6 [zu] machen, auf diesen gusto, denn sie gefallen hier sehr“. (Brief vom 6. Oktober 1777) Nachdem er drei davon (KV 301–303) in Mannheim komponiert hatte, vervollständigte er den Zyklus in Paris und publizierte dort die sechs Sonaten als op. 1. Diese Publikation, sozusagen Mozarts Opus 1 als Erwachsener, widmete er der Kurfürstin Elisa-

beth Auguste von der Pfalz, der er in Mannheim oft begegnet war.

Wie einige Stücke von Schuster sind diese Sonaten Mozarts bis auf die Ausnahme von KV 306 zweisätzig. Gegenüber den frühen Violinsonaten zeigt sich ein deutlicher Fortschritt hin zu einem gleichberechtigten Dialog zwischen Streich- und Tasteninstrument. Die *Sonate e-Moll für Klavier und Violine KV 304* – sie steht im Zentrum der Edition, an vierter Stelle – ist eine der wenigen Sonaten Mozarts in einer Moll-Tonart. Sie ragt mit ihrem melancholischen Ton, dem fahlen Unisono-Thema im ersten Satz und dem fast frühromantisch anmutenden abschließenden Tempo di Menuetto mit dem berückenden E-Dur-Mittelteil aus dem Sonatenzyklus op. 1 heraus.

Als sich Wolfgang Amadé Mozart im Frühjahr 1781 in Wien niederließ, entstand sehr rasch der Plan, erneut Violinsonaten herauszugeben, sein Opus 2 und zugleich Mozarts erster eigenständiger Wiener Druck. Nur acht Wochen nach seiner Ankunft in der Kaiserstadt kann er seinem besorgten Vater hoffnungsfroh berichten: „Nun ist die *Suscription* [!] auf 6 Sonaten im Gang, und da bekomme ich geld“. (Brief vom 19. Mai 1781) Ende des Jahres erschienen die Sonaten schließlich bei dem führenden Wiener Verleger Artaria, der fortan zu seinem Hauptverleger wurde.

Nach dieser sehr erfolgreichen Publikation – Artaria musste mindestens fünf Abzüge herstellen – entstanden in der Folge nur noch einzelne Violinsonaten, darunter die *Sonate B-Dur KV 454*. Mozart komponierte sie im Auftrag der renommierten italienischen Gei-

gerin Regina Strinasacchi, die im April 1784 in Wien gästierte. Mozart berichtete am 24. April 1784 seinem Vater: „*Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin Strinasacchi, eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiele. – Ich schreibe eben an einer Sonate, welche wir Donnerstag [29. April] im Theater bey ihrer Akademie zusammen spielen werden.*“ Vater Leopold konnte ihre Qualität anlässlich eines Auftritts in Salzburg ein Jahr später gegenüber seiner Tochter Maria Anna nur bestätigen: „*Sie spielt keine Note ohne Empfindung, ... und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und eben so schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tons. Überhaupt finde ich, dass ein Frauenzimmer, das Talent hat, mehr mit Ausdruck spielt, als ein Mannsperson*“ (Brief vom 7. Dezember 1785).

Die Sonate entstand in einer äußerst arbeitsintensiven Zeit, denn Mozart spielte während der Fastenzeit mehrmals wöchentlich in Akademien verschiedener Adelshäuser, gab Klavierunterricht und komponierte. Die Zeit für die Sonate KV 454 war so kurz, dass er nur die Violinstimme fertig zu Papier bringen konnte, seinen eigenen Part improvisierte er aus der nur skizzenhaft notierten Klavierstimme. Trotz Zeitnot schrieb Mozart die Sonate der Virtuosen auf den Leib, so wie er es auch bei Sängern und Sängerinnen liebte, dass die Musik deren Kehle „*so accurat angemessen ist – wie ein gut gemachtes Kleid*“.

Wie schon das einen Monat zuvor aufgeführte neue Klavierquintett KV 452 konzipierte Mozart die neue Violinsonate ebenfalls für die Wirkung in einem Konzertsaal. So lässt er erstmals auch eine Violinsonate mit einem Largo eröffnen. Sie bildet die raumgreifende Vorbereitung auf ein brillantes Allegro, in dem die beiden Virtuosen gleichberechtigt ihr Können zeigen. Das beseelte Andante in Es-Dur ist reich an Verzierungen, die auf die Improvisationskunst Mozarts während der Uraufführung zurückgehen mögen. Ein freundliches Rondo im Allegretto-Tempo mit virtuosem Kehraus beschließt die Sonate, die kurze Zeit später bei dem in Wien tätigen Schweizer Musikverleger Christoph Torricella erschien.

Die beiden letzten ‚großen‘ Violinsonaten Es-Dur KV 481 und A-Dur KV 526 entstanden vermutlich explizit mit Blick auf eine Publikation bei dem Wiener Verleger Franz Anton Hoffmeister. Dieser gab eine Serie regelmäßig erscheinender Hefte mit neuer Klaviermusik heraus, für die Mozart insgesamt zwölf Beiträge lieferte. Die [Sonate A-Dur KV 526](#) vollendete Mozart am 24. August 1787, mitten in der Arbeit an *Don Giovanni*. Sie erschien etwa zwei Monate später in der erwähnten Hoffmeister-Serie. Das Molto allegro, in einem für einen Kopfsatz ungewöhnlichen 6/8-Takt, wartet mit einer immensen Motivfülle auf. Deren kunstvolle Verarbeitung führt mit 242 Takten zu einem der längsten Sonatensätze Mozarts, der – wie auch die instrumentale Virtuosität – beiden Solisten viel abverlangt. Bei aller Brillanz der Rahmensätze scheint vor allem das intime Andante sehr persönliche

Empfindungen widerzuspiegeln, man denke etwa an den Tod des Vaters im Mai 1787. Eine konkrete Referenz an einen früheren Mentor, Carl Friedrich Abel, der im Juni 1787 gestorben war, stellt wohl der dritte Satz dar. Mozart, der Abel als Neunjähriger in London kennengelernt hatte, nimmt Bezug zu dessen Trio-sonate A-Dur aus op. 5. Das atemlos dahinstürmende Finalrondo, geprägt durch rhythmische Finessen und Akzentverschiebungen, beschließt grandios die A-Dur-Sonate. An das Niveau von Mozarts Beiträgen zur Gattung der Violinsonate wird erst mehr als zehn Jahre später Ludwig van Beethoven wieder anknüpfen.

Anja Morgenstern

Zur „Klotz“-Violine, siehe S. 46

MOZART'S VIOLIN SONATAS

Mozart wrote violin sonatas, commonly referred to as ‘accompanied sonatas’ to designate keyboard performance accompanied by a violin, throughout his life and primarily for publication. The earliest sets derive from the Grand Tour of northern Europe undertaken by Mozart and his family between 1763 and 1766. K. 6–7 and K. 8–9 appeared in Paris in 1764, dedicated to Madame Victoire and Adrienne-Catherine de Tessé respectively. On the tour, Leopold Mozart wanted to promote his son not only as a performer but also as a performer-composer, the published sonatas thus representing a key part of his plan. As he explained to Maria Theresia Hagenauer, wife of his landlord Johann Lorenz, about K. 6–9, “Four sonatas by Mr Wolfgang Mozart are now being engraved. Imagine the noise these sonatas will make in the world when the title-page states that it is the work of a seven-year-old child, and when we challenge the doubting Thomas to give him a test, as has already happened, where [Wolfgang] asks someone to write down a minuet or something else and writes in straightway the bass and when required the second violin part, without touching the clavier ... And I can tell you ... that God works new miracles through this child every day ... He always accompanies at public concerts. He even transposes arias *à prima vista* when accompanying; and Italian and French pieces are put in front of him everywhere, which he plays at sight.” While critics have attached importance to K. 6–9 as “first compositions”

they are actually nothing of the sort. For example, Mozart had carried out numerous improvisations by 1763. In addition, five solo keyboard pieces in Nannerl’s Notebook, all in Leopold’s hand, were adapted as movements of K. 6, 7 and 8.

The title page for Mozart’s first designated violin sonata, **K. 6 in C**, lists it as being “for harpsichord, which can be played with violin accompaniment.” Understandably, given Mozart’s tender age, it is a simple work with lots of musical repetition and a dominant piano throughout. At the same time, short passages of piano-violin dialogue point to greater achievements ahead in the genre. And the profuse ornamentation reminds us that performing concerns were uppermost in the young performer-composer’s mind.

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

fore returning to Salzburg. He probably played one or two to her in his private audience, accompanied by his friend, the violinist and composer Christian Cannabich.

Simon P. Keefe

“We now have here the famous Strinasacchi from Mantua, a very good violinist”, Mozart informed his father on 24 April 1784, when he was riding the crest of a wave as composer-virtuoso in Vienna. “She has a great deal of taste and feeling in her playing. I am at this moment composing a sonata which we are going to play together on Thursday at her concert in the theatre.” According to Constanze Mozart, her husband had not had time to write out his piano part and played it from blank pages – a story confirmed by the manuscript, which shows that Mozart wrote out the violin part, then later squeezed in the piano part, sometimes barely legibly. No matter. The performance he gave with La Strinasacchi of the new sonata in Vienna’s Kärntnerthor Theatre on 29 April was a triumph, duly noted by the city’s leading newspaper, the *Wiener Zeitung*.

Befitting the occasion, the *Sonata in B flat*, K. 454, is the grandest of all Mozart’s violin sonatas, often sounding like a finely wrought double concerto without orchestra (a reminder, too, that 1784 was Mozart’s ‘piano concerto year’ *par excellence*). An imposing slow introduction, with elaborate ornamentation from the piano, immediately establishes both the work’s symphonic scale and the ab-

solute equality between the instruments. In the forthright, driving Allegro, the first theme is a lively game of give and take, while the more gracious second theme remains the violin’s sole property. Both themes are ignored in the development. Instead, the violin introduces an impassioned new melody in G minor, an operatic cantilena translated into instrumental terms. The beautiful melody that opens the E-flat Andante – introduced by the violin, then expressively embellished by the piano – is also operatically inspired. The mood of rapt serenity deepens in the central development, where Mozart recasts the theme in B flat minor, then slips to a strange and distant B minor before guiding the music with exquisite sleight-of-hand back to the home key – one of those Mozartian moments that has you wondering ‘just how does he do it?’ Launched by a gavotte-like theme of captivating grace, the finale delights in quick-fire repartee between the instruments. Virtuosity is reserved for the coda, where the piano caps the violin’s cavorting triplets with a brilliant volley of semiquavers. For all his democratic instincts, Mozart makes sure he himself has the last word.

The *Sonata in A major*, K. 526, dates from August 1787, shortly after *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525, when Mozart was putting the final touches to *Don Giovanni*. Though not quite his last word in the medium (the little sonata ‘for beginners’, K. 547, followed a year later), it magnificently crowns Mozart’s series of sonatas for violin and piano. The collabor-

ation between the two instruments is subtler than ever, often in textures that are freely contrapuntal rather than conceived as theme-plus-accompaniment. In the sinewy 6/8 opening movement the cross-rhythms of the main theme (whose sequence of two-note phrases contradict the underlying three-note beat) look back to the sonata in the same key, K. 305, of nearly a decade earlier. Here, though, the music is far more tautly woven, above all in the development, which culminates in a close canon between the two instruments on the main theme's opening phrase.

Beginning with an undulating figure in bare octaves (is this theme or accompaniment, we ask?), the Andante is one of Mozart's most esoteric, harmonically far-reaching slow movements: a sparer and bleaker counterpart to the Adagio of the G minor String Quintet composed a few months earlier. It was music like this – absorbed, replete with dense chromatic thickets, and devoid of conventional tunefulness – that contributed to Mozart's reputation as a 'difficult' composer in his lifetime.

Brooding introspection is summarily banished in the Presto finale, a rondo in the style of a *bourrée* that dazzles with its kaleidoscopically varied interplay. Again, textures are often contrapuntal, as at the opening, where the violin's countermelody adds a syncopated kick to the keyboard's *moto perpetuo*. Amid the general ebullience, the shapely second theme, proposed by the piano and repeated on the violin, offers a measure of repose. Further contrast comes with a bittersweet cantabile for violin in F sharp minor in the central episode.

These moments aside, this irrepressible, witty music is at once *opera buffa* by other means and a double concerto without orchestra: a scintillating send-off to a medium that Mozart had raised almost single-handedly from a trifling domestic entertainment to a vehicle for the most subtle and sophisticated discourse.

Richard Wigmore

Concerning the „Klotz“-Violin, see p. 49

FR 03.02

13.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #26

POST CONCERT TALK

**CHRISTOPH KONCZ IM GESPRÄCH
MIT LINUS KLUMPNER**

Ende um ca. 14.00 Uhr

FR 03.02

17.00 DomQuartier, Rittersaal der Residenz #27

STREICHQUINTETTE I

SPUNICUNIFAIT QUINTETT

LORENZA BORRANI UND MAIA CABEZA VIOLINE
SIMONE VON RAHDEN UND MAX MANDEL VIOLA, LUISE BUCHBERGER VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quintett B-Dur für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello KV 174

(Datiert: Salzburg, Dezember 1773)

(Erste Fassung: vermutlich Salzburg, nicht später als Dezember 1773)

Zweite Fassung: Neukomposition von 3. und 4. Satz)

Zweite Fassung

Allegro moderato

[Adagio]

Menuetto ma allegretto – Trio

Allegro

Quintett D-Dur für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello KV 593

(Datiert: Wien, Dezember 1790)

Larghetto – Allegro

Adagio

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegro

Pause

Quintett g-Moll für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello KV 516

(Datiert: Wien, 16. Mai 1787)

Allegro

Menuetto. Allegretto – Trio

Adagio ma non troppo

Adagio – Allegro

Ende um
ca. 19.00 Uhr



Mozart. Streichquintett C-Dur KV 515. Stimmenabschrift,
aus der Mozart selbst gespielt hat, mit autographen dynamischen Zusatzbezeichnungen im 4. Satz.
Bonn, Beethoven-Haus

MOZARTS STREICHQUINTETTE

Mit Ausnahme weniger Takte aus dem Finale von KV 516 sind Mozarts Streichquintette vollständig in seiner eigenen Handschrift überliefert. Daraus ergeben sich aber keineswegs die erwünschten unproblematischen Voraussetzungen für moderne Aufführungen. Denn es gibt ungelöste Fragen bei der Reihenfolge der Sätze im g-Moll- und im C-Dur-Quintett KV 516 und 515. So wird jedem Hörer des g-Moll-Werkes sofort auffallen, was auch Kenner immer wieder verstört, dass nämlich auf den ausgedehnten langsamen Satz gleich wieder ein langsamer Satz folgt: nochmals ein Adagio. Das ist immer wieder befremdlich. Doch diese Abfolge sehen frühe Stimmensätze in Übereinstimmung mit dem Autograph vor. War das aber auch Mozarts wahre Absicht? Beim C-Dur-Quintett verlangen die frühesten Aufführungsstimmen nach einem fast überdimensionalen ersten Satz in C-Dur als nächstes Stück das Menuett – schon wieder einen Satz in C-Dur – dessen Trio zudem die Tonart der neuen Sphäre des Andante vorausnimmt.

Möglicherweise sind die beiden Probleme ineinander verhakht. Sie könnten ihren Ursprung in einem veränderten Finalkonzept beim g-Moll-Quintett haben. Mozart hatte hier ursprünglich einen Moll-Satz „*all'ongarese*“ vorgesehen, von dem aber nur das Thema in acht Takten niedergeschrieben wurde. Dann entschloss er sich bei gleichem 6/8-Takt für einen Dur-Satz. Um den Wechsel des Tongeschlechts regelrecht zu thematisieren, schickte er diesem Satz – wiederum nachträglich – eine Adagio-

Einleitung in Moll voraus. Erst in diesem Augenblick entstand der Konflikt mit zwei aufeinanderstoßenden Adagio-Sätzen. Mozart könnte ihn, weil die Reihenfolge der Mittelsätze flexibel war, ganz einfach behoben und seinen Kopisten angewiesen haben, Menuett und langsamen Satz zu tauschen. Hat der möglicherweise nur halb hinhörende Kopist die Anweisung irrig auf das Schwesterwerk in C-Dur, also auf KV 515, bezogen? Dann wäre das C-Dur-Quintett richtig in der Folge Allegro-Andante-Menuetto-Allegro zu spielen und das g-Moll-Quintett in der Folge Allegro-Adagio-Menuetto-Adagio/Allegro. Das hat wohl noch niemand gewagt. Aber es könnte Richtiges treffen. Dass ein Kopistenirrtum unkorrigiert blieb, hätte im konkreten Fall gute Gründe. Weil sich Mozarts Subskriptionsplan als ein Fehlschlag erwies, ist eine Kopie ‚letzter Hand‘ für den Verkauf nicht entstanden.

Ein zweites großes Problem betrifft die Angaben zur Lautstärke. Man darf hier geradezu von einem Treppenwitz der Editions- und Wissenschaftsgeschichte sprechen. Die *Neue Mozart-Ausgabe* hat in Berufung auf das Autograph zahlreiche dynamische Angaben der späteren Stimmen-Überlieferung als verfälschende Zusätze ausgeschieden. Die Entscheidung war völlig unstrittig – bis 2001 in der Nähe von Bonn ein zweihundert Jahre lang verschlossener Schrank geöffnet wurde, in dem sich überraschend jene Stimmen fanden, aus denen Mozart selbst gespielt hatte, versehen mit einer Erklärung seiner Witwe Constanze. Diese Stimmen enthalten sämtliche von der Wissenschaft verworfenen und als ‚romantisch‘

verdamnten Zusatz-Bezeichnungen (wie *p, f, fp, fz, cresc.*), und zwar in Mozarts eigener Hand. Seine Anreicherungen in der Dynamik stammen der Schrift nach zudem aus verschiedenen Jahren. Daraus ist zweierlei zu lernen: Zum einen unterscheidet Mozart zwischen der Partitur als einem Spiegel von Satzstruktur und Stimmen als einer Summe von Anweisungen zum Erreichen einer bestimmten Wirkung. Struktur hier und Ausdruck dort. Zum anderen ist ein Werk nie unveränderlich fertig. Was für die Oper als Selbstverständlichkeit gelten darf, dass sie als ‚work in progress‘ verstanden werden muss, kann in geringerem Maße auch für Kammermusik gelten. Im Fall des C-Dur-Quintetts lässt sich der Prozess an den Quellen verfolgen. Bei den anderen Quintetten könnte Vergleichbares gegolten haben. Der moderne Interpret darf also einen gewissen Freiraum für eigene Entscheidungen beanspruchen. Das Pochen auf dem bloßen ‚Buchstaben‘ wird seiner Aufgabe nicht immer gerecht werden.

Dass Mozart überhaupt Quintette schrieb und mit wenigen Werken Muster schlechthin für die Gattung schuf, ist auf den zähen Einfluss italienischer Traditionen in der Heimatstadt Salzburg zurückzuführen. In Italien war Streichermusik während des 17. Jahrhunderts im Regelfall fünfstimmig gewesen: 2 Violinen, 2 Bratschen, ein Violoncello. Stradivari als Großmeister des Instrumentenbaus hat ein solch zusammengehöriges Ensemble für die Medici-Familie geschaffen. Die Verdoppelung der Bratsche ist in Salzburg nie ganz aufgegeben worden und findet sich mehrfach in

Mozarts vokalen Jugendwerken, von der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* bis zu *Ascanio in Alba*. Doch erst als Michael Haydn reine Streichermusik für die alte Besetzung schrieb, fühlte sich auch Mozart zu einem Kammermusikwerk herausgefordert (KV 174), das sein Vater Leopold dann mit „*Quintetto*“ überschrieb. Auch in Wien kam der Anstoß wieder von außen: Mozart reagierte auf ein Quintett von Ignaz Pleyel, das dieser 1785 als Novität für Wien hatte drucken lassen. Mozart verfolgte das mit Interesse und erwarb nicht nur ein Exemplar – jedenfalls fand sich eines in seinem Nachlass –, sondern begann selbst wieder mit Werken der neuen und ihm altvertrauten Besetzung.

Ihre Reize hatte die Besetzung in ausgeprägt internen Strukturen. Das Quintett ist nicht bloß ein Quartett mit einer Stimme mehr. Es bildet vielmehr eine Formation mit eigener und doppelter Binnenordnung. Als Erbe des 17. Jahrhunderts gehört zum Quintett sowohl die Triogruppierung mit den beiden Geigen als lagengleichen Konkurrenten als auch eine latente Mehrchörigkeit im Alternieren von hoher und tiefer Lage: Violinen gegen Bratschen. Besonders anspruchsvolle Aufgaben fallen dabei der ersten Bratsche zu. Sie ist einerseits der unmittelbare Wechselpartner für die erste Geige, andererseits der künstliche Bass für die hohe Triogruppe. Die beiden Rollen werden demonstrativ zu Beginn des g-Moll-Quintetts deutlich, wenn die erste Bratsche zunächst die tiefste Stimme hat, um in plötzlichem Tausch die Melodie der ersten Geige nachzuspielen. Die Konkurrenz als

inneres Prinzip der Gattung befördert auch einen gewissen virtuosen Gestus, der vor allem bei den letzten beiden Quintetten in D-Dur und Es-Dur zum Tragen kommt und sie von den späten Streichquartetten hörbar unterscheidet. Lässt man das Goethe zugesprochene, in Wirklichkeit von Reichardt stammende Wort gelten, wonach in einem Quartett „vier vernünftige Leute sich miteinander unterhalten“, müsste es beim Quintett heißen, dass fünf ambitionierte Personen miteinander wetteifernd sich ‚das Wort aus dem Mund nehmen‘.

Die Mehrfach-Konkurrenzen der Binnenstruktur des Quintetts haben eine ungewöhnliche formale Konsequenz: Themen werden in einem Tausch der Instrumente fast ausnahmslos wiederholt. Das ‚Zweimal-sagen‘ ist geradezu ein Markenzeichen des Quintetts. Die obligatorische Doppelung führt unweigerlich zu erheblicher Ausdehnung und neuen Satzdimensionen. Nicht zufällig ist das erste Allegro des C-Dur-Quintetts KV 515 mit 368 Takten der ausgedehnteste Kopfsatz im Kammermusikzyklus, den Mozart überhaupt geschrieben hat. Eine besondere Variante des ‚Zweimal-sagens‘ ist das Gleichzeitig-Spielen von Themen. Erste Geige und erste Bratsche vereinigen sich dann in Oktaven. Sie gewinnen ganz besondere Bedeutung im letzten Quintett, dem Es-Dur-Quintett KV 614, bis hin zu einem populären Anstrich im Trio des Menuetts. Die Oktaveneffekte können nicht zuletzt zu einem orchestralen Ton führen, der von allen Kammermusikformationen nur dem Quintett eigen ist. Dieses Merkmal wiederum macht das Quintett zu einer Idealgattung für

Bearbeitungen von größer besetzten Werken. Im Schaffen Mozarts zeigt sich das an der Adaptierung einer Bläserserenade: Die c-Moll-Serenade KV 388 konnte ihres düsteren Tones wegen auf keine große Zukunft in ihrer Ursprungsgattung hoffen. Durch Umarbeitung in ein Streichquintett (KV 406), dessen paarige Binnengruppierung den Bläsern der Serenade entsprechen konnte, verlieh Mozart dem Werk jedoch Dauer.

Mozarts Streichquintette sind mit Ausnahme des frühen B-Dur-Versuches KV 174 nicht als Einzelwerke entstanden, sondern ähnlich den Streichquartetten im Gruppenzusammenhang. Dabei sollten jeweils drei Werke ein Opus bilden. Davon versprach Mozart sich auch einen geschäftlichen Erfolg. Um ihn nicht allein den Verlegern zu überlassen, erprobte er ein neues privates Vertriebsmodell in handschriftlichen Stimmenkopien, auf die er mit einem Inserat in der *Wiener Zeitung* vom 2. April 1788 aufmerksam zu machen hoffte: „Drey neue Quintetten a 2 Violini, 2 Viole, e Violoncello, welche ich, schön und korrekt geschrieben, auf Subskription anbiete. Der Preis der Subskription ist 4 Dukaten, zu 18 fl. Wienerkurent. – Die Subskriptionsbills sind täglich bey Herrn Puchberg, in der Sallinzischen Niederlagshandlung am hohen Markte zu haben, akwo vom 1. Julius an auch das Werk selbst zu haben seyn wird. Ausländische Liebhaber ersuche ich, ihre Bestellungen zu frankiren. Wien den 1. April 1788. Kapellmeister Mozart in wirkkl. Diensten Sr. Majestät.“

Angeboten waren so die Quintette C-Dur und g-Moll KV 515 und 516 sowie die umge-

arbeitete Bläuserserenade als neues c-Moll-Quintett KV 406. Der Vertrieb über Puchberg sollte diesem Sicherheit bei einem Darlehen geben, wie ein Brief Mozarts andeutet: es ist der erste jener immer beängstigender werdenden Bittbriefe, in dem zunächst nur von 8 Dukaten (also 36 Gulden) Schulden die Rede ist, verbunden aber gleich mit der Bitte um weitere 100 Gulden bis zur nächsten Woche: *„bis dahin muß ich nothwendigerweise mein Subscriptions=Geld in Händen haben und kann Ihnen dann ganz leicht 136 fl. mit dem wärmsten Dank zurück bezahlen“*. Die Werbekaktion blieb jedoch ein Fehlschlag. Mozart überließ seine Dreierserie schließlich dem Verleger Artaria, der die Werke einzeln herausbrachte, das C-Dur-Quintett KV 515 im Jahre 1789, das g-Moll-Quintett KV 516 ein Jahr später, 1790, und die Serenadenbearbeitung in c-Moll KV 406 erst nach Mozarts Tod, 1792.

Ende 1790 plante Mozart trotz des früheren Misserfolges eine neue Serie. Das könnte auf die Bestellung eines ungarischen Liebhabers zurückgehen. Denn im postumen Erstdruck des Jahres 1793 für KV 593 ist von einem *„amatore ongarese“* die Rede. Die Serie blieb jedoch unvollständig. Fertig wurden nur das D-Dur-Quintett KV 593 und das Es-Dur-Quintett KV 614. Als möglicherweise drittes Werk war von Mozart ein Quintett in a-Moll vorgesehen, das über die Exposition eines ersten Allegro moderato (KV 515c) und den Themenentwurf für einen langsamen Satz (KV 515a) jedoch nicht hinauskam.

Das Fragmentarische und geschäftlich Erfolglose bilden einen merkwürdigen Kontra-

punkt zur Bedeutung der Werke. Jedes einzelne von ihnen gilt heute als Meisterwerk. Zusammen bilden sie einen Meilenstein in der Gattungsgeschichte. Denn Mozart ist es gelungen, das verborgene Potenzial fünfstimmiger Stimmenformation auf der Basis eines italienischen Satztypus des 17. Jahrhunderts geradezu vollkommen auszuschöpfen. Allein in der subtilen Wechselwirkung von StimmDispositionen, thematischer Entwicklung und Formkonzeption lässt er seine Vorbilder Michael Haydn und Ignaz Pleyel sowie komponierende Wiener Zeitgenossen wie Franz Anton Hoffmeister, Franz Krommer und Adalbert Gyrowetz, auch wenn deren Quintette eine Wiederbelebung verdienten, weit hinter sich. Das heißt: Allein schon im greifbar Technischen von kompositorischen Verfahren, von Joseph Haydn *„Compositions-wissenschaft“* genannt, zeigt sich Mozarts früh gerühmte Meisterschaft.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die originale Partitur des **Streichquintetts B-Dur KV 174** ist von Vater Leopold mit *„à Salisb: nel Dicembre 1773“* datiert. Noch bevor Stimmen geschrieben waren, aus denen es probiert werden konnte, fügte Mozart der Partitur ein neues Trio zum Menuett sowie ein erweitertes Finale ein. Das Trio sollte als Besonderheit der Stimmenkonkurrenz einen Echo-Effekt vorführen, auf den schon Michael Haydn mit Erfolg gesetzt hatte. Das zweite Finale dagegen ist kein komplett neuer Satz, sondern die Überarbeitung des alten. Dem mechanischen

Laufwerk im Thema ist ein neues Motiv vorangeschaltet, das für einen Rondogestus sorgt, auch wenn der Satz dem Sonatenschema folgt. Doch erscheint dieses Motiv auch am Ende der Exposition wieder, so dass die ursprüngliche Schlussgruppe völlig umgebaut ist. Gespielt wird das Stück heute fast nur im Kontext von Gesamtaufführungen. Es gilt als undankbar gemessen an seinen hohen technischen Anforderungen. Heute hören wir die zweite Fassung des Streichquintetts.

Mozart hat das **Streichquintett D-Dur KV 593** in sein eigenes Verzeichnis unter „*im Decembre* [1790]“ eingetragen. Ein bis heute nicht endender Streit der Kenner hat sich am Finale entzündet. In Mozarts Handschrift hat es ein quasi gespenstisches chromatisches Thema und folgt einer Syntax, die an eine ‚aria di smania‘ – konkret die ‚Wahnsinnsarie‘ aus *Così fan tutte* („*Smania implacabili*“) – erinnert. Die originale Themenversion wurde von anderer Hand in Mozarts Autograph zu einer gefälligen Zick-Zack-Variante verändert, die immerhin im Erstdruck 1793 erscheint und bis heute ihre Anhänger findet. Entstanden ist sie aber wohl erst nach Mozarts Tod, vielleicht im Kontext einer Bearbeitung als Flötenquintett. Denn für die einklappige Flöte der Mozart-Zeit war das chromatische Original im geforderten Tempo des Allegro nicht spielbar.

Mozart hat die Partitur vom **Streichquintett g-Moll KV 516** präzise datiert „*li 16 di maggio 1787*“. Wegen seiner Tonart ist das

Werk nicht selten mit der großen g-Moll-Symphonie KV 550 in Verbindung gebracht worden, mit der es einen melancholischen Klage-ton teilt. Der erste Satz bleibt so intensiv dem Moll verhaftet, dass selbst das Seitenthema noch in der Grundtonart g-Moll verharrt und nur langsam ins zugehörige B-Dur findet. In diesem B-Dur erscheint dann zum Ende der Exposition das Hauptthema wieder, das sofort über einen Bassgang neue Molltöne nach sich zieht. Die Durchführung beginnt dann nach einer kurzen Zwischenzone mit dem Hauptthema im extrem entlegenen es-Moll und orientiert sich bis zum Beginn der Reprise ausschließlich an Moll-Stufen. Reprise und Coda verstärken innerhalb des Moll noch ein chromatisches Element, den alten Topos schmerzlicher Klage. Die absolute Dominanz des Moll in den Stationen des Tonartenplans, für den Charakter des Kopfsatzes verantwortlich und damit für das ganze Quintett, ist so singulär in Mozarts Instrumentalschaffen, dass der frühe russische Mozart-Enthusiast Alexander Oulibicheff 1843 von einer „*wahrhaft chronischen Krankheit der Seele*“ sprach. Auch nach den ästhetischen Kategorien des 18. Jahrhunderts mit seiner Vorstellung von der Musik als einer Sprache der Empfindungen hat Mozart mit dem g-Moll-Quintett Grenzland betreten. Denn es ist, als käme die Musik näher, als es die Konvention gesellschaftlichen Umgangs erlaubte.

Manfred Hermann Schmid †

MOZART'S STRING QUINTETS

The greatness of Mozart's string quintets has its origin in the significant turning-point in his career as a composer of chamber music that occurred in the years 1782–85, when he produced the six string quartets he would eventually publish with a warm and sincere dedication to "my dear friend Joseph Haydn." Mozart had met Haydn not long after his arrival in Vienna in 1781, and the new works were undoubtedly a response to the older composer's own recent Op. 33 quartets, announced by him as having been written "in a new and special way." Yet, as Mozart said himself, these masterpieces were completed at the cost of "a long and laborious effort", and it is true to say that for him the string quartet was not a medium that came as naturally as many others did. Although he would go on to write four more quartets, they were all to commission and, fine as they are, do not show him at his best. For that, we have to look instead to the four comparatively rarely-performed string quintets for two violins, two violas and cello which he produced in his last four years. The sleeping giants of his chamber output, they are where his creative energies as a composer of well-wrought, deeply expressive chamber music were now principally directed, and in them he created models for the genre so imposing that it is hard not to speculate on what its future might have been if Mozart had not died so young, with Haydn's late quartets and all of Beethoven's yet to be written. Certainly, no-one has surpassed Moz-

art's quintets since, and only Schubert's C major Quintet for the slightly different combination of two violins, viola and two cellos can be considered in the same category of greatness.

What was it that made writing for five instruments more congenial to Mozart's creativity than writing for four? No doubt the added core of textural richness and warmth provided by the two violas (one of his favourite instruments) was an attraction, as was the increased freedom allowed the cello. The extra instrument also enabled Mozart to draw broader, one might even say symphonic, sounds from the ensemble through sonorous octave doublings and rich parallel-motion passages. And he clearly enjoyed the opportunity to find a greater number of partnerships, dialogues and melody-and-accompaniment combinations within the group. Perhaps, though, at the back of his mind he also saw the quintet as a way of freeing himself – just as Beethoven would do in his early years by concentrating on the string trio – from the intimidating example of Haydn, still very much at the height of his powers as a quartet composer. Haydn, for his part, is later said to have remarked that the reason he himself had never composed any string quintets was that Mozart's were "so sublime and perfect" that he "could not presume" to set himself up in competition.

Mozart first sampled the string quintet form in his teens, and again it appears as if the initial impetus came from specific models, in this case by Joseph Haydn's younger brother Michael, a respected colleague of Mozart's in

the Salzburg court musical establishment. When in February 1773 Michael Haydn produced a *Notturmo for string quintet*, Mozart seems to have been inspired to write a quintet of his own before the spring was out. It is also possible that his revision in December of the last two movements – a new Trio for the Menuetto and a major recasting of the finale – was prompted by a second quintet from Michael.

QUINTET IN B FLAT MAJOR, K. 174

Thus Mozart's *Quintet in B flat major, K. 174*, is divertimento-like in its tuneful and relaxed demeanour, especially in the first movement, in which much of the melodic interest is shared between first violin and first viola. The second movement, a graceful, moonlit Adagio for muted strings, sees a more equal dialogue between the top four instruments, though the cello's role remains functional in the manner of a basso continuo. The revisions of the last two movements almost certainly owed something to Joseph Haydn as well as to Michael, particularly in the finale, in which Mozart seems to have been inspired by Joseph's Op. 20 quartets (and perhaps by the state-of-the art symphonies which Mozart encountered on a trip to Vienna during the summer) to strive for greater weight by means of vigorous counterpoint.

QUINTET IN D MAJOR, K. 593

The *Quintet in D major, K. 593*, was composed in late 1790, possibly for Johann Tost, a former violinist in Haydn's orchestra who had married into money. Mozart and Haydn are known to have performed in the work together, and there is more than a hint of Haydnesque personality and practice to it. Take, for instance, the probing Larghetto introduction, groping its way through questions and answers towards the main body of the first movement, and the fact that the Allegro's jaunty, thoroughly Haydnesque first theme derives from the first violin's very first phrase in the Larghetto. Or consider the tight motivic resourcefulness Mozart displays throughout, most of all in the powerful central development. The unexpected return of the Larghetto just before the end is an idea that Haydn himself would copy five years later in his 'Drum-roll' Symphony, but the use of the Allegro's opening phrase to end the movement is another favourite Haydn device.

The pensive Adagio brings forth more formal originality, as a serene G major first theme is alternated with a D minor second whose restlessness recalls the bleakness of the G minor Quintet; although the movement is in sonata form the feeling is of continuous development. The Menuetto appears to be another Haydn tribute, notably in the way, after a few hints have been dropped, a close canon is nonchalantly thrown in at the end of the Minuet, and in the playful high writing for first violin and cello in the Trio. The finale,

however, is Mozartian to the core, a rondo which delves ever further into a contrapuntal complexity whose vitality seems, if anything, even more effortlessly achieved than in the more celebrated finale of the ‘Jupiter’ Symphony (which at one point it appears briefly to quote).

QUINTET IN G MINOR, K. 516

The *Quintet in G minor, K. 516*, is the second of a pair that Mozart composed in the spring of 1787. Mozart’s development as a composer in the fourteen years that separate K. 174 from the two works is enough in itself to guarantee these latter’s superiority of technique, but the chasm that lies between their respective expressive worlds cannot be explained just by the fact that they are respectively the creations of a highly talented teenager and a mature artist recently into his thirties. Quite simply, K. 516 is one of the most profoundly touching of all Mozart’s works – indeed, so powerfully does it communicate in the key which Mozart reserved for his most personal utterances, that for once ‘tragic’ is not too strong a word. It is achieved, furthermore, not with Beethovenian rage but in an atmosphere of exquisite tenderness and yearning.

The mood is set right from the beginning, as a nervous, disquieting theme unfolds against restless quaver accompaniment. As if to emphasise the sense of emotional disorientation, Mozart turns the music back on itself to present the second subject in the home key, only

later slipping it into the expected relative major. The tension does not falter, however, for that second theme is one of wide upward leaps suggestive of inner and deep-felt pain.

The second movement is tense and fractured, the Menuetto section repeatedly knocked back by off-beat accents, the Trio apparently offering resignation but little real hope. The Adagio for muted strings is another marvel of emotional subtlety; a solemn, hymn-like first theme is confronted by a desolate descending second beset by cruel stabs from the second viola, before a third theme, shared between first violin and first viola offers a brief vision of buoyancy and beauty. Yet things are about to get even more complex in the finale; first the slow introduction takes the work to its deepest level of despair in an anguished, fearful arioso for the first violin, before at last the music steps free into a sweetly lilting G major rondo which would seem as carefree as the wind if we could only forget what has gone before.

Lindsay Kemp

ORF-SENDUNG
TERMIN
MÄRZ 2023, Ö1

FR 03.02

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

LEITUNG UND „BERTSCHE“-HAMMERKLAVIER **KRISTIAN BEZUIDENHOUT***

GOTTFRIED VON DER GOLTZ** KONZERTMEISTER UND LEITUNG

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie G-Dur KV 74**

(Komponiert: Vermutlich Rom, Ende April/Anfang Mai 1770)

Allegro
Andante
Allegro

Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester „Jenamy-Konzert“ KV 271*
(früher „Jeunehomme“)

(Datiert: [Salzburg,] Jänner 1777)

Allegro
Andantino
Rondeau. Presto – Menuetto. Cantabile

Kadenzen und Eingänge von **Mozart**

Pause

Rondo A-Dur für Klavier und Orchester KV 386*

(Datiert: Wien, 19. Oktober 1782)

(Fragment ergänzt von Philip Cipriani Hambly Potter)

Allegretto

Symphonie g-Moll KV 183**

(Komponiert: Salzburg, zwischen März 1773 und Mai 1775)

Allegro con brio
Andante
Menuetto – Trio
Allegro

Ende um ca. 21.30 Uhr

Während der rebellische Feuergeist des ‚Sturm und Drang‘ in den 1770er-Jahren von Straßburg und Frankfurt am Main bis Göttingen und Weimar immer breitere literarische Kreise erfasste, erlebte ein junger Tonkünstler in der provinziellen Abgeschlossenheit des fürsterzbischöflichen Hofes zu Salzburg seinen ganz persönlichen Bruch mit der Tradition des aufgeklärten Absolutismus. Noch bevor ‚Stürmer und Dränger‘ wie Herder, Klinger, Goethe und Schiller den Geniekult zum Leitbild ihres dichterischen Kosmos erheben sollten, hatte Wolfgang Amadé Mozart dies schon als Wunderkind auf Konzertreisen in Europa am eigenen Leib im Bereich der Musik erfahren. Mit der festen Anstellung als besoldeter Konzertmeister in den Diensten des Fürsterzbischofs Colloredo 1772 geriet er nun in eine ähnliche Konfliktsituation zwischen der rationalen Ordnung aristokratisch-klerikaler Hofkultur und dem emotionalen Drang nach künstlerischer Freiheit wie die neue Generation deutscher Dichter. Als Hofdiener des Fürsterzbischofs hatte Mozart in Salzburg neben der obligatorischen Kirchenmusik vor allem instrumentale Kompositionen zur höfischen Repräsentation zu liefern, mit denen das Prestige des Hofensembles demonstrativ nach außen getragen werden sollte. Als Archetyp des Geniegedankens, wie ihn der ‚Sturm und Drang‘ gerade postulierte, strebte er zugleich nach einer individualisierten und am Ende auch kompromisslosen musikalischen Sprache, die den freien Ausdruck der eigenen Gefühlswelt (*emotio*) über die von Hofritual und aufklärerischer Vernunft bestimmten Normen (*ratio*) stellte.

Das Ergebnis dieses ‚musikalischen Sturm und Drang‘ der 1770er-Jahre in Salzburg waren zwei instrumentale Frühmeisterwerke, die den starren Rahmen konventioneller Gattungsparadigmen höfischer Musik durch ihre unverwechselbare, persönliche und hochemotionale Tonsprache sprengten und den Weg zu einer kompositorischen Neubestimmung eröffneten: die g-Moll-Symphonie KV 183 und das Es-Dur-Klavierkonzert KV 271.

SYMPHONIE G-MOLL KV 183

Mit dieser Symphonie vollzog Mozart 1773 – ein Jahr vor dem Erscheinen von Goethes richtungsweisendem Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* – eine radikale Wende nicht nur im eigenen symphonischen Schaffen, sondern auch in der gesamten historischen Entwicklung der Gattung. Folgt man seinen bisherigen Symphonien noch überwiegend dem bewährten italienischen Modell der dreisätzigen Opersinfonia, so wandte er sich mit KV 183 endgültig dem neuen Typus des großangelegten, viersätzigen symphonischen Werkzyklus zu, der diese Gattung bis weit über das 18. Jahrhundert hinaus bestimmen sollte. Vor allem die Wahl der Tonart wirkte symbolisch-programmatisch: KV 183 ist nicht nur Mozarts erste, sondern blieb auch bis zur Symphonie KV 550 seine einzige Symphonie in Moll. Und besonders g-Moll galt unter den Molltonarten als Ausdruck nicht nur des Tragischen und Leidenschaftlichen, sondern vor allem auch des Unmuts und der Auflehnung, wie sie etwa Christian Friedrich Daniel Schubart einige Jahre

später in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784/85) charakterisierte: „*Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust.*“ Dementsprechend entfesselt der erste Satz der Symphonie KV 183 in der für Mozart seltenen, doch später für Beethoven typischen Tempoangabe *Allegro con brio* mit seinen unruhigen Unisono-Synkopen, tremoloartigen Effekten, punktierten Rhythmen, peitschenden Akzenten und dynamischen Gegensätzen eine bis dato ungeahnte, fast subversive Dramatik, die in zeitgenössischen Kompositionen im empfindsamen Stil – wie etwa Haydns Symphonie Nr. 39 (1769/70) oder die Symphonie op. 6 Nr. 6 von Johann Christian Bach (1770), beide ebenfalls in g-Moll angelegt – ihresgleichen sucht. Der ganze Satzzyklus von KV 183 scheint mit seinen abrupten Wechseln zwischen kurzen trügerischen Ruhemomenten und rasanten, widerspenstigen Beschleunigungen – von der Seufzerthematik des zweiten langsamen Satzes an über das herbe, in seiner tonalen Schroffheit fast antihöfische Menuett bis hin zum aggressiv-dynamischen Finale – die Leiden des jungen Mozart im engen Korsett der höfisch-musikalischen Konventionen in Klängen fassen zu wollen. Hier ging ein Komponist ans Werk, der mit seiner visionären Musik weit seiner Zeit voraus war und bald, ebenfalls Jahre vor der französischen Revolution, als selbständiger Musiker den endgültigen Bruch mit der höfisch-klerikalen Gesellschaftsordnung in Salzburg wagen sollte.

KLAVIERKONZERT ES-DUR KV 271, „JENAMY-KONZERT“

Die endgültige künstlerische und kompositorische Selbstständigkeit gelang Mozart vier Jahre später mit seinem *Es-Dur-Klavierkonzert KV 271*. Auch hier klingt der tragische, gefühlbetonte, höchstempfindsame Geist des ‚Sturm und Drang‘ in Musik wieder, besonders im zweiten schwermütig-schicksalhaften Satz *Andantino* in c-Moll, nicht zufällig auch der erste Mittelsatz eines Mozartschen Konzerts in Moll. Doch zugleich markiert das Klavierkonzert auch den radikalsten Bruch mit den Gattungsnormen höfisch-repräsentativer Kunst. Schon der Anfang stellt ein Novum in der Gattung des Solokonzerts dar, das erst Beethoven Jahrzehnte später, und zwar in seinen letzten beiden Klavierkonzerten Nr. 4 und Nr. 5, wagen wird: Noch bevor das Orchester das Kopfmotiv des ersten Satzes überhaupt formulieren kann, greift das Klavier mit einem kadenzierenden Nachsatz eigenwillig in das musikalische Geschehen ein und stiehlt so dem Orchesterkorpus, dem die Exposition der Thematik im Tutti-Ritornell am Anfang des Konzerts gehören sollte, mit wenigen Noten die ganze Aufmerksamkeit: Das Individuum mit seiner unverwechselbaren Einzigartigkeit, der Solist und Klaviervirtuose – kurz: das Genie – setzt sich hier über jede Konvention hinweg, um seine außergewöhnliche Subjektivität uneingeschränkt auszudrücken. Es folgt eine Reihe improvisatorisch wirkender Eingänge, vorausseilender Kadenzen und solistischer Unterbrechungen, mit denen der Pianist den konzertanten Diskurs wie ein begnadeter Improvisator

bravourös dominiert. Bis der Solist sich mit spielfreudigem Impetus im Finale fulminant und endgültig behauptet: Der virtuose Komponist wird zum komponierenden Virtuosen, um seine selbstschöpferische Individualität in der rationalen Allgemeinordnung des Orchesters durchzusetzen.

Dass das Es-Dur-Klavierkonzert KV 271 heute in musikwissenschaftlichen Abhandlungen oder in Konzertprogrammen immer noch mit dem französischen Phantasienamen „Jeune-homme“ angeführt wird, den ihm die findigen Mozart-Biographen Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix 1912 angehängt haben, verkennet die historische Wende, die Mozart hier in seinem Schaffen wie in der Gattungsgeschichte des Solokonzerts vollzog. Seit 2004 wissen wir dank Michael Lorenz, dass die Dame, der Mozart das Konzert gewidmet hat und die er in seinen Briefen als „*Mad:me jenome*“ respektive „*jenomy*“ erwähnt, die Tochter des bekannten Tänzers und Choreographen Jean-Georges Noverre war, die nach der Heirat mit dem Kaufmann Joseph Jenamy den vollständigen Namen Louise Victoire Jenamy führte. Von Madame Jenamy, deren Name dem französischen Ausdruck ‚jeune homme‘ (junger Mann) nicht einmal ähnlich klingt, ist weder eine Karriere als Pianistin noch eine Aufführung des Konzerts belegt, was angesichts der hohen klavieristischen Ansprüche des Soloparts auch nicht zu erwarten war. Mozart hingegen hat sein Es-Dur-Klavierkonzert immer wieder als Visitenkarte in Wien selbst gespielt, auch als er bereits ein anerkannter Komponist und Musiker war – so etwa im April

1781 anlässlich seines ersten Auftritts vor der Wiener ‚Tonkünstler-Societät‘ und bei Akademien im Frühjahr 1783. Für sein tatsächliches Lebensalter mag er damals im Vergleich zu anderen Komponisten und Virtuosen immer noch ein ‚jeune homme‘ gewesen sein, für das musikhistorische Gewicht seines Werks aber auf keinen Fall.

SYMPHONIE G-DUR KV 74

Um die musikalische Revolutionskraft des Mozartschen ‚Sturm und Drang‘ der 1770er-Jahre voll zu verstehen, ist es sicherlich hilfreich, die beiden Meilensteine dieser Schaffensperiode, die g-Moll-Symphonie KV 183 und das „Jenamy“-Klavierkonzert KV 271, anderen Werken gegenüberzustellen, die von Mozart nur wenige Jahre zuvor komponiert worden waren, als der tatsächlich ‚junge Mann‘ noch in Begleitung seines Vaters auf Ausbildungsreisen in Italien war. Die *G-Dur-Symphonie KV 74* aus dem Jahr 1770, noch nach dem Modell der italienischen Opersinfonia mit drei kurzen kontrastreichen Sätzen angelegt, wirkt zum Beispiel mit ihren auf- und absteigenden Skalenschritten, den flächig gehaltenen Klangschichten und harmonisch-kontrapunktischen Minimalbewegungen im Vergleich dazu fast harmlos und eignet sich so durchaus, um den Auftritt eines Virtuosen orchestral einzuleiten, ohne ihm gleich vorneweg die Show zu stehlen.

RONDO A-DUR FÜR KLAVIER UND ORCHESTER KV 386

Umgekehrt sind spätere Gelegenheitskompositionen der Wiener Periode wie das *Rondo A-Dur für Klavier und Orchester KV 386*, mit denen Mozart seinen revolutionären Lauf durch die Musikgeschichte kurz pausieren ließ, um dem damaligen Gusto des Wiener Publikums entgegenzukommen, wiederum quasi ideal, um einen reibungslosen Abgang des Solisten vor dem nächsten musikalischen Coup einzuleiten.

Leider ist Mozarts Autograph des A-Dur-Rondos nur fragmentarisch überliefert, sodass die *Neue Mozart-Ausgabe* 1960 auf eine Bearbeitung zurückgreifen musste, die der Pianist Philip Cipriani Hambly Potter 1838 in London anhand des Autographs angefertigt hat. Da auch Cipriani Potter die letzten zwei Doppelblätter des Autographs nicht zur Verfügung standen, musste er den Schluss des Rondos unter Zuhilfenahme des vorausgehenden musikalischen Materials frei arrangieren. Als der Musikwissenschaftler Alan Tyson 1980 schließlich diese verschollenen Doppelblätter in der British Library entdeckte, wurde klar, dass Mozart einen ganz anderen Schluss als Cipriani Potter für sein Rondo komponiert hatte: In Mozarts Autograph beendet das Klavier das Rondo nicht mit einem langen Solo ohne Orchester wie bei Cipriani Potter, sondern mit einem brillanten Schluss gemeinsam mit dem Orchestertutti, wie es sich bei einem Stück für Klavier und Orchester aus dem 18. Jahrhundert auch gehört. Der authentische Schluss von Mozart ist zwar 1993 im Band X

der *Neuen Mozart-Ausgabe* mit den Nachträgen zur Klaviermusik erschienen, wird aber bis heute selten gespielt, da die frei erfundene Version von Cipriani Potter inzwischen so populär geworden ist, dass sie nunmehr für authentisch gehalten wird. Dementsprechend wird Kristian Bezuidenhout zusammen mit dem Freiburger Barockorchester das Rondo nicht nach Mozarts wiederentdecktem Original, sondern nach dem freien Solo-Arrangement des Philip Cipriani Hambly Potter spielen.

Iacopo Cividini

SYMPHONY IN G MAJOR, K. 74

Mozart made three trips to Italy with his father in the early 1770s, each linked to the premiere of a new opera. But he did not only compose for the stage while there: he also performed symphonies at public and private concerts all over the region, drawing on works he had written back home in Salzburg but also composing new ones as he went. The short *Symphony in G major, K. 74*, was probably composed in Rome in the spring of 1770. 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.

PIANO CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 271, ‘JENAMY’

It is easy to imagine all of Mozart’s piano concertos as having been written for himself to perform. Yet although the *Concerto in E flat, K. 271*, was indeed a work he performed on occasion, it was actually composed for another pianist, one Victoire Jenamy, daughter of the ballet master at the Imperial Court in Vienna, Jean-Georges Noverre. Said to have been a performer of “much artistry and ease”, she visited Salzburg in late 1776 or early 1777, and this concerto for her seems to have been the result. What is certain is that in it Mozart

took a significant step forward in his handling of the form, for this is the music of a 21-year-old composer flexing his creative muscles and revelling in his own skill and growing artistic personality.

Each of the concerto’s three movements provides an unusual talking-point. The fact that the soloist appears right at the start of the first movement instead of following the more normal practice of waiting until after a long orchestral opening may not seem such an extraordinary thing, were it not that Mozart did not repeat it in any other concerto, and that it is hard to think of examples of the same thing by anyone else before Beethoven’s Fourth Piano Concerto some 20 years later. After this cheeky initial gambit the piano steps aside and leaves the orchestra to present the opening paragraphs in customary fashion, but when it re-enters it is with another original stroke – a long, high trill that enables it to slip back in with a polite ‘excuse me’.

The minor-key Andantino is a truly Mozartian movement full of the sombre hues and profound feeling that are rarely far from the surface even in the composer’s most optimistic music. Its strong kinship with the passionate expressiveness of the opera house is made explicit by frequent passages reminiscent of vocal recitative. The finale is a movement of great playfulness, no more apparent than when the fun and games break off for an extended passage in the style of a courtly minuet. The effect is at first gently humorous, yet it quickly establishes a grace and charm of its own, so that when the soloist leads the music back to



the bustling main theme and a buoyant conclusion, it comes almost as a surprise.

RONDO IN A MAJOR FOR PIANO AND ORCHESTRA, K. 386

By the next time Mozart composed a piano concerto, he had moved to Vienna, and it was here that he took the genre to a new level of depth and sophistication. Yet he started cautiously. His first three Viennese concertos (K. 413–5) were written during the winter of 1782–83, and Mozart’s pragmatic approach is shown by fact that he described them as “a

happy medium between what is too easy and too difficult.” Probably prior to these concertos, in October 1782, he had also tested the water, it seems, with a single-movement piece for piano and orchestra. For many years this Rondo in A major, K. 386, was believed to be the original finale for K. 414, later replaced by the one we are familiar with today, but although we still do not know what the purpose of this suave and easy-going work was – there are no reports of any performances by the composer – this is now thought unlikely.

At some time in the mid-nineteenth century Mozart’s autograph manuscript of this piece got broken up, and parts of it have still

not been recovered. Fortunately, the English composer Cipriani Potter had made a solo piano arrangement 1838 before the autograph disappeared, and this has formed the basis of all later reconstructions of it for piano and orchestra. Even Potter, however, did not have access to the final pages, and although Mozart's original ending was eventually discovered in 1980, we hear the work tonight in the version in which it first became familiar, with Potter's conclusion.

SYMPHONY IN G MINOR, K. 183

Mozart had been in Vienna before of course. Ten years earlier he and his father were there for a ten-week visit, during which they would have heard up-to-date symphonies by composers such as Gassmann, Vanhal, Ordonez and Haydn, all of whom were at that time contributing to a trend for minor-key symphonies using an urgently expressive musical language that has become known as *Sturm und Drang* ('storm and stress'). Mozart's *Symphony in G minor, K. 183*, composed after his return to Salzburg that autumn, is the one that adopts this fashionable minor-key manner most openly, but while his handling of it may smack of imitation, there is a grace about it that is typically Mozartian, and eventually the style would be assimilated into his own as brilliantly and effortlessly as were so many others.

It is in the first and last movements of K. 183 that the *Sturm und Drang* style is most in evidence. The opening Allegro con brio fea-

tures wide-ranging melodic lines and stark unison passages tempered to touching effect by plaintive renditions of the initial theme on a single oboe, while the concluding Allegro, though less urgent in tone, maintains a restless mood throughout. The Andante offers a strong contrast in the form of gentle sighs and veiled melodic pleasantries exchanged between bassoons and muted violins. Gravity returns in the Menuetto, kicked off by a bold unison phrase, but the major-key Trio, scored for winds alone, transports us momentarily to the atmosphere of balmy Salzburg summer evenings, and the easy-going serenades which must have added so much to their pleasure.

Lindsay Kemp

SA 04.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #29

ORQUESTA IBERACADEMY MEDELLÍN

DIRIGENT ALEJANDRO POSADA

EMILY POGORELC SOPRAN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie („Ouvertüre“) G-Dur KV 318

(Datiert: Salzburg, 26. April 1779)

Allegro spiritoso – Andante – Primo tempo

Aus „Zaide“ („Das Serail“) KV 344

(Komponiert: Salzburg 1779/80)

Arie der Zaide Nr. 3 „Ruhe sanft, mein holdes Leben“

Aus „Lucio Silla“ KV 135

(Komponiert: Mailand, Herbst 1772)

Ouvertüre

Rezitativ und Arie der Giunia Nr. 16

„In un istante oh come s'accrebbe il mio timor!“ – „Parto, m'affretto“

Pause

Arie für Sopran und Orchester
„Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!“ KV 383
(Datiert, Wien, 10. April 1782)

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester
„Bella mia fiamma, addio“ – „Resta, oh cara“ KV 528
(Datiert: Prag, 3. November 1787)

Zwischenaktmusiken zu
„Thamos, König in Ägypten“ KV 345
(Komponiert: Salzburg, um 1777)

Maestoso – Allegro
Andante
Allegro – Allegretto
Allegro vivace assai

In Mozarts umfangreichem musikdramatischen Œuvre liegen kompositorische Kleinode verborgen, die schon zu seinen Lebzeiten – mit ausdrücklichem Bedauern des Tonsetzers selbst – durch ungünstige Umstände kaum oder gar nicht zu Gehör gelangen konnten. Dazu zählen gewiss die zwei Schauspielmusiken zu Tobias Philipp Freiherr von Geblers „heroischem Drama“ *Thamos, König in Ägypten* KV 345 und zu Johann Andreas Schachtners „Serail“ *Zaide* KV 344, mit denen Mozart in den 1770er-Jahren in der Gattung des deutschsprachigen Melodrams experimentierte, bevor er sich Anfang der 1780er-Jahre mit *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 endgültig dem Singspiel zuwandte.

Anders als bei der italienischen Oper oder dem deutschen Singspiel wurde der Bühnentext im Melodram nicht gesungen, sondern nur durch Instrumentalbegleitung, Zwischenaktmusiken, Chöre, Tänze, Lieder oder Fanfaren bereichert, um besondere Affektsituationen im rezitierten Drama tonmalerisch zu illustrieren und hervorzuheben. Der rein funktionale, ephemere Charakter dieser musikalischen Untermalungen, deren Rezeption eng mit der konkreten Situation eines bestimmten Schauspiels verbunden war, führte dazu, dass sie – unabhängig von ihrer kompositorischen Qualität – meist nicht als autonomes Kunstwerk betrachtet und somit leicht in Vergessenheit gerieten, sobald das jeweilige Bühnenwerk aus den Spielplänen der Theater verschwand. So bedauerte etwa Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 15. Februar 1783, dass seine Musik für *Thamos* in den Sog des Misserfolgs von Geblers Drama

geraten war: „*Es thut mir recht leid daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! – dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke; welche nicht mehr aufgeführt werden. – es müsste nur blos der Musick wegen aufgeführt werden, – und das wird wohl schwerlich gehen; – schade ist es gewis! –*

Die Komposition der Musik zu *Zaide* KV 344 wurde wiederum von Mozart selbst unterbrochen, als die Theater für die Hoftrauer nach dem Tod der Kaiserin Maria Theresia am 29. November 1780 geschlossen wurden, wie in einem Brief seines Vaters vom 11. Dezember 1780 zu entnehmen ist: „*Wegen dem Schachtner: Drama ist itzt nichts zu machen, da die theater stillstehen, und mit dem Kayser, der sich in allem mit dem Theater abgiebt, in dieser Sache nichts zu machen ist. Es ist auch besser, da die Musik ohnehin nicht ganz fertig ist, und sich, wer weis, was für ein Gelegenheit ergibt seiner Zeit wegen so was, nach Wienn zu kommen.*

Die Vertonung von *Zaide* blieb dann auch nach dem Ende der Trauerzeit um die Kaiserin Fragment, da Mozart tatsächlich nach Wien zog und dort mit dem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* ein neues kompositorisches Projekt begann, das dem veränderten Gusto des Wiener Publikums besser entsprach und damit auch einen größeren Erfolg in Aussicht stellte. Zurück blieben somit einzelne, ja einzigartige Momente höchster musikdramatischer Kunst, die es, wie deren Autor selbst betonte, auch „*bloß der Musik wegen*“, also unabhängig von einer Inszenierung, aufzuführen und anzuhören lohnt.

Das gilt sicherlich für die Auftrittsarie der Zaide „Ruhe sanft, mein holdes Leben“, mit der die Protagonistin – eine Dame aus dem Serail des Sultans Soliman – ihre Liebe für den Christen Gomatz besingt, der als Sklave in einem Steinbruch arbeiten muss. Der facettenreiche Lyriismus der Mozartschen Sopranpartie über der feinen, bewegten Orchestrierung mit Solo-Oboe, Solo-Fagott und sordinierten Violinen eignet sich hier in besonderer Weise, um die zarten Liebesgefühle Zaides auszudrücken, ihre Bewunderung vor dem eingeschlafenen Gomatz, und die zärtliche Geste musikalisch zu beschreiben, mit der sie ihm ein Bildnis von sich überlässt, ohne ihn aus seinen Träumen aufzuwecken.

Mit ähnlichen klanglich-orchestralen Mitteln – Oboen- und Fagotteinwürfe über das leichte Pizzicato der Streicher – hat Mozart nur wenige Jahre später in der *Konzertarie für Sopran „Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner“* KV 383 den Affekt freudiger Dankbarkeit zum Ausdruck gebracht. Die Arie, die Mozart nach eigener Datierung auf der autographen Partitur und laut dem anonymen Text am 10. April 1782 in Wien als Danksagung und Huldigung an einen unbekannten Gönner komponiert hat, lässt die virtuose Leichtigkeit der Sopranstimme bei der Vermittlung freudiger Gefühle der Dankbarkeit eindrucksvoll zum Vorschein kommen.

Deutlich dramatischere Wendungen stellen Verzweiflungs- und Abschiedsszenen für Sopran und Orchester aus dem Bereich der Opera seria,

wie das Rezitativ und Arie der Giunia „In un istante oh come s'accrebbe il mio timor!“ – „Parto, m'affretto“ aus *Lucio Silla* KV 135 und die Konzertszene „Bella mia fiamma, addio“ – „Resta, o cara“ KV 528, dar. Erstere fällt mit einem der dramatischen Höhepunkte des Drama per musica *Lucio Silla* zusammen: Nachdem Giunia dem Diktator Silla erklärt hat, lieber zu sterben als ihn zu heiraten, und dieser als Rache für ihre Zurückweisung angekündigt hat, ihren Verlobten Cecilio umbringen zu lassen, bereitet sich die verzweifelte Protagonistin darauf vor, in den Senat zu gehen, um Gnade für ihren geliebten Cecilio zu bitten. Eingeleitet von einem wirkungsvoll instrumentierten Accompagnato-Rezitativ singt Giunia eine Agitata-Arie mit knappen, deklamatorischen, hochvirtuosen Koloraturen, die ihre Zerrissenheit, ihre aufgewühlte, durch Verzweiflung und Todessehnsucht geprägte Gemütslage eindringlich zum Ausdruck bringen. Mozart konnte bei der Ausgestaltung dieser höchst anspruchsvollen Sopranpartie 1772 in Mailand mit der Prima Donna Anna De Amicis rechnen, die zu den herausragendsten und berühmtesten Vertreterinnen ihrer Zunft zählte und damals mit Ende Dreißig auf dem Höhepunkt ihrer Karriere stand.

Für die nicht minder virtuose Sängerin Josepha Duschek komponierte Mozart am 3. November 1787, unmittelbar nach der Prager Premiere des *Don Giovanni*, Rezitativ und Arie „Bella mia fiamma, addio“ – „Resta, o cara“ KV 528, seine letzte große Konzertszene aus dem Bereich der Opera seria. Die Textvorlage stammt

aus dem zweiten Akt von Michele Sarcones Festa teatrale *Cerere placata* und stellt die Verzweiflung des Titano über sein Todesurteil durch Ceres und die damit verbundene Trennung von der geliebten Proserpina dar. Nach einem anekdotischen, Mozarts Sohn Carl Thomas zugeschriebenen Bericht aus dem Jahr 1856 soll Josepha Duschek den Komponisten in einem Pavillon nahe ihrer Villa Bertramka in einem Prager Vorort eingesperrt haben, um ihn dazu zu bringen, die ihr versprochene Arie endlich niederzuschreiben. Mozart habe sich seinerseits dafür gerächt, indem er eine Reihe von gesangstechnisch schwierigen Passagen in die Arie eingearbeitet und der Sängerin damit gedroht habe, sein Manuskript umgehend zu vernichten, wenn es ihr nicht gelänge, die Nummer fehlerfrei vom Blatt zu singen. Ob die Anekdote, die erst ein Jahrhundert nach Mozarts Geburt in Umlauf gebracht worden ist, einer wahren Begebenheit entspricht, bleibt offen. Bei der recht diffizilen Führung der Sopranstimme bei den Textworten „Questo affanno, questo passo è terribile per me“ („Diese Qual, diese Passage ist schrecklich für mich“) scheint Mozart in der Tat die hohe Gesangkunst der befreundeten Sopranistin absichtlich herausfordern zu wollen. Fest steht auf jeden Fall, dass er in seiner autographen Partitur sowie im eigenen Verzeichnis seiner Werke die Konzertszene ausdrücklich Josepha Duschek gewidmet hat, nachdem er in der Villa Bertramka eine gastfreundliche Bleibe während der Fertigstellung und den Aufführungsvorbereitungen des *Don Giovanni* finden konnte.

In einem musiktheatralischen Programm dürfen rein instrumentale Stücke nicht fehlen, mit denen die dramatischen Themen der jeweiligen Szenen musikalisch ein- und weitergeleitet werden. Die am 26. April 1779 vollendete *Symphonie G-Dur KV 318* eignet sich durch ihre große Besetzung mit vier Hörnern, zwei Trompeten und Pauken, vor allem aber durch ihre Anlage als Opernsinfonia mit drei ineinander übergehenden, in Tempo und Charakter stark kontrastierenden Sätzen besonders als Ouvertüre zu Beginn eines musikdramatischen Werkes. Aufgrund ihrer Entstehungszeit ist vermutet worden, dass die Symphonie als Einleitung eines der beiden Melodramen *Thamos* oder *Zaide* gedacht war. Jedenfalls hat Mozart sie 1785 in Wien als instrumentale Introduction für eine Aufführung des Pasticcios *La villanella rapita* von Francesco Bianchi, zu dem er eigene Einlagenummern beigesteuert hatte, wiederverwendet. Zusammen mit der brillanten *Ouvertüre zu Lucio Silla* und den abwechslungsreichen Zwischenaktmusiken zu *Thamos* bietet sie einen bunten Reigen an instrumentalen Theatermusiken, mit dem jedes Momentum dramatischer Tonkunst perfekt in Szene gesetzt werden kann.

Iacopo Cividini

SYMPHONY IN G MAJOR, K. 318

The eighteenth-century symphony had its origins in the Italian operatic overture, and in those early days the two forms were considered interchangeable. By the time of Mozart's mature symphonies and operas in the 1780s this was less often the case, and April 1779 is surprisingly late for Mozart to be writing an overture-like work such as the *Symphony in G major*, K. 318. But while there is 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.

ARIA: 'RUHE SANFT, MEIN HOLDES LEBEN', FROM *ZAIDE*, K. 344

Of Mozart's 20 finished or unfinished operatic works, only two were definitely composed for Salzburg, hardly surprising in view of the fact that there was no opera house in his native city. Some musical dramas were performed there in the exclusive surroundings of the Prince Archbishop's Palace or the local university, but after *Il re pastore* in 1775, no concrete stage opportunities presented themselves for the next five years, during which Mozart's musical personality and skills grew enormously.

One can imagine his impatience, and *Zaide*, a two-act *Singspiel* (a German opera with spoken dialogue), is a rare example of him writing an opera without a commission. It was probably begun in 1779, but Mozart never finished it, and when he moved to Vienna in 1781 and was soon finding himself bringing a *Singspiel* to the stage there, it was with a new one, the enormously successful *Die Entführung aus dem Serail*.

Both *Zaide* and *Die Entführung* are 'Turkish' operas, reflecting the fascination the Viennese had for tales placing Europeans at the mercy of seemingly implacably malign pashas, but which in many cases reached their happy endings as a result of a moment of enlightened clemency. Such is the case with *Zaide*. Only a handful of numbers survived from the work, of which the most celebrated is undoubtedly the beautiful aria '*Ruhe sanft, mein holdes Leben*', sung by the captive Zaide to the sleeping Gomatz, a fellow prisoner who, when he wakes, will fall in love with the portrait she has left in his lap.

OVERTURE *LUCIO SILLA* AND RECITATIVE & ARIA: 'IN UN ISTANCE OH COME S'ACCREBBE IL MIO TIMOR! ... PARTO, M'AFFRETTO', FROM *LUCIO SILLA*, K. 135

Premiered in December 1772, *Lucio Silla* was the last of the three operas the teenage Mozart composed for Milan in the early 1770s. The story shows the Roman dictator Lucius Sulla thwarted in his scheme to marry Junia, who

is betrothed to the exiled Cecilius. In the dramatic recitative and aria from Act 2 *'In un istante oh come s'accrebbe il mio timor!'* ... *Parto, m'affretto'*, Cecilius has returned to the city in secret and met with Junia before going off to kill Sulla. Left alone, Junia breathlessly bemoans her predicament, expresses her fears for Cecilius's life and for her own, and proudly declares her readiness to die. The opera opens with a light, three-movement overture which Mozart used as a concert symphony after his return to Salzburg.

**ARIA: 'NEHMT MEINEN DANK,
IHR HOLDEN GÖNNER!'**, K. 383

Mozart's fifty-or-so stand-alone arias for voice and orchestra include many written as concert showpieces for particular singers, often with the added attraction for him of being intended for artists he both liked and admired. In the case of *'Nehmt meinen Dank'*, the singer was a former object of his love, Aloisia Weber, who, though she ended up marrying someone else, continued a professional relationship with Mozart that later resulted in her singing the role of Donna Anna in *Don Giovanni*. Mozart in the meantime ended up happily married to her sister Constanze. The delicately scored aria was composed in April 1782 for a special benefit concert for Aloisia and provided a charming opportunity for her to offer musical thanks to her paying public.



Aloisia Lange, geb. Weber. Ölgemälde, vermutlich von Giovanni Battista Lampi (1751–1830), um 1785. Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

**RECITATIVE & ARIA: 'BELLA MIA FIAMMA,
ADDIO ... RESTA, O CARA'**, K. 528

'Bella mia fiamma ... Resta, o cara' was one of at least two arias Mozart composed for the soprano Josefa Duschek. The composer was good friends with Josefa and her husband, and it was at their summer residence near Prague in 1787 that he completed both *Don Giovanni* and this recitative and aria. The text comes

from *Cerere placata*, an opera by Niccolò 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.

minor-key passages suggest the falseness of his antagonist Pheron. More dark deeds are afoot at the end of Act 3 but are quickly mollified by a calmer voice (literally so in the play, as the first speech of Act 4 begins over it). And the final interlude, ending Act 4, depicts (according to Leopold) “general confusion.”

Lindsay Kemp

THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN, K. 345 – INTERLUDES

Operatic commissions may have been slim for Mozart in the 1770s, but one stage project that did enable him to produce some impressive music was the five-act play *Thamos, König in Ägypten*. Written by Tobias Philipp, Baron von Gebler, a government official at the Viennese court, it was first performed in Pressburg in 1773 with two choruses by another composer, but when it reappeared in Vienna the following year these had been replaced with choruses by Mozart. When the play came to Salzburg in 1776 Mozart wrote more music for it and did so again for further performances in 1779. The four orchestral interludes we hear this morning appear to have been composed for the 1776 production and serve as links between the acts. Annotations to the score by Mozart’s father, Leopold, explain their relation to the stage action. The first follows Act 1, in which conspirators have been restlessly plotting against the eponymous ancient Egyptian king. In the second a warm major-key oboe melody reflects the good character of Thamos himself, while uneasy

ARIE DER ZAIDE NR. 3 „RUHE SANFT, MEIN HOLDES LEBEN“ AUS „ZAIDE“ KV 344

Text von Johann Andreas Schachtner (1731–1795)

Arie

Ruhe sanft, mein holdes Leben, || Schlafe,
bis dein Glück erwacht; || da, mein Bild
will ich dir geben, || Schau, wie freundlich
es dir lacht.

Ihr süßen Träume, wiegt ihn ein || Und
lasset seinem Wunsch am Ende || Die
wollustreichen Gegenstände || Zu reifer
Wirklichkeit gedeihn.

REZITATIV UND ARIE DER GIUNIA NR. 16 „IN UN ISTANTE OH COME S'ACCREBBE IL MIO TIMOR!“ –
„PARTO, M'AFFRETTO“ AUS „LUCIO SILLA“ KV 135

Text von Giovanni de Gamerra (1743–1803)

Recitativo

In un istante oh come s'accrebbe il mio
timor! Pur troppo è questo un presagio
funesto delle sventure mie! L'incauto sposo
più non è forse ascoso al reo tiranno.
A morte ei già lo condannò. Fra i miei
spaventati, nel mio dolore estremo che fo?
Che penso mai? Misera io tremo! Ah nò, più
non si tardi. Il Senato mi vegga. Al di lui
piede grazia, e pietà s'implori per lo sposo
fedel. S'ei me le nega, si chieda al Ciel. Se il
Ciel l'ultimo fine dell'adorato sposo oggi
prescrisse, trafigga me chi l'idol mio trafisse.

Resitativo

*Oh, wie ist die Angst gewachsen in einem
Augenblick! Ist es meines Unglücks düstere
Ahnung? Der Bräutigam ist, unbedacht,
dem Blick des niederträchtigen Tyrannen
vielleicht nicht mehr verborgen. Zum Tod
hat er ihn schon verurteilt. Was soll ich tun
in meiner Angst, in meinem Schmerz? Was
denke ich?... Ich Elende! Ich zittere. Ach
nein, kein Zögern mehr. Ich will vor den
Senat. Zu seinen Füßen will ich für den
Liebsten um Gnade und um Mitleid flehen.
Verweigert er sie, dann muss man den
Himmel anrufen. Wenn der Himmel heute
das Ende des Geliebten vorgezeichnet hat,
so soll, wer ihn durchbohrt, auch mich
durchbohren.*

Aria

Parto, m'affretto. Ma nel partire || il cor si
spezza. Mi manca l'anima, || morir mi sento.
Nè so morire, || e smanio, e gelo. E piango, e
peno, || ah se potessi, potessi almeno || fra
tanti spasimi, morir così.

Ma per maggior mio duolo || verso un
amante oppressa || divien la morte istessa ||
pietosa in questo dì.

Arie

*Ich gehe, ich eile; || doch bricht mein Herz
dabei, die Seele schwindet hin. || Nah fühl
ich den Tod und kann nicht sterben; || ich
tobe und erstarre, weine und quäle mich. ||
Ach, wenn ich doch in solcher Qual nur
sterben könnte!*

*Doch mein tiefer Schmerz, || der um den
Liebsten mich bedrückt, || macht an einem
solchen Tag || barmherzig selbst den Tod.*

(Deutsche Übersetzung: DME)

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „NEHMT MEINEN DANK, IHR HOLDEN GÖNNER!“ KV 383

Textdichter unbekannt

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner! ||
So feurig, als mein Herz ihn spricht, || euch
laut zu sagen, können Männer, || ich, nur ein
Weib, vermag es nicht. || Doch glaubt, ich
werd' in meinem Leben || niemals vergessen
eure Huld: || Blieb' ich, so wäre mein
Bestreben, || sie zu verdienen doch Geduld! ||

Von Anbeginn war stetes Wandern || der
Musen und der Künstler Los: || Mir geht es so
wie allen andern, || fort aus des Vaterlandes
Schoß || seh' ich mich von dem Schicksal
leiten. || Doch glaubt es mir, in jedem Reich, ||
wohin ich geh', zu allen Zeiten || bleibt
immerdar mein Herz bei euch.

REZITATIV UND ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „BELLA MIA FIAMMA, ADDIO“ – „RESTA, O CARA“ KV 528

Text von D. Michele Sarcone (1731–1797) aus der Festa teatrale „Cerere placata“ (II,5)
von Niccolò Jommelli (1714–1774)

Rezitativ

Titano

Bella mia fiamma, addio; non piacque al cielo di renderci felici. Ecco reciso, prima d'esser compito, quel purissimo nodo, che strinsero fra lor gli animi nostri con il solo voler. Vivi: cedi al destin, cedi al dovere. Dalla 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 || mi separa, o Dio! da te. || Prendi cura di sua sorte, || consolarla almen procura.

Resitativ

Titano

Meine schöne Geliebte, leb' wohl; es hat dem Himmel nicht gefallen, uns glücklich werden zu lassen. Noch bevor es festgeknotet war, ist nun dieses reinste Band zerschnitten, das unsere Seelen miteinander verknüpfte durch den bloßen Wunsch. Lebe; gib dem Schicksal nach, weich der Pflicht. Von der beschworenen Treue entbindet dich mein Tod; mit einem würdigeren Gatten ... o Qualen, vereint sollst du ein heiteres und glücklicheres Leben führen. Erwinnere dich an mich, aber die spärliche Erinnerung an einen glücklichen Bräutigam möge niemals deine Ruhe stören. Königin, ich gehe, um deinen Befehl zu erfüllen; ach, mein ganzer Zorn möge mit meinem Tod enden. Ceres, Alfeus, geliebte Braut, lebt wohl!

Arie

Bleibe, o Teure; der herbe Tod || trennt mich, o Gott, von dir. || Übernimm die Sorge um ihr Geschick, || suche du wenigstens sie zu trösten.

Vado ... ahi lasso! addio per sempre... ||
Quest'affanno, questo passo || è terribile per
me. || Ah! Dov'è il tempio, dov'è l'ara? ||
Vieni, affretta... la vendetta!

*Ich gehe ... Weh' mir! Lebt wohl für immer... ||
Diese Qual, dieser Schritt || ist für mich
furchtbar. || Ach! Wo ist der Tempel?
Wo ist der Altar? || Komm, eile doch die
Rache herbei!*

Questa vita così amara || più soffribile non è.

*Dieses so bittere Leben || ertrage ich nicht
mehr.*

(Deutsche Übersetzung: DME)

SA 04.02

17.00 DomQuartier, Rittersaal der Residenz #30

STREICHQUINTETTE II

SPUNICUNIFAIT QUINTETT

LORENZA BORRANI UND MAIA CABEZA VIOLINE
MAX MANDEL UND SIMONE VON RAHDEN VIOLA
LUISE BUCHBERGER VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quintett c-Moll für zwei Violinen, zwei Violon und Violoncello KV 406

(Bearbeitung von Mozart der Bläuserserenade KV 388; entstanden: Wien, um 1787/88)

Allegro

Andante

Menuetto in canone – Trio in canone al rovescio

[Thema con 8 variazioni. Allegro]

Quintett C-Dur für zwei Violinen, zwei Violon und Violoncello KV 515

(Datiert: Wien, 19. April 1787)

Allegro

Menuetto. Allegretto – Trio

Andante

Allegro

Pause

Quintett Es-Dur für zwei Violinen, zwei Violon und Violoncello KV 614

(Datiert: Wien, 12. April 1791)

Allegro di molto

Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegro

Ende um ca. 19.00 Uhr

MOZARTS STREICHQUINTETTE

Zu Mozarts Streichquintetten siehe S. 216–220

Das **Streichquintett c-Moll KV 406** ist das einzige Werk unter den Quintetten, das undatiert geblieben ist, weil es Mozart als bloße Umgestaltung der Bläuserserenade KV 388 nicht in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat. Dem verwendeten Papier nach dürfte das c-Moll-Quintett Anfang 1788 geschrieben worden sein. Es entstand vermutlich, als Mozart das Ziel verfolgte, die schon fertigen Quintette C-Dur und g-Moll mit einem dritten Werk zu einer Dreiergruppe zu vervollständigen (die ursprüngliche Köchelnummer „406“ führt zeitlich also in die Irre). Doch ist das c-Moll-Quintett mehr als nur ein Füll- und Verlegenheitswerk. Der einheitliche Streicherklang verleiht, gerade im Verzicht auf individuelle ‚Farbigkeit‘ des Bläserklangs, dem lastenden Moll des Werkes einen eigenen, besonders düsteren Charakter, der in der Reprise des ersten Satzes beim Seitenthema so nur bei Streichern zum Durchbruch kommt, weil der Komponist darauf zurückgreift, dass die begleitenden Terzen in den Bratschen noch eine dunkle Oktav tiefer gelegt werden können.

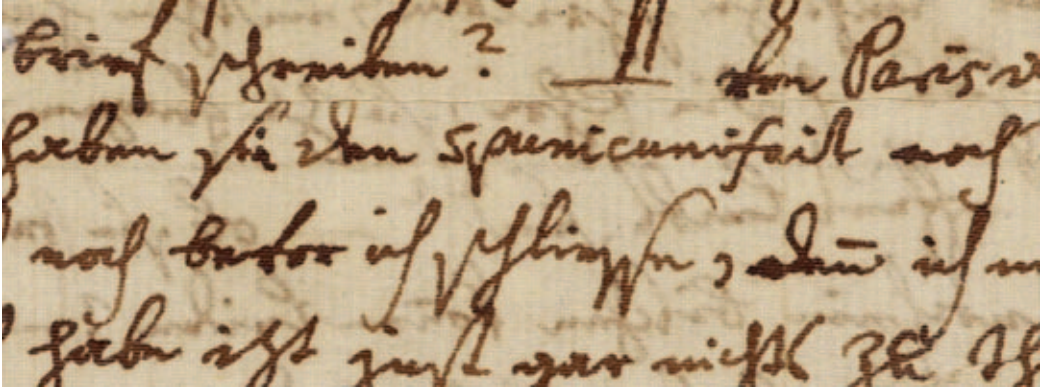
Mozart hat das **Streichquintett C-Dur KV 515** in sein eigenes Werkverzeichnis unter „den 19.^{ten} April [1787]“ eingetragen. Kennzeichen des Werks, erklärtes Lieblingswerk der Kammermusiker, ist der majestätische und raumgreifende Aufstieg des Violoncello zu Beginn. Der reicheren Besetzung des Quintetts entspricht ein erweiterter tonaler Rah-

men: Noch im Hauptsatz des ersten Allegro wendet sich ein Zwischenmotiv zu einer überraschenden As-Dur-Fläche. Man hat hier sogar von ‚Schubertschen Klangrückungen‘ sprechen wollen – Schubert hat jedenfalls Mozarts Quintette in vierhändigen Klavierbearbeitungen sorgfältig studiert. Das Mozartsche Finale schließlich verfolgt eine neuartige Doppelorientierung zwischen Rondo und Sonatensatz. Solche Ambivalenz der Form wird Mozart weiter beschäftigen, bis er in den letzten Quintetten KV 593 und 614 unter Einbau kontrapunktischer Zonen mit einem Satztypus, der heute Sonatenrondo genannt wird, eine Lösung fand, die auch Beethoven aufgreifen sollte.

Das **Streichquintett Es-Dur KV 614** wurde unter „den 12.^{ten} April [1791]“ von Mozart in sein eigenes Verzeichnis eingetragen. Man darf sein letztes Quintett getrost als die Krone seines kammermusikalischen Schaffens bezeichnen. Das Werk wird aber mehr gelobt als gespielt, denn es ist gefürchtet schwer. Dabei geht es nicht nur um Virtuosität und heikle Fingersätze. Es geht vor allem um Schwierigkeiten der Interpretation. Wie im ersten Satz den Trillern klingende motivische Qualität abgewinnen? Wie im Andante ein artikulierendes Gleichmaß der Auftakte und eine Stabilität des Tempos erreichen? Wie im Finale die repetierten drei Achtel kurz aber klangvoll spielen und auch noch in das Thema eines Fugato verwandeln? Das sind Fragen, die nicht nur technisch zu lösen sind, sondern nach einem Verständnis von Mozarts komplizierten Satzstrukturen verlangen. Sonst verkäme das Stück

zu einer Etüde. Alle vier Sätze sind selbst für Mozartsche Verhältnisse von einer ungewöhnlichen Dichte, als sei im letzten Jahr seines Lebens jede Sekunde kostbar. Eine besondere Komplexität erreicht der langsame Satz, weil in den einzelnen Variationen immer neue Stimmen hinzutreten, die Variationen aber nicht direkt aufeinander folgen, sondern von durchführungsartigen Passagen unterbrochen sind, mit denen sich das tonartliche Spektrum erweitert. Die Veränderungsprozesse an den Standardformen haben über das Finale hinaus auch den langsamen Satz erreicht.

Manfred Hermann Schmid †



Mozart. Autographen Brief an sein „Bäse“ Maria Anna Thekla Mozart, Mannheim, 28. Februar 1778.
London, The British Library, Music Collections, Fonds Stefan Zweig Erben

Übertragung: „... apopós: wie stehts mit der französischen sprache? –
darf ich bald einen ganz französischen brief schreiben? – von Paris aus, nicht wahr? –
sagen sie mir doch, haben sie den spunicunifait noch? – das glaub ich. Nun muß ich ihnen
doch noch bevor ich schliesse, den ich muß bald endigen, weil ich Eile habe, den ich habe izt
just gar nichts zu thun; und dann auch, weil ich keinen Plaz mehr habe, wie sie sehen; das Papier ...“

STRING QUINTET IN C MINOR, K. 406

Concerning Mozart's String Quintets please refer also to the introduction on p. 222–224

Mozart composed two string quintets (the C major, K. 515, and the G minor, K. 516) in the spring of 1787, and offered them for sale around the end of that year. To make up a more marketable set of three he added the *Quintet in C minor, K. 406*, an arrangement of the *Serenade in C minor* (K. 388) he had composed five years earlier. On the face of it, it was a strange choice; the *Serenade* was for eight wind instruments, and much of the writing (for instance for the bassoon) seems strongly geared towards this scoring. But then the character of the work was itself extremely unusual; stormy, dark hued and in a minor-key, it was hardly the sort of 'night music' normally expected in this kind of piece, which perhaps explains why Mozart saw it as a suitable candidate for salvage as a quintet.

If a loss of tonal shadings is one result of the switch from mixed winds to string quintet, the strength of the work's melodic, harmonic and motivic character remains undimmed. The first movement is a hard-driving *Allegro* stuffed with taut, often closely worked thematic ideas; when, after a turbulent central development, its more relaxed second subject returns transformed into the minor the effect is positively sinister. The warmly elegant *Andante* strikes more of a serenade-like pose, though even here its expression has an undeniably inward nature that would have made it

stand out in a more conventional work. The *Menuetto* is sternly contrapuntal: a canon at one bar's distance between first violin and cello in the Minuet, and a double mirror canon (two related canons at once, in each of which one of the parts is inverted) in the Trio. The work ends with a theme and variations in which the prevailing mood remains troubled, and where even the customary turn to the major key at the end is preceded by a passage of eerie mystery.

STRING QUINTET IN C MAJOR, K. 515

The *Quintet in C major, K. 515*, written in 1787, is the longest of all Mozart's four-movement chamber works, mainly because of the free expansiveness with which he handles his materials. The sense is of a composer working things through, following his own course and taking his own time over it, yet with never any hint of rambling. It is Mozart's skill to be able to create a structure on such a grand scale that seems neither loose nor outstaying of its welcome, but no less an achievement is the creation of a C major work that complements the high tragic impact of the terser G minor yet is no less emotionally complex, and indeed no less serious.

The scale on which the first movement is to be laid out is evident from the spacious, lightly throbbing opening, with its lightly rising cello arpeggio answered decoratively by the first violin. This theme's hold on the stage is extended by being repeated, after a pause,

in the minor (with the violin and cello roles tellingly reversed), after which there are three ‘second’ themes. The Menuetto is smooth and gentle, and offers up a Haydnesque joke in the way that the suave central Trio seems at first to be a coda. The slow movement, an F major Andante cast as a duet between first violin and first viola in which each takes turns to comment sympathetically on the other’s warmly melodic sentences, has a deeply personal feel rich in subtle emotional colourings. The finale is another giant movement, a resourceful and relaxed sonata rondo with further Haydn flavours, bringing the quintet to a close in a mood of calm cheerfulness.

set of freely modulating variations, a marvel of resource and subtly shifting colours. The Menuetto, for all its pointed rhythms, is actually rather smoothly contoured, its gentle sensation of mutually supportive melodic lines enhanced by the appearance of the opening theme inverted in the cello and violas, while the central Trio has the character of a *Ländler* – a somewhat elevated one even when the ‘rustic’ effect of a largely immovable E flat on the cello is taken into consideration. The work ends with a rondo finale which, while surely a nod towards Haydn in its chirpy playfulness and well-placed bursts of invigorating counterpoint, has a suavity and grace that is Mozart’s own.

STRING QUINTET IN E FLAT MAJOR, K. 614

Lindsay Kemp

The *Quintet in E flat major, K. 614*, was composed in the spring of 1791 and is Mozart’s last major chamber work. Like the D major Quintet, K. 593, written just a few months earlier, it was possibly commissioned by Johann Tost, a former violinist in Haydn’s orchestra who had married into money, and like that work it has something of Haydn’s presence in its opening movement. Certainly its motivic economy – though there is a short second theme, the dominant features throughout are the chirruping trills and three-note figures of the first – is as Haydnesque as are its evergreen freshness and playful spirit. The second movement opens with a deceptively artless gavotte-like theme whose first half is made the subject of an exquisitely wrought

ORF-SENDUNG
SO 26.02.2023
11.03 UHR, Ö1

SA 04.02

19.30 Großes Festspielhaus #31

WIENER PHILHARMONIKER
WIENER SINGVEREIN

CHOREINSTUDIERUNG JOHANNES PRINZ

DIRIGENT THOMAS GUGGEIS

LISETTE OROPESA SOPRAN

MARIANNE CREBASSA MEZZOSOPRAN

ROLANDO VILLAZÓN TENOR

TAREQ NAZMI BASS

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie D-Dur KV 297 „Pariser Symphonie“

(Komponiert: Paris, vor dem 12. Juni 1778)

Allegro assai
Andante (6/8-Takt)
Allegro

Pause

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

(Komponiert 1791)

Fragment, ergänzt von F. X. Süßmayr (1766–1803)

Introitus

Requiem. Adagio (*)

Kyrie. Allegro (*)

Sequenz

Dies iræ. Allegro assai

Tuba mirum. Andante

Rex tremendæ

Recordare

Confutatis. Andante

Lacrimosa

Offertorium

Domine Jesu. Andante con moto

Hostias. Andante – Andante con moto

Sanctus. Adagio – Allegro (**)

Benedictus. Andante – Allegro (**)

Agnus Dei (**)

Communio: Lux æterna

(*) Von W. A. Mozart, zum Teil mit Ergänzung von fremder Hand

(**) Ergänzt von F. X. Süßmayr

Mitwirkend: Robert Kovác, Orgel

SYMPHONIE D-DUR KV 297, „PARISER“

Mozart war schon als Wunderkind nach Paris gekommen. Zwölf Jahre später jedoch, als er 1778 wieder in die Hauptstadt der Franzosen reiste, war der frühe Ruhm seiner sagenumwobenen Auftritte längst verblasst, das Interesse an dem Salzburger Gastkünstler denkbar gering und die Aussicht auf einen ersehnten Opernauftrag miserabel. Die große Reise nach Paris war ein Fiasko. Mit einer Ausnahme: „*Ich habe eine sinfonie, um das Concert spirituel zu eröffnen, machen müssen. an frohnleichnams=Tag [18. Juni 1778] wurde sie mit allem aplauso aufgeführt*“, konnte Mozart seinem Vater in Salzburg vermelden. Das Pariser Concert spirituel, 1725 gegründet und unter der Leitung des gefeierten Gluck-Sängers Joseph Legros zu seiner Blütezeit geführt, war als öffentlich zugängliche Konzertveranstaltung weitgehend für das bürgerliche Musikleben, nicht nur in Frankreich. Den Erfolg, den Mozart hier errang, die euphorische Aufnahme seiner *Symphonie D-Dur KV 297* durch das Pariser Publikum, hat er mit Genugtuung, allerdings auch mit einem gewissen Überlegenheitsgefühl zur Kenntnis genommen, denn die Hörer sprangen unweigerlich auf alle Effekte an, die Mozart im Wissen um die herrschenden Vorlieben wohlkalkuliert in das Werk eingebaut hatte: „*gleich mitten in Ersten Allegro, war eine Pasage die ich wohl wusste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein grosses applausissement – weil ich aber wusste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich*

sie auf die lezt noch einmahl an – da giengs nun Da Capo.“

Den „*premier coup d’archet*“, den Fortesatz des Orchestertutti, ohne den – nach dem Pariser Geschmack – keine Symphonie beginnen durfte, hat Mozart selbstverständlich nicht ausgelassen. Nur im Finale erlaubte er sich ein irreführendes Spiel mit dem Auditorium: „*weil ich hörte daß hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin Allein piano nur 8 tact an – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, (wie ichs erwartete) beym Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins – ich gieng also gleich für freude nach der Sinfonie ins Palais Royale – nahm ein guts gefornes – bat den Rosenkranz den ich versprochen hatte – und gieng nach haus.*“ Lediglich das Andante fand keine gute, sondern eher eine gefrorene Aufnahme, weshalb Legros, überaus hellhörig, wenn es um die Reaktionen seiner Konzertbesucher ging, die Komposition eines neuen Satzes nahelegte. Mozart ist – in Hinblick auf eine zweite Aufführung seiner Symphonie in Paris, am 15. August, dieser Bitte nachgekommen, und da beide langsamen Sätze erhalten sind, verursacht jede Wiedergabe der *Pariser Symphonie* die Qual der Wahl, zumal die entstehungsgeschichtliche Reihenfolge – welches „Andante“ war das ursprüngliche, welches das nachträglich komponierte? – durchaus umstritten ist. Im Konzert der Wiener Philharmoniker wird der 98 Takte umfassende Satz im 6/8-Takt erklingen,

der nach neueren Erkenntnissen als der jüngere der beiden gelten muss und den Mozart erklärtermaßen favorisierte.

REQUIEM D-MOLL FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER KV 626

Wenige Monate vor seinem unerwarteten Tod sprach Mozart in einem Brief an seine Frau Constanze über den desolaten Zustand, in den er hineingeraten war, ein nahezu einzigartiges Dokument und Selbstzeugnis: *„ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst; – wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden bey-sammen waren – und welch traurige, lang-weilige Stunden ich hier verlebe – es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung.“* Mozarts letztes Lebensjahr öffnet der Phantasie Tür und Tor. Einerseits zeigt es Spuren des Abschieds, des Rückzugs, schöpferische Pausen und Stockungen; andererseits zeichnete sich damals ein Auf- und Umbruch ab, Einladungen aus London, Anfragen aus Sankt Petersburg und Amsterdam, Konzertpläne, neue Perspektiven nach dem Erfolg der *Zauberflöte*, neue Freundschaften,

nicht zuletzt die Aussicht auf das Kapellmeisteramt am Wiener Stephansdom. Und ein Kompositionsauftrag: das *Requiem KV 626*, das Mozart für den Grafen von Walsegg schuf, ohne die Identität seines Auftraggebers zu kennen und den Grund der bestellten und lukrativ bezahlten *Missa pro defunctis* zu wissen, den Tod der jungen Gräfin im Februar 1791.

Das Partiturautograph, das Mozart unvollendet hinterließ, erwies sich nur im Eingangssatz, dem Introitus „*Requiem æternam*“ und dem *Kyrie*, als nahezu lückenlos. Lediglich die Instrumentation der *Kyrie*-Doppel-fuge musste nachgetragen werden, eine Aufgabe, die Mozarts einstige Schüler Franz Jakob Freystädter und Franz Xaver Süßmayr, engster Mitarbeiter des Komponisten in den Monaten vor seinem Tod, bewerkstelligten. Die Sätze der Sequenz von *Dies iræ* bis *Confutatis* und das Offertorium *Domine Jesu* mit dem Versus *Hostias* lagen in vierstimmigem Vokalsatz mit beziffertem Grundbass und stichpunktartigen Motiven zu den Orchesterpartien vor. Constanze Mozart, die in ihrer schwierigen Lage ein verständliches Interesse haben musste, den Auftrag des (seinerzeit immer noch anonymen) Grafen postum ausführen zu lassen, um die zweite Hälfte des Honorars zu erhalten, übergab das Requiem-Manuskript am 21. Dezember 1791 an einen anderen Schüler ihres Mannes, an Joseph Eybler, der die Sequenz um die fehlenden Instrumentalstimmen ergänzte, seine Mitwirkung aber bei dem Versuch, das fragmentarische *Lacrimosa* fortzuschreiben, aufgab.

Ihm folgte Abbé Maximilian Stadler, ein österreichischer Komponist, der später noch



Paris. Palais Royal, Innenhof. Anonymes Gemälde, um 1785.
 Berlin, akg-images

als musikalischer Ratgeber Constanze Mozarts eine herausragende Rolle spielen sollte: Er schuf nach Mozarts Angaben den Orchesterersatz des Offertoriums. Erst dann trat Süßmayr auf den Plan, revidierte Eyblers und Stadlers Instrumentation, vervollständigte das *Lacrimosa* und komponierte die ausstehenden

Sätze neu, das *Sanctus* mit *Benedictus*, das *Agnus Dei* und die *Communio*, benutzte dafür aber möglicherweise Skizzen, „Zettelchen“, die sich unter Mozarts Papieren gefunden hatten. Das *Lux æterna* ist mit dem Introitus (abzüglich der ersten 18 Takte), das *Cum Sanctis* mit der Kyrie-Fuge identisch. Die

Orchesterbesetzung mit ihrem eigentümlich dunklen Bläserklang (je zwei Bassethörner und Fagotte, keine Flöten oder Oboen) behielt er für alle Sätze bei. Mozarts und Süßmayrs – täuschend ähnliche! – Handschriften wurden schließlich zusammengebunden, nachträglich mit dem vermeintlich autographen Vermerk „*di me W: A: Mozart mppa. / 792*“ versehen und in dieser Form dem Grafen Walsegg übermittelt.

Ob Mozart aber dieses Werk im Vorgefühl – oder gar in der Erwartung – seines nahen Todes begonnen, ob er es gewusst hatte, dass er seine eigene Totenmesse zu Papier brachte, diese heikle Frage ließe sich nur bei blindem Vertrauen in die legendenhafte Überlieferung beantworten, also strenggenommen gar nicht. „*Seine Unpäßlichkeit nahm sichtbar zu, und stimmte ihn zur düstern Schwermuth*“, erzählte der tschechische Gymnasiallehrer Franz Xaver Niemetschek 1798 in seiner Biographie des Komponisten und berief sich dabei auf Constanze Mozart: „*Als sie eines Tages mit ihm [Mozart] in den Prater fuhr, um ihm Zerstreuung und Aufmunterung zu verschaffen, und sie da beide einsam saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen und behauptete, daß er das Requiem für sich setze. Thränen standen dem empfindsamen Manne in den Augen. ‚Ich fühle mich zu sehr‘, sagte er weiter, ‚mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht loswinden. –‘ Zentnerschwer fiel diese Rede auf das Herz seiner Gattin; sie war kaum im Stande ihn zu trösten, und das Grundlose*

seiner schwermüthigen Vorstellungen zu beweisen.“

Am Nachmittag des 4. Dezember 1791 probte Wolfgang Amadé Mozart sein Requiem, seine jüngste Komposition, sein letztes Auftragswerk. Um das Krankenlager, das er seit zwei Wochen schon nicht mehr verlassen konnte, hatte er seinen Schwager, den Geiger Franz Hofer, und die Sänger Benedikt Emanuel Schack, den ersten Tamino, sowie Franz Xaver Gerl, den ersten Sarastro, versammelt, und gemeinsam mit ihnen sang er einzelne Sätze seiner Totenmesse, zuletzt das *Lacrimosa*, von dem nur acht Takte auf dem Papier standen und die Skizze einer abschließenden *Amen*-Fuge, die zwischen anderen Zetteln und Entwürfen auf dem Schreibtisch lag. *Lacrimosa dies illa, / Qua resurget ex favilla / Judicandus homo reus* – bei diesen Worten, so heißt es, sei Mozart in Tränen ausgebrochen und habe die unvollendete Partitur beiseitegeschoben. Dann war es Zeit für ihn zu gehen. Wenige Stunden später, in der Nacht zum 5. Dezember, starb er, gerade einmal 35 Jahre alt.

Wolfgang Stähr

Der Text des Requiems ist auf S. 153–156 abgedruckt.



Mozarts letzte Tage. Anonyme Ölkopie nach dem Gemälde von Hermann Kaulbach, 1873.
Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 297, 'PARIS'

In March 1778 the twenty-two-year-old Mozart arrived in Paris for a six-month stay that brought professional frustration and personal tragedy in the death of his mother, who had accompanied him as chaperone. He initially hoped to land an opera commission. Yet the city's cultural élite was far too embroiled in intrigue and faction-mongering to pay much attention to the Salzburger, whose days as a *Wunderkind* (child prodigy) were long behind him. Mozart had to content himself with a *Symphony in D major, K. 297*, for the city's most prestigious concert society, the Concert spirituel.

Although he wrote to his father of pandering to Parisian taste by including a loud call to attention, or *premier coup d'archet*, Mozart evidently relished the power and virtuosity of the society's orchestra, with its (by Salzburg standards) huge body of 40 strings and full complement of woodwind, including clarinets. In the proudly swaggering first movement he deploys the orchestra for maximum sonority, using the wind as an organ-like backdrop to the brilliant violin writing and exploiting to the full the dramatic potential of the opening *coup d'archet*.

While the symphony's premiere, in the Palais des Tuileries on 18 June 1778, was a huge success, the impresario Joseph Legros complained that the slow movement contained "too much modulation", and for a repeat performance on 15 August Mozart provided a new Andante. While the evidence is not clear-

cut, it seems likely that the original was the graceful movement in 6/8 metre – the one usually played, and heard in today's performance – and the replacement the shorter Andante in 3/4 time. It is hard to believe that the guileless, pastoral-tinged 6/8 movement proved too complicated in 1778!

With its conspiratorial opening and bouts of quicksilver fugato, the finale breathes the spirit of *opera buffa*. The Parisians responded enthusiastically, exactly as Mozart had hoped. As he informed 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, then came the forte – well, hearing it and clapping were one and the same. I was so delighted I went right after the symphony to the Palais Royal where I had a large ice cream ..."

Richard Wigmore

REQUIEM IN D MINOR, K. 626

The last few months of Mozart's life were astonishingly busy. Between August and November 1791 he premiered the operas *La clemenza di Tito* and *The Magic Flute*, produced a Clarinet Concerto for his friend Anton Stadler and composed a cantata for his Masonic Lodge. It is small wonder, then, that he was sluggish in fulfilment of a commission he had received in July for a *Requiem Mass*. The unusual circum-

stances of the commission may also have had something to do with it; apparently he had received it via a “messenger in black” who refused to reveal the identity of the person who had sent him, save that it was a gentleman prepared to pay well for music to commemorate the loss of a loved one. Mozart did not begin the work until October, by which time he was already ill with what was probably an untimely concurrence of several long-suffered chronic conditions, all aggravated by exhaustion. On 20 November he took to his bed, and in the early hours of 5 December died, with the *Requiem* still unfinished.

Much myth has grown up around these events, but the facts appear to be relatively simple. The messenger was an envoy from a certain Count Franz von Walsegg, who wanted a *Requiem* to commemorate the recent death of his young wife, and the secrecy was because he was an amateur musician in the habit of commissioning pieces of music, having them performed in his home, and mischievously passing them off as his own. Needing money quickly after her husband’s death, Constanze Mozart began to look around for someone who could complete it. Mozart’s pupils Franz Jakob Freystädtler and Joseph Eybler began the work, and more may have been carried out by the composer’s friend Abbé Maximilian Stadler, but, for whatever reason, the bulk of the task in the end fell to another pupil, the 25-year-old Franz Xaver Süssmayr, who had already worked with the composer as an assistant on *La clemenza di Tito* and *The Magic Flute*, and to whom, according to Constanze,

the dying Mozart had left a number of verbal instructions concerning the completion of the *Requiem*. His completion was probably ready by the beginning of March 1792.

Mozart’s manuscript shows us that the only movement of the piece he himself composed in full was the *Requiem æternam*. The other movements up to and including the *Hostias* were composed in outline, usually just the vocal parts, with the more mechanical job of orchestration left for later. This task Süssmayr undertook, before going on to compose his own *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*, complete the eight-bar torso of the *Lacrimosa*, and finally take the traditional course of recasting music from the opening as the concluding *Lux æterna*.

The composer had once written to his father that death “holds nothing terrifying for me”, but there are times in his music when the opposite seems to be true, when the grave is glimpsed with evident fear and horror. There is, for instance, a palpable sense of dread in the *Dies iræ* or the opening of the *Confutatis*, and Mozart’s sombre tone-colourings establish an essentially dark atmosphere, thanks to an orchestra which features strings with pairs of low-lying basset-horns, bassoons and trombones, plus trumpets and timpani to provide occasional bursts of brightness. Yet there is consolation in movements such as the *Recordare* and the *Hostias*, or in the ‘*voca me*’ passages of the *Confutatis*, while the opening *Requiem æternam* with its sepulchral woodwinds and shaft of light thrown by a radiant soprano solo surely shows heaven and the tomb in close proximity. The

eight completed bars of the *Lacrimosa*, meanwhile, are among the most exquisitely poignant to have come from Mozart's pen.

The *Requiem* did eventually find its way to Walsegg, who had it performed at his home in December 1793 amid no more than a half-hearted pretence that it was his – there had, after all, already been a performance of it in Vienna under Mozart's name the previous January, at a benefit concert for Constanze. More fittingly, parts of it – probably the *Requiem æternam* and *Kyrie* – were heard only five days after Mozart's death at a memorial service organised by his friends at the Michaelerkirche in Vienna. He deserved nothing less.

Lindsay Kemp

SO 05.02

9.00 Franziskanerkirche *Messe*

CHOR UND ORCHESTER
DER FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG
DIRIGENT **BERNHARD GFRERER**
SILVIA STEINER-SPAN SOPRAN
MONIKA WAECKERLE ALT
BERNHARD BERCHTOLD TENOR
WOLFGANG MOOSGASSNER BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa brevis D-Dur KV 194

(Datiert: Salzburg, 8. August 1774)

Offertorium de B.V. Maria
für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel

„Alma Dei creatoris“ KV 277

(Komponiert: Salzburg, vor dem 23. September 1777)

SO 05.02

10.00 Dom *Messe*

SALZBURGER DOMCHOR
DIRIGENTIN ANDREA FOURNIER
LALIT WARATHEPNITINAN SOPRAN
ASTRID HOFER ALT
BERND LAMBAUER TENOR
ALEXANDER VORONOV BASS
JUDITH TRIFELLNER-SPALT ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa brevis C-Dur KV 259 „Orgelsolo-Messe“
(Komponiert: Salzburg, Dezember 1775 oder 1776)

SO 05.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #32

**ELENA BASHKIROVA
UND SOLISTEN DES
JERUSALEM CHAMBER MUSIC FESTIVAL**

ALBENA DANAILOVA VIOLINE, MATTHIAS HONECK VIOLINE
YULIA DEYNEKA VIOLA, IVAN KARIZNA VIOLONCELLO
HERBERT MAYR KONTRABASS

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**Konzert Es-Dur für Klavier, zwei Violinen, Viola,
Violoncello und Kontrabass „Ployer-Konzert“ KV 449**
(Datiert: Wien, 9. Februar 1784)

Allegro vivace
Andantino
Allegro ma non troppo

Kadenz im ersten Satz von Mozart
Eingang im dritten Satz improvisiert von Elena Bashkirova

**Quartett g-Moll für Klavier, Violine, Viola
und Violoncello KV 478**
(Datiert: Wien, 16. Oktober 1785)

Allegro
Andante
[Rondeau]

Pause

**Konzert C-Dur für Klavier, zwei Violinen, Viola,
Violoncello und Kontrabass KV 415**
(Komponiert: Wien, Frühjahr 1783)

Allegro

Andante

[Rondeau.] Allegro – Adagio – Allegro

Kadenzen und Eingänge von **Mozart**

Dass Wolfgang Amadé Mozart in nahezu allen musikalischen Bereichen beispiellose Leistungen vollbracht hat, darf heute als Selbstverständlichkeit gelten. Nicht zuletzt trifft dies auf das Gebiet des Solokonzerts zu. Zunächst hatte er sich 1773 und 1774 mit dem Violinkonzert KV 207, dem Klavierkonzert KV 175, dem *Concertone* für zwei Soloviolen KV 190 und dem Fagottkonzert KV 191 das neu gewonnene Schaffensgebiet in seiner ganzen Breite angeeignet. In den folgenden fünf Jahren brachte er dann eine Reihe weiterer konzertanter Kompositionen für diverse Besetzungen zu Papier: Violin- und Klavierkonzerte, Flöten- und Oboenkonzerte, dazu das Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, die *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester und die Konzerte für zwei bzw. drei Klaviere. Nachdem er 1781 nach Wien übersiedelt war, konzentrierte er sich hingegen fast ausschließlich auf die Gattung des Klavierkonzerts; an weiteren Konzerten aus seinem letzten Lebensjahrzehnt finden sich nur noch die Hornkonzerte für Joseph Leutgeb und das A-Dur-Klarinettenkonzert für Anton Stadler. Als Resultat jener intensiven Vertiefung Mozarts in die Möglichkeiten der kompositorischen Verknüpfung seines bevorzugten Instruments mit dem Orchesterklang entstanden zwischen Ende 1782 und Ende 1786 innerhalb von vier Jahren nicht weniger als 15 Klavierkonzerte. Sie bilden aufgrund der Größe und Individualität ihrer Anlage, des Reichtums ihrer thematischen Erfindung, der genialen Harmonik und Instrumentierung sowie des hochentwickelten Zusammenspiels von Solist und Or-

chester eine Werkgruppe von außerordentlicher Qualität und Originalität.

KLAVIERKONZERT ES-DUR KV 449

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

geschrieben hatte, unterbrach er die Arbeit. Erst zu Beginn des Jahres 1784 vollendete er das Werk als Vortragsstück für seine 18-jährige Schülerin Barbara (Babette) Ployer. Es wurde dann zur ersten Komposition, die Mozart in sein neu angelegtes eigenhändiges *Verzeichniß aller meiner Werke* eintrug. In bemerkenswert kurzer Zeit folgten am 15. bzw. 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. Und noch einmal wandte sich Mozart in diesen Wochen der Gattung zu: Wieder für Barbara Ployer beendete er am 12. April das Konzert in G-Dur KV 453. In einem Brief an den Vater vom 15. Mai geht er näher auf die Instrumentierung seiner vier neuen Klavierkonzerte ein. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass das Es-Dur-Werk KV 449 „*a quattro ohne blasinstrumenten gemacht werden*“ könne, „*die übrigen 3*“ dagegen „*ganz mit blasinstrumenten obligirt*“ seien. Wenngleich nun in der Tat die Erweiterung des orchestralen Klangbildes durch die so ungemein individuelle Bläserbehandlung ein Charakteristikum aller seiner späteren Klavierkonzerte darstellt, so ist doch auch das Es-Dur-Konzert ein Werk voller Schönheit und Tiefe und von überaus persönlicher Handschrift. Der Kopfsatz deutet mit seinem ungewöhnlichen 3/4-Takt und einigen melodischen Wendungen schon voraus auf das c-Moll-Konzert KV 491, ist im Gegensatz zu diesem freilich von überwiegend lyrischem Charakter. Das

ausdrucksvolle Andantino weist eine ungewöhnliche formale Anlage auf, in der Elemente der Sonatensatzform, der Rondoform und der dreiteiligen Liedform miteinander verbunden sind. Höchst individuell sind auch Verlauf und Harmonik des abschließenden Rondosatzes gestaltet, der aber insbesondere durch die kunstvolle kontrapunktische Verarbeitung seiner Themen besticht.

KLAVIERQUARTETT G-MOLL KV 478

Die Gattung des Klavierquartetts hat – analog dem Klavierquintett – ihre historischen Wurzeln zum einen im Solokonzert für Cembalo beziehungsweise Klavier, zum anderen in der Sonate für ein Tasteninstrument und begleitende Streichinstrumente. So existieren mehrere Kompositionen aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, die als Klaviersonaten mit ergänzenden harmonischen Füllstimmen der Streicher angesehen werden können. Der eigentliche Begründer der WerkGattung war indessen Mozart mit seinem **Klavierquartett g-Moll KV 478** und dem Schwesterwerk in Es-Dur KV 493, fertiggestellt im Oktober 1785 bzw. im Juni 1786. Zum ersten Mal ist hier ein wahrhaft kammermusikalisches Zusammenspiel verwirklicht, bei dem das Klavier und die drei Streichinstrumente als gleichberechtigte Partner miteinander musizieren. Die kompromisslosen Anforderungen, die das g-Moll-Quartett in spieltechnischer wie geistig-intellektueller Hinsicht an Spieler und Zuhörer stellt, waren allerdings auch der Grund dafür,

dass das an die üblichen Modekompositionen gewöhnte Wiener Publikum dieser noch 1785 veröffentlichten, neuartigen Musik weitgehend verständnislos gegenüberstand. In gegenseitigem Einvernehmen lösten Mozart und sein Verleger Hoffmeister deshalb ihren Vertrag, der sich auf insgesamt drei Klavierquartette erstreckt hatte; das Es-Dur-Werk erschien dann 1787 bei Artaria. Die Tonart g-Moll findet sich in Mozarts Schaffen stets in Verbindung mit besonders dramatischer und leidenschaftlicher Aussage – man denke nur an die Symphonie KV 550, das Streichquintett KV 516 oder an die Verzweiflungsarie der Pamina in der *Zauberflöte*. Düster-ge-spannte Intensität ist auch ein Hauptcharakteristikum des Klavierquartett-Kopfsatzes. Er ist in Sonatensatzform angelegt, bringt aber in dem von Terzparallelen geprägten Seitenthema keine wirkliche Aufhellung der dunklen Grundstimmung. Nach den ausdrucksstarken Modulationen und der Chromatik der Durchführung wird der tragische Tonfall in der Reprise eher noch verstärkt denn gemildert, bevor die außerordentliche Coda zu einem Abschluss führt, den man zurecht zu den denkwürdigsten der gesamten Kammermusikliteratur gezählt hat. Nicht minder eindrucksvoll ist das Andante in der Paralleltonart B-Dur. Hier entfaltet Mozart zunächst ein kantables Hauptthema, aus dem sich bald eine Figuration in Zweiunddreißigstel-Noten herauslöst, die in der Folge in erlesener Satzkunst durch alle Stimmen geführt wird. Das Finale kehrt nicht zur Tonart des ersten Satzes zurück. Vielmehr gibt dieses G-Dur-Rondo ein Beispiel für Mozarts einzigartige

Fähigkeit, auch den tragischsten Bereichen seiner Musik eine ebenso feine wie differenzierte Heiterkeit entgegenzustellen. Das bedeutet freilich nicht, dass der ausgedehnte Satz, der eine geradezu verblüffende Vielfalt melodisch genial erfundener Gedanken präsentiert, in seinem mittleren, durchführungsartigen Abschnitt nicht auch dunklere Mollregionen aufsucht.

KLAVIERKONZERT C-DUR KV 415

Über die Genese des *Klavierkonzerts C-Dur KV 415* und seiner gleichfalls im Winter 1782/83 entstandenen Geschwisterkonzerte wie auch über ihre Charakterisierungen durch den Komponisten selbst ist bereits am Anfang berichtet worden. Wie stets in seinem Schaffen wiederholt er sich in parallel konzipierten Werken nicht. Vielmehr unterscheiden sie sich deutlich in ihrem Tonfall und in zahlreichen Aspekten ihrer Anlage. So ist der Eingangssatz des C-Dur-Konzerts mit seiner marschartigen Rhythmik und seinem brillanten Klavierpart erfüllt vom Glanz, der oft in Mozarts Werken in dieser Tonart zutage tritt. Ursprünglich hatte Mozart geplant, ein Adagio in c-Moll als Mittelsatz zu schreiben, doch dann entschied er sich für ein anmutiges F-Dur-Andante in dreiteiliger Liedform. Spuren des Moll-Satzes finden sich gleichwohl in zwei langsamen Episoden des ungewöhnlich ausgedehnten Schlussrondos.

Alexander Odefey



Musizierende Gesellschaft mit Cembalo.
Kupferstich, 18. Jahrhundert.
Berlin, akg-images

PIANO CONCERTO IN E FLAT, K. 449

When Mozart abruptly departed the service of Prince Archbishop Colloredo of Salzburg in May 1781, he was confident that fame and fortune in Vienna were his for the taking. Confounding his father's dire warnings of Viennese fickleness, for the next few years he was triumphantly vindicated in what he dubbed "Klavierland". Although he spent almost as fast as he earned, he was for a time, at least, a

shrewd business operator; he promoted himself in the dual role of composer and performer in the magnificent series of concertos written primarily for his own subscription concerts, or 'academies', in the city.

1784 was an *annus mirabilis* for Mozart the composer-virtuoso. At the zenith of his popularity, he composed no fewer than six concertos in which he perfected his concerto ideal, creating a unique amalgam of solo virtuosity, symphonic drama and vivid operatic characterisation. First in line was the [Piano Concerto in E flat, K. 449](#), partly sketched in 1782–83 alongside the three concertos K. 413–415, but not completed until February 1784. Although Mozart wrote it for his gifted pupil Barbara ('Babette') Ployer, he certainly played it himself at his Viennese 'academies'. Writing to his father, Mozart contrasted the E flat Concerto with its companions in B flat (K. 450) and D (K. 451): whereas they were grandly conceived "public" concertos "to make you sweat", the E flat was "a concerto of quite a special kind, composed rather for a small orchestra than a large one." To make his point, Mozart specified that the E flat concerto, like K. 413–415, can also be played with solo strings (*'a quattro'*), as we hear in today's performance with string quartet and double bass.

K. 449 is most certainly "a concerto of quite a special kind." More concise and intimate than Mozart's later piano concertos, it has a richness and subtlety of string writing and, in the finale, a penchant for counterpoint that align it with the set of string quartets he dedicated to Haydn. In the first movement, in triple

time, the mercurial contrasts of mood and tonality often evoke an operatic ensemble, especially the trio ‘*Susanna, or via sortite*’ in Act Two of *Figaro*. The restless, questing tone is set by the ambiguous opening (we initially seem to be in C minor), with only the suave second theme providing an oasis of stability.

Chromatic harmony again lends a disquieting undercurrent to the Andantino, despite the apparent serenity of its themes and its often luxuriant keyboard textures. The central section contains an impassioned sequence of remote modulations that must have startled his listeners. Like so many of his concerto slow movements, this is a soulful soprano aria reimagined in pianistic terms.

The concerto ends with a rondo of irresistible energy and panache, dominated by a strutting theme which is ingeniously varied each time it reappears. Not for the only time, Mozart here effortlessly combines his nonchalantly worn contrapuntal mastery with the comic, conspiratorial spirit of *opera buffa*.

PIANO QUARTET IN G MINOR, K. 478

Emperor Joseph II’s famous verdict on *Die Entführung aus dem Serail* (“Too many notes, my dear Mozart, and too beautiful for our ears”) is probably apocryphal. Yet it does point to a recurrent problem in Mozart’s music for late-eighteenth-century listeners. One reviewer of the six ‘Haydn’ quartets complained that they were “too highly seasoned”, while Joseph II, more reliably documented this time, wrote of

Don Giovanni that “Mozard’s [sic] music is certainly too difficult to be sung.”

If the opera was “too difficult to be sung”, the *Piano Quartet in G minor, K. 478*, completed on 16 October 1785, was evidently too difficult to be played. According to the not always reliable biography of Mozart by Constanze Mozart’s second husband, Georg Nikolaus Nissen, it was the first of three piano quartets commissioned by the publisher Franz Anton Hoffmeister. Yet it apparently failed to sell; and, in Nissen’s words, Hoffmeister “made Mozart a present of the advance payment he had already received, on condition that he should not write the other two quartets.” Whatever the truth of the story, Mozart was evidently undeterred. Relishing the challenge of what was then a novel medium, the following year he composed a second piano quartet, K. 493, which was subsequently published by the firm of Artaria.

In the *Piano Quartet in G minor*, 18th century amateurs had to contend not only with an unfamiliar and technically demanding medium, but also with one of Mozart’s most strenuous first movements, permeated by its implacable opening gesture. Though Mozart sometimes treats the piano as a concerto soloist, the close contrapuntal interplay between keyboard and strings is in the spirit of true chamber music.

After the first movement’s stormy coda, the Andante in B flat, with its sensuous chromaticism and ornate passagework, democratically shared between the four instruments, brings welcome balm. Unusually for a Mozart work in the minor, the last movement, an expansive

sonata rondo, sets out immediately in a blithe G major. The spirit of Papageno is rarely absent as one enchanting, hummable tune succeeds another. But there is drama here as well as hedonistic delight, above all in the agitated dialogues of the central development.

PIANO CONCERTO IN C MAJOR, K. 415

The three piano concertos which Mozart wrote during the winter of 1782–83, K. 413, 414 and 415, represented his first bid to woo the Viennese public in the dual role of composer and performer. In a famous letter to his father he aptly described the concertos as “midway between the too difficult and the too easy ... brilliant, pleasing to the ear, natural without being vapid – there are passages here and there that only connoisseurs will appreciate, yet the common listener will find them satisfying too, without knowing why.” With a canny eye to maximum sales, he also wrote the three works so that they could be played with orchestra, including woodwind, or (as in tonight’s performance) *a quattro* – i.e. with solo strings. Ironically, manuscript sales were initially limited by the high price set by Mozart, and only seem to have picked up after the asking price was progressively lowered.

Befitting its key, the *Piano Concerto in C major*, K. 415, is the grandest of the three works, originally scored for a festive orchestra including ‘military’ trumpets and drums. Mozart had great success playing it in Vienna in 1783 and chose it for his ‘academy’ in the

Burgtheater on 23 March. Opening in canonic imitation, the initial *tutti* of the first movement features proud, martial rhythms and passages of elaborate counterpoint, the latter evidently aimed at ‘connoisseurs’. Following the emphatic end of the *tutti*, the piano enters, almost incongruously, with an innocuous little tune that could be the beginning of a sonatina. Amid bouts of pianistic brilliance designed to display Mozart’s own virtuosity is an eloquent new theme introduced by keyboard alone, then repeated with a delicate gloss from the strings. After a development featuring more quasi-Baroque imitation, the ‘sonatina’ melody breezes in again to launch the recapitulation – a charming, unpredictable touch.

The Andante, in F major, is in the composer’s suavest *galant* vein. The expressive embellishments when the theme is repeated remind us that Mozart the master improviser would have added further ornamentation when he performed the concerto. Perhaps the most vivid of the three movements, the finale trades on contrasts between a whimsically inventive Allegro in skipping 6/8 metre and two mock-pathetic slower interludes in C minor – a reminder that Mozart originally planned the concerto with a C minor slow movement. Between the interludes comes a playfully modulating development in which phrases from the main theme are tossed between upper and lower strings. In one of Mozart’s most poetic endings, the elfin theme finally fades into the distance against a gentle ripple of semiquavers.

Richard Wigmore

SO 05.02

13.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #33

POST CONCERT TALK

**ROLANDO VILLAZÓN IM GESPRÄCH
MIT ELENA BASHKIROVA**

Ende um ca. 14.00 Uhr



Kammermusik in einer musikalischen Gesellschaft in Amsterdam. Aquarell, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Berlin, akg-images – Amsterdam, Rijksmuseum

SO 05.02

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #34

**MOZART KINDERORCHESTER
UND ALUMNI**
DIRIGENTIN **SANJA BRANKOVIĆ**
DIRIGENTEN **CHRISTOPH KONCZ, PETER MANNING**
ANDREAS PIHUSCH VIOLINE
ALEXANDER PAULWEBER HORN
ROLANDO VILLAZÓN MODERATION

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus „**Mitridate, re di Ponto**“ **KV 87**

(Komponiert: zwischen 29. September und Mitte Dezember 1770)

Ouvertüre

Allegro – Andante grazioso – Presto

Aus **Divertimento B-Dur KV 137**

(Komponiert: Salzburg, vermutlich zwischen Jänner und März 1772)

2. Allegro di molto

Aus **Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 417**

(Datiert: Wien, 27. Mai 1783)

3. Rondo. Allegro

Aus Konzert D-Dur für Violine und Orchester KV 211

(Datiert: Salzburg, 14. Juni 1775)

1. [Allegro moderato]

Symphonie A-Dur KV 134

(Komponiert: Salzburg, August 1772)

Allegro

Andante

Menuetto – Trio

Allegro

Keine Pause

In Kooperation mit dem Musikum Stadt und Land,
Oberösterreichischen Landesmusikschulen und Musikschulen im Bayerischen Umland

Eine weitere Aufführung für Schulklassen findet am 6. Februar 2023, 10.00 Uhr,
im Großen Saal der Stiftung Mozarteum statt.

Mit besonderer Unterstützung von und
in memoriam PEGGY WEBER MCDOWELL und JACK MCDOWELL

Dauer ca. 80 Minuten

AUS „MITRIDATE, RE DI PONTO“ KV 87 OUVERTÜRE

In der Welt des Theaters, das musste Wolfgang Amadé Mozart früh lernen, waren Kabalen und Ränkespiele nicht bloß auf die Stücke beschränkt, sondern prägten auch das reale Leben. Schon bei seiner Feuertaufe als ‚erwachsener‘ Opernkomponist, nämlich als Vierzehnjähriger in Mailand anlässlich seines *Mitridate, re di Ponto* KV 87, wurden dem „celebre piccolo tedesco“ allerlei Knüppel zwischen die Beine geworfen, bis das Werk am Stephanstag 1770 seine umjubelte Uraufführung erleben konnte. Am 10. November berichtete Leopold Mozart seiner Frau: „*die erste Battaille haben wir, Gott Lob, gewonnen, und einen feind geschlagen, welcher der Prima Donna alle Arien ins Haus gebracht, die sie in unserer opera zu singen hat, und sie bereden wollen, keine Arien vom Wolfg: zu singen. wir haben sie alle gesehen, sie sind alle neue Arien, weder sie noch wir wissen aber, wer sie Componiert hat. sie hat es aber diesem bösen Menschen abgeschlagen, und ist ganz ausser sich für freuden über die Arien die ihr der Wolfg: nach ihrem Wille und Wunsch gemacht hat, so wie auch ihr Maestro Sgr: Lampugnani, welcher mit ihr ihren Part repetiert, der des Wolfg: Arien nicht genug Loben kann.*“ Ein unterhaltendes Spiel mit dem Erwarteten und dem Überraschenden treibt Mozart schon in der dreisätzigen Ouvvertüre – mit ihrem Aufmerksamkeit gebietenden, festlichen Beginn, einem anmutig schreitenden Andante grazioso und einem feurigen Schlusspresto.

AUS DIVERTIMENTO B-DUR KV 137 2. ALLEGRO DI MOLTO

Ebenfalls jeweils drei Sätze, aber unter Verzicht auf Bläser, umfassen die berühmten drei Salzburger Divertimenti KV 136–138, entstandenen Anfang 1772 in der Zeit zwischen Mozarts zweiter und dritter Italienreise. Das mittlere, in B-Dur stehende Werk dieser Trias setzt sich durch seine Tempoabfolge von den anderen ab: Es beginnt nämlich überraschend mit dem langsamen Satz – und das noch dazu mit einer trugschlüssigen c-Moll-Kadenz. Erst über d-Moll wird die Grundtonart B-Dur erreicht. Thomas Schipperges vermutet in diesem außergewöhnlich anmutenden Affektgehalt der Musik den Grund dafür, dass ihn Mozart an die prominente erste Stellung rückt. Interessanterweise bleibt auch das Gegenbild dieses Satzes, das folgende, herzhaftes Allegro di molto, bei B-Dur, ebenso wie das tänzerische Finale im Dreiachteltakt. Dennoch ist keinerlei harmonische Eintönigkeit zu vernehmen: Auch hier hat sich, so Schipperges, „*in der charakteristischen Mischung aus energischem Ausdruck, geschmeidiger Form und sanglicher Melodik italienischer Einfluss niedergeschlagen*“.

AUS HORNKONKONZERT ES-DUR KV 417 3. RONDO. ALLEGRO

Den Hornisten Joseph Leutgeb (oder Leitgeb, 1732–1811), kannten Vater und Sohn Mozart bereits aus dessen Salzburger Jahren (1764–73). 1777 wusste Leopold an Wolfgang zu ver-

melden: „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.“
Trotzdem dauerte es dann noch über fünf Jahre, bis sich „Wolfgang Amadé Mozart ... über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt“ und dem alten Freund das ersehnte 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's Schwiegervater in Altlerchenfeld mit Parmesan und Salami gehandelt, doch war die Lizenz nach seinem Tod weiterverkauft worden. Leopold hatte sich als Sicherheit für sein Darlehen einen längst verflossenen Käse aufstischen lassen ...

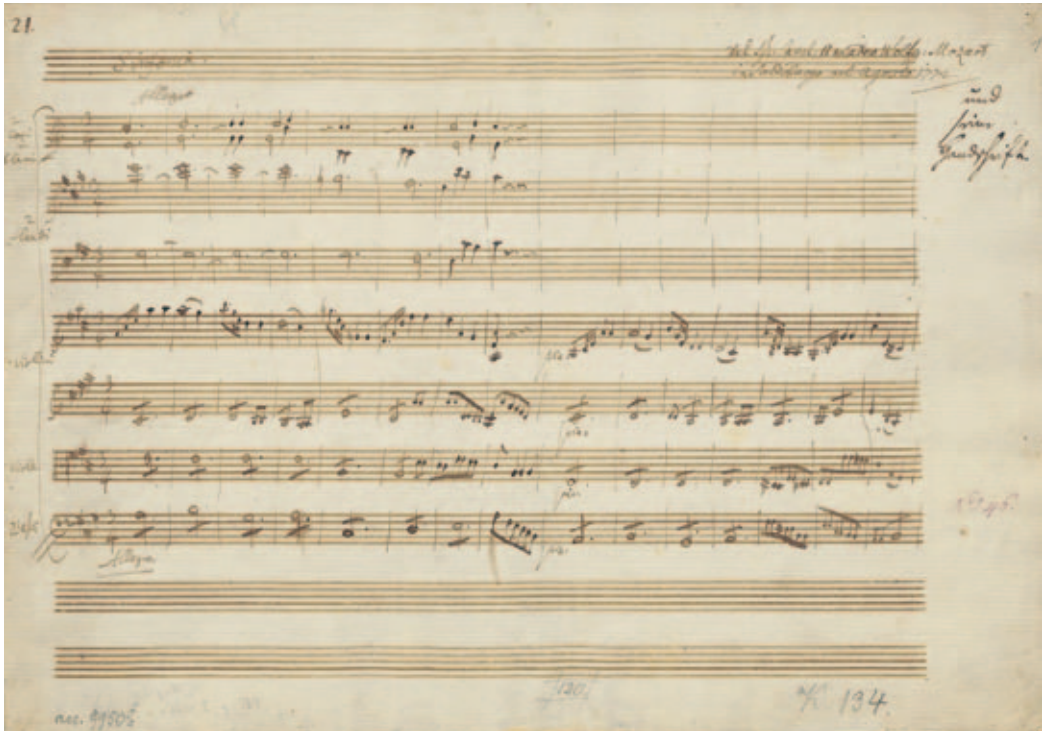
Das **Hornkonzert KV 417** führt geradezu idealtypisch die Satztypen vor, die Mozart abwandelt, um das Gleiche in jeweils aufs Neue betörender Klangbühne vorzustellen – und seinen Solisten ins rechte Licht zu rücken. Das bedeutet einen bei allen Marschanklängen doch relativ lyrisch empfundenen, gesänglichen Kopfsatz, der dem Horn kantable Beweglichkeit abverlangt. Das leichter umstimbare „Inventionshorn“ von Mozarts Zeit erlaubte im Vergleich zum reinen Naturhorn bereits

während einer kurzen Spielpause den Wechsel des Stimmbogens und damit in eine andere Teiltonreihe. Zudem konnten versierte Hornisten mit der rechten, in den Schalltrichter greifenden Hand den Ton chromatisch modulieren, wenn sich auch der Klangcharakter dabei notgedrungen änderte. Erst das Ventilhorn sollte diese Ungleichheit beseitigen. Der langsame Satz, ein Andante im Dreiacheltakt, kostet dieses geradezu ariose Element noch weiter aus. Das Finale schließlich greift auf das unerlässliche, dem Soloinstrument angestammte Vokabular eines Jagdhorns zurück, also mit Fanfarenanklängen und im Sechsaachteltakt, verbindet dies aber neuerlich mit einer typisch Mozartschen Sanglichkeit nebst harmonischen Eintrübungen, garniert mit Trillern des Horns, neckischen Figuren der Violinen und humoristischen Generalpausen. Das verlangt auch auf einem modernen Soloinstrument noch besondere Geschmeidigkeit im Vortrag.

AUS VIOLINKONZERT D-DUR KV 211

1. ALLEGRO MODERATO

Als der junge Konzertmeister Mozart, um die jüngsten italienischen Erfahrungen reicher, im Frühjahr 1773 nach Salzburg zurückgekehrt war, schrieb er sogleich ein Violinkonzert (KV 207), in dem er die geigerischen Erlebnisse verarbeitete. Gleichsam systematisch ging er die Gattung jedoch erst 1775 an und schritt sie in seinem Stil aus – mit einer Folge von vier Konzerten, an denen eine große



Mozart. Symphonie A-Dur KV 134. Autograph der ersten Seite mit Titel und Datierung aus der Hand Leopold Mozarts: „del Sgr: Caval: Amadeo Wolff: Mozart. in Salisburgo nel Agosto 1772“. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Weiterentwicklung und formale Differenzierung ablesbar ist. Umgekehrt betrachtet ist es da kein Wunder, wenn das Violinkonzert D-Dur KV 211, das diese Gruppe eröffnet, noch wie ein Werk des Übergangs erscheint, als eine

Brücke zwischen den Epochen: Wer ein Bindeglied zum noch stärker barockisierenden Konzerttonfall etwa eines Michael Haydn sucht, wird hier genauso fündig wie beim 1773 entstandenen *Concertone* KV 190 für zwei Vio-

linen und Orchester, aus dem an weiteren Solisten eine Oboe und ein Violoncello hervortreten: Das Concerto grosso und seine Nachfolgerin, die Konzertante Symphonie, finden darin zusammen. Das Modell des Violinkonzerts KV 211 – mit initialem Kontrast aus Marsch- und galanten Gesten sowie einem Rondo-Finale – sollte sich als zukunftsfruchtig erweisen.

SYMPHONIE A-DUR KV 134

Drehen wir das Rad der Geschichte nochmals um eine Mozartsche Italienreise zurück: Weniger als ein Jahr verbrachte Mozart in Salzburg, nachdem er im Dezember 1771 heimgekommen war. Schon im darauffolgenden Oktober brachen Vater und Sohn erneut gen Süden auf, war doch der Vertrag über eine Oper für die Mailänder Karnevalssaison zu erfüllen, *Lucio Silla*. In den zehn Monaten aber, die der rund 16-Jährige in der Heimat zubrachte, beschäftigte er sich vor allem mit Instrumentalmusik, etwa mit den weiter oben schon erwähnten Divertimenti KV 136–138. Doch komponierte er auch nicht weniger als acht Symphonien (mit vorwiegend vier Sätzen!), in denen er den Ausdrucksrahmen der Tonarten zwischen Es-Dur und A-Dur mit wachsender Meisterschaft erkundete. Die *A-Dur-Symphonie KV 134* vom August 1772 hat in dieser Reihe immer wieder besondere Bewunderung hervorgerufen: wegen ihrer sanften Anmut, melodischen Eleganz und doch auch motivischen Konzentration. Mit frohgemuter Beschwingtheit stellt der Kopfsatz im Drei-

vierteltakt ein Thema aus Dreiklangsmelodik und Sekundschritten vor, wobei schon Takt 5 mit der Erweiterung der Kadenz eine harmonisch reizvolle Überraschung bringt. In typisch Mozartschem Dualismus folgt ein Seitenthema, das aus denselben, aber nun anders angeordneten Elementen (Sekundschritte, Dreiklangszersetzungen) einen zarteren Charakter gewinnt. Das Dreiklangsmotiv wandert in der Folge energisch durch alle Stimmen, und in der kurzen, aber Aufsehen erregenden Coda steigt es ein letztes Mal breit und mit opernhaftem Crescendo an. Belebt von Zweiu- und dreißigstelligeren, erklingt im Andante eine von empfindsamen Vorhaltsbildungen geprägte Gesangsszene, deren Melodie das „Porgi amor“ der Contessa aus *Le nozze di Figaro* vorwegzunehmen scheint, im Mittelteil jedoch teils erregte, teils leicht melancholische Eintrübungen erfährt. Galante Triller und Triolenfiguren beherrschen das Menuett, in dessen Trio innige Klänge mit geheimnisvollen Klopfmotiven wechseln. Überraschungen prägen das auf den ersten Blick unbeschwertere Finale: Das leise Eingangsthema der Violinen wird nicht etwa im kräftigen Tutti wiederholt, zudem schleicht sich bald eine Mollwendung ein, und die Durchführung beginnt erst nach einer bedeutsamen Generalpause. Das Ende strahlt festlich hell.

Walter Weidringer

OVERTURE TO MITRIDATE, RE DI PONTO, K. 87

In March 1770 the 14-year-old Mozart composed an opera for the Regio Ducal Teatro in Milan. This three-act *opera seria*, based on Jean Racine's *Mithridate* (1673), tells the story of King Mitridate, who, off to battle against the Romans, has left behind his fiancée, the young Greek princess Aspasia, and his two adult sons Sifare and Farnace. Farnace befriends the Roman enemy. Sifare and Aspasia discover their mutual love. Faced with these three betrayals, Mitridate plans revenge, but, defeated by a Roman attack, he stabs himself to avoid capture. Before dying, Mitridate allows Sifare and Aspasia to marry. Farnace too has a change of heart and bands with Sifare to fight the Romans. The *Overture* comprises three greatly contrasting sections: a martial, triumphant Allegro, followed by an Andante grazioso – a gentler, formal yet bucolic dance – and a loud and bustling Presto ending. The opera was a great success and was performed twenty-one times in the month following its première.

DIVERTIMENTO IN B FLAT MAJOR, K. 137

The three Divertimenti K. 136–138 were composed in 1772. Alfred Einstein believes Mozart composed them before he set off with his father on their third journey to Italy, in October 1772, “in order not to be disturbed during the composition of *Lucio Silla* if symphonies should be demanded of him.” The scoring for

these pieces was flexible; they could just as easily be performed by a string quartet. Einstein speculates that the choice of a flat key, more congenial to winds than strings, suggests that Mozart intended to add wind instruments to selected movements “on the spot in Milan, according to need and feasibility.” Einstein finds that these divertimenti are more characteristic of symphonic than chamber music. In the *Divertimento* K. 137, he writes, “the ‘tender’ movement comes first; the Allegro di molto that follows is even quite plainly designed in the *al fresco* manner, and the rapid last movement has the *buffo* character of a symphonic finale, not the wit or cleverness of chamber music.” Although Mozart was not the one who chose to call these works Divertimenti, the genre was associated with outdoor performance, which is part of what is meant here by *al fresco*, but the term also denotes a certain exuberance and festiveness. *Pace* Einstein, the quicker performances (of the second movement in particular) do not seem at all devoid of wit.

HORN CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 417

Mozart composed his four horn concertos for Joseph Leutgeb, a virtuoso who started playing with the Salzburg court orchestra in 1763. Leutgeb toured Europe and received praise in Paris for his lyrical playing, then moved back to his native Vienna in 1777. Leutgeb was a family friend from the time of Wolfgang's childhood until his death. Mozart famously liked to tease him, once writing a string of derogatory

comments in Italian above the horn part of a concerto he composed for him. But nothing suggests that these markings were anything but friendly in spirit. When Mozart's wife Constanze was away in 1791, he stayed with Leutgeb to stave off loneliness. Despite being numbered as the second, the [Horn Concerto in E flat major, K. 417](#), was the first Mozart wrote for Leutgeb, who had long asked Mozart for a concerto. Perhaps this explains its ever-teasing dedication: "Wolfgang Amadé Mozart has taken pity on Leutgeb, ass, ox, and fool, in Vienna on 27th May 1783." With its high notes and large leaps, it is one of the most technically demanding and impressive of the set of horn concertos.

[VIOLIN CONCERTO IN D MAJOR, K. 211](#)

Mozart composed five violin concertos, the first in 1773 and the others in 1775. Mozart's violin concertos belong to his *galant* period, a style characterized by lightness and focus on melody. Unlike his piano concertos, whose depth brings them in line with the symphonies, the violin concertos emerge out of the lighter serenades, and have a stylistic debt to earlier Italian models, such as Tartini and Vivaldi. The [Violin Concerto in D major, K. 211](#), is dated June 14, 1775. Although the first movement begins with a march theme, it is notable for its textural variety and the charming lyricism of the violin line.

[SYMPHONY IN A MAJOR, K. 134](#)

Mozart scholar Georges de Saint-Foix writes admiringly about the [Symphony in A major, K. 134](#): "How can one define the poetic momentum that flows throughout this piece, and the freedom of all its parts, and the prodigious variety of the nuances, and, also, the essentially Italian character evinced by such musical richness in such an infinitely German score?" Mozart composed it in Salzburg, in August 1772, between his second and third trips to Italy. Owing to the music heard on these trips, Italian musical traits of lightness (textural and narrative), variety, and operatic lyricism found their way not just into Mozart's vocal music (as Leopold had hoped) but into his instrumental music too.

In the Allegro first movement, the listener's attention is grabbed by quickly rising or descending arpeggios. But Mozart chooses the courtly second theme instead, when the music returns to tonic for the recapitulation. In the Andante, the slow-moving melody is accompanied by a string of demi-semiquavers suggesting travel. At the climax, the French horns take centre-stage with a majestic transition back to the D major tonic. The refreshing Minuet features an active melody in triplets and a trio with a dialogue between the horns and pizzicato strings. Opening the final movement, a deliciously playful melody recurs throughout, a highlight of the symphony.

Francis Kayali

ORF-SENDUNG
DO 23.02.2023
19.30 UHR, Ö1

SO 05.02

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #35

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG
DIRIGENTIN GEMMA NEW
MARIA KATAEVA MEZZOSOPRAN
ROBERT LEVIN KLAVIER

KONZERT ZUM ABSCHLUSS DER MOZARTWOCHE 2023

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade G-Dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass KV 525
„Eine kleine Nachtmusik“ (in Orchesterbesetzung)
(Datiert: Wien, 10. August 1787)

Allegro
Romance. Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Rondo. Allegro

Konzert c-Moll für Klavier und Orchester KV 491
(Datiert: Wien, 24. März 1786)

[Allegro]
[Larghetto]
[Allegretto]

Kadenz im ersten Satz und Eingänge improvisiert von Robert Levin

Pause

ANTONIO SALIERI 1750–1825

Ouvertüre zur Tragédie lyrique „Les Danaïdes“

(Uraufgeführt: Paris, 26. April 1784)

Aus „Il ricco d'un giorno“

(Uraufgeführt: Wien, 6. Dezember 1784)

Recitativo und Rondo der Emilia „Eccomi più che mai“ – „Amor, pietoso Amore“

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus „La finta semplice“ KV 51

(Komponiert: Wien, zwischen April und Juli 1768)

Arie der Giacinta Nr. 24 „Che scompiglio, che flagello“

Aus „La clemenza di Tito“ KV 621

(Datiert: Prag, 5. September 1791)

Arie des Sesto Nr. 9 „Parto, ma tu ben mio“

Ferdinand Steiner Solo-Klarinette

Aus der Ballettmusik zur Oper „Idomeneo“ KV 367

(Komponiert: München, Dezember 1780/Jänner 1781)

Chaconne

Pas seul

SERENADE G-DUR FÜR ZWEI VIOLINEN, VIOLA, VIOLONCELLO UND KONTRABASS KV 525 „EINE KLEINE NACHTMUSIK“

Die Serenade G-Dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass KV 525 „Eine kleine Nachtmusik“, wohl eines der bekanntesten Werke Mozarts und Inbegriff der klassischen Musik schlechthin, ist zugleich auch eines der rätselhaftesten: Wir wissen weder, für welche Aufführungsgelegenheit Mozart dieses Werk im Sommer 1787, als er gerade am *Don Giovanni* arbeitete, schrieb, noch, wo das erste Menuett des ursprünglich fünfsätzigen Werkes geblieben ist und wer es aus der Partitur entfernt hat. In der Werkgruppe der Serenaden kommt „Eine Kleine Nachtmusik“ direkt nach dem „Musikalischen Spaß“ KV 522 und für Alfred Einstein ist sie „*persönliches Resümee der eigenen langjährigen Pflege des Serenadengeistes*“. Der Grund, warum Mozart danach keine Serenaden mehr schrieb, ist wohl ein außermusikalischer: Nach der Französischen Revolution von 1789 und den josephinischen Reformen in Österreich gab es große gesellschaftliche Änderungen, infolge derer sich auch die vorher aristokratisch dominierte Musikkultur hin zu einer mehr bürgerlichen veränderte, worauf die Serenade aus der Mode kam.

KLAVIERKONZERT C-MOLL KV 491

Im März 1786, als Mozart das **Klavierkonzert c-Moll KV 491** vollendete, stand er am Höhepunkt seiner Laufbahn als Pianist in Wien. Bei

diesem Konzert verwendete er den größten Orchesterapparat von allen Klavierkonzerten: neben Oboen setzt er auch Klarinetten, Trompeten und Pauken ein. Der erste Satz entwickelt sich aus dem dramatischen, von Septimensprüngen und Chromatik gekennzeichneten Thema des Ritornells, zu dem das Thema, mit dem das Klavier in das Geschehen eingreift, einen eigentümlichen, friedlichen Gegensatz bildet. Erst nach einem weiteren Einwurf des Ritornellthemas durch das Orchester nimmt das Klavier dieses auf und beginnt es im Dialog mit dem Orchester fortzuspinnen. Insgesamt gibt es in diesem ersten Satz fünf Themen, ein Novum in der Komposition von Klavierkonzerten. Der zweite Satz (Larghetto) ist ein einfaches Rondo mit liedhaftem Refrainthema, das Finale (Allegretto) ist ein Variationensatz, dessen Thema in einem Dialog zwischen Klavier und Streichern einerseits und Harmoniemusik (Holzbläsern) oder Klavier und dem ganzen Orchester weiterentwickelt wird. Neben KV 466 ist KV 491 das einzige Klavierkonzert Mozarts, das in Moll steht, es weist in der Intensität der Dramatik, aber auch in der Thematik bereits auf das 3. Klavierkonzert Beethovens hin, der über dieses Konzert gesagt haben soll: „*Wir werden niemals imstande sein, etwas Ähnliches zu schaffen.*“

ANTONIO SALIERI

Das Verhältnis von Wolfgang Amadé Mozart und Antonio Salieri (1750–1825) war zu Lebzeiten keinesfalls so schlecht, wie es die Nach-



Antonio Salieri (1750–1825).
Portrait von unbekannter Hand.
Berlin, akg-images – Wien,
Gesellschaft der Musikfreunde

welt gezeichnet hat. Im Gegenteil – Salieri war ein kompetenter, freundlicher und konzilianter Musikkollege Mozarts sowie Lehrer vieler bekannter Komponisten, darunter Franz Schubert, Franz Liszt und später Mozarts jüngem Sohn Franz Xaver Wolfgang. Der Spross einer italienischen Kaufmannsfamilie in Legnano führte seine musikalischen Studien zunächst in Padua, dann in Venedig weiter, wo der Kaiserliche Kammerkomponist Florian Gass-

mann ihn entdeckte und sich erbot, ihn nach Wien mitzunehmen und zu unterrichten. In Wien lernte Salieri Pietro Metastasio und Christoph Willibald Gluck kennen und folgte seinem Lehrer 1774 als Kaiserlicher Kammerkomponist und Kapellmeister der italienischen Oper nach. Opernerfolge feierte er auch in Mailand, Venedig, Rom und Neapel und vor allem in Paris, wo Gluck ihm 1784 aus gesundheitlichen Gründen die Vertonung der Oper *Les Danaïdes* überlies.

Es war ein düsterer Stoff, den Salieri da zu komponieren hatte: Die Zwillingebrüder und Könige Ägyptus und Danaus wollen mit einer großen Hochzeit einen langwierigen Streit beenden. Danaus befiehlt jedoch seinen 50 Töchtern, die 50 Söhne des Ägyptus in der Hochzeitsnacht zu töten. Lediglich eine der Töchter widersetzt sich dem Gemetzel und lässt ihren Ehemann entkommen, der wiederum seine mörderischen Schwägerinnen und deren Vater tötet. Am 26. April 1784 an der Pariser Oper zum ersten Mal gespielt, wurde *Les Danaïdes* dort bis 1827 127-mal aufgeführt. Hector Berlioz war 1822 nach einer Aufführung von *Les Danaïdes* so begeistert, dass er beschloss, sein Medizinstudium an den Nagel zu hängen und sich nur noch der Musik zu widmen. Salieris *Les Danaïdes* war eine absolute Erfolgsoper – und sie in Zusammenhang mit Mozarts Musik zu spielen eröffnet ganz neue Einsichten auf die damalige Musiklandschaft.

Die *Ouvertüre* beginnt in d-Moll mit einer langsamen Einleitung, deren pulsierende Synkopen ein wenig an den Beginn von *Don Gio-*

vanni erinnern. Das festliche Thema danach wird ab Takt 55 von einem weiteren, zweiten Thema unterbrochen, dessen begleitende Synkopen in schnelle Sechzehntel übergehen. Nach diesem wird das festliche Motiv wieder aufgenommen, beruhigt sich jedoch zunehmend. Dann kündigt sich mit einem G-Dur-Sextakkord und einem darauffolgenden verminderten Akkord im ganzen Orchester das Unheil an, eine Vorahnung, die sich musikalisch durch die chromatische Veränderung des Festmotives manifestiert.

Die Szene (Rezitativ und Rondo der Emilia) „Eccomi più che mai“ – „Amor, pietoso Amore“ stammt aus Salieris Oper *Il ricco d'un giorno*, deren Libretto der erste Text dieser Art von Lorenzo Da Ponte ist. In dieser Szene drückt Emilia ihre Verzweiflung über ihren Freund aus, der reich geerbt hat und nun dabei ist, dieses Vermögen zu verschleudern. Trotz vieler gelungener musikalischer Nummern wurde die Oper 1784 nach nur sechs Vorstellungen abgesetzt, Salieri wechselte den Librettisten und machte damit den Weg frei für die Zusammenarbeit von Mozart und Lorenzo Da Ponte.

LA FINTA SEMPLICE KV 51

Fast zwei Jahrzehnte früher, im Sommer 1768, hatte die Frage, ob ein 12-Jähriger eine Oper schreiben könne, weite Kreise der Wiener Gesellschaft bis hin zu Kaiser Joseph II., Giuseppe Afflisio, den Intendanten von Burgtheater und Kärntnerthortheater, und eine Schar

von Sängern und Orchestermusikern beschäftigt. Die Meinungen waren geteilt: Während der Kaiser, wie wir aus Leopolds Briefen an Johann Lorenz Hagenauer wissen, „den Wolfgangler 2 mahl fragte, ob er lust hätte eine opera zu componieren, und selbe zu dirigieren“ und ihm dann den Kompositionsauftrag vermittelt hatte, war Afflisio wohl weniger begeistert. Eine Serie von Intrigen, die in der Behauptung gipfelten „die Musikk seye nicht auf die Worte, und wieder das Metrum geschrieben, indem der Knab nicht genug die italiänische Sprache verstehe“ waren der Grund, warum *La finta semplice* KV 51 in Wien schließlich nicht zur Aufführung kam. Die Beschwerdeschrift, die Leopold Mozart dem Kaiser überreichte, führte zwar zu einer Untersuchung, mündete aber in keine Aufführung. Allerdings gibt ein in Salzburg gedrucktes Libretto Anlass zur Vermutung, Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach habe *La finta semplice* im Jänner 1769 in Salzburg aufführen lassen. In dem Libretto, einer Bearbeitung des Wiener Hofdichters Marco Coltellini (1724–1777) von einem Stück Carlo Goldonis, findet sich auch die Besetzung dieser Uraufführung: Die Altistin Maria Anna Braunhofer (1748–1819), eine jener jungen Sängerinnen, die der Fürsterzbischof einige Jahre zuvor am ‚Ospedale della Pietà‘ in Venedig zu Hofsängerinnen hatte ausbilden lassen, sang die Giacinta.

Die Arie „Che scompiglio, che flagello“ ist Teil der zweiten Szene des Dritten Aktes: Giacinta, die abgeschieden mit ihren Brüdern auf einem Landgut gelebt und in die sich der

ungarische Hauptmann Fracasso verliebt hat, ist mit dem Geld ihrer Brüder geflüchtet und fürchtet sich nun vor ihnen, wobei der 12-jährige Komponist diese Furcht mit tremolo in den Streichern, schnellen und wiederholten Wechseln zwischen zwei Noten, Alterationen und dem schnellen Tempo ausdrückt.

LA CLEMENZA DI TITO KV 621

Die berühmte Arie des Sesto „Parto, ma tu ben mio“ stammt aus Mozarts letzter Opera seria, die er anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten für Leopold II. zum böhmischen König im Gräflich Nostitzschen Nationaltheater in Prag am 6. September 1791 selbst dirigierte. Caterino Mazzolà, der von dem geflüchteten Lorenzo Da Ponte die Aufgaben eines Hofdichters übernommen hatte, hatte dafür ein schon oft vertontes Libretto von Pietro Metastasio bearbeitet: Sesto, eigentlich der Freund des Regenten Tito, lässt sich aus Liebe zu der von Tito – vermeintlich – verschmähten Vitellia dazu anstiften, diesen zu ermorden. Das Klarinettensolo der Arie schrieb Mozart für den befreundeten Klarinettenisten Anton Stadler, der ihn nach Prag begleitet hatte und für den er kaum einen Monat später sein berühmtes Klarinettenkonzert KV 622 fertigstellte.

BALLETTMUSIK ZU IDOMENEO KV 367

Den Auftrag, die Oper *Idomeneo* KV 366 für den Fasching des Jahres 1781 in München zu



Mozart am Klavier. Unvollendetes Ölbild von Joseph Lange, Wien, Frühjahr 1789. Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Museen und Archiv

komponieren, dürfte Mozart über Vermittlung der jungen Gräfin Josepha von Paumgarten (1762–1817) erhalten haben, die wohl damals gerade die „Favoritin“ des alternden, 1778 aus Mannheim übersiedelten neuen Kurfürsten von Bayern, Carl Theodor von der Pfalz, war. *„ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Akt – und habe alsdann – weil kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement ist, auch die Ehre die Musick*

dazu zu machen. – mir ist es aber sehr lieb, denn so ist doch die Musik von einem Meister“, schrieb Mozart am 30. Dezember 1780 an seinen Vater. Die Ballettmusik KV 367 besteht aus mehreren Stücken, von denen wir bis heute nicht sicher wissen, an welcher Stelle in der Oper sie gespielt wurden. Im Konzert erklingen die berühmte *Chaconne* und das feierliche *Pas seul* in d-Moll. Die *Chaconne* würde sich besonders glücklich nach dem Ersten Akt einfügen lassen, wo nicht nur die musikalischen Parameter (D-Dur und 3/4-Takt) alle passen, sondern wo im italienischen Libretto die Regieanweisung *Ballo generale* eindeutig einen Einsatz des Balletts meint, das die Freude der heimkehrenden Krieger und der kretischen Frauen tanzend ausdrücken soll – allerdings ist sie genrespezifisch eher dem Schluss des letzten Aktes vorbehalten. Für die *Chaconne* hat Mozart Anleihen bei Christoph Willibald Glucks *Iphigenie in Aulis* genommen: Er nützt jedenfalls das volle Orchester und viele der Techniken, die er in Mannheim kennengelernt hatte und die ihm durch die Übersiedlung des Mannheimer Orchesters nach München zur Verfügung standen.

Dieses Konzert markiert in der Programmierung der Mozartwoche eine Öffnung zur Musik anderer Komponisten, in Verbindungen mit Mozart.

Eva Neumayr

SERENADE IN G MAJOR, K. 525 'EINE KLEINE NACHTMUSIK'

The serenade '*Eine kleine Nachtmusik*' is one of the most popular of all Mozart's compositions, but if the poetic suggestiveness of its subtitle has contributed to that, it would surely not have achieved its great fame had it not also been one of his most perfect miniatures. According to his own catalogue of works, it was composed in five movements; a Menuetto originally preceded the Romance, as was common in a serenade, but has long been lost. What remains is a work coincidentally in the four-movement sequence typical of many a Viennese symphony: bluff Allegro, here dominated by one of the most famous opening phrases in all music; gentle and lyrical slow movement, on this occasion with the suitably nocturnal title of Romance; robust but elegant Minuet and Trio; and fast but lightly driven Rondo finale.

PIANO CONCERTO IN C MINOR, K. 491

The Piano Concerto in C minor, K. 491, was completed in March 1786. It was a busy spring-time for Mozart – work had begun on *The Marriage of Figaro*, and another opera, *Der Schauspieldirektor* (*The Impresario*), was also on the stocks. Yet in the midst of this he conjured one of his greatest piano concertos, a work whose emotional subtlety is perhaps to be expected from the creator of *Figaro*, but also proves that in the concerto, no less than in opera, he was a complete master of his chosen form. Both

this work and his only other piano concerto in a minor key (K. 466 in D minor) reveal veins of deep sadness not to be found in any other contemporary concerto, yet in K. 491 the mood is especially complex, seemingly expressive of some more intimate, unnameable sorrow.

The mood is set at the beginning, as strings and bassoon give out a questioningly chromatic theme. Unsure of itself, it turns inward before being met with a forceful restatement, but it is the former temper which prevails, and many of the themes that follow have a similar melancholy contour. The end of the movement, too, is troubled and uncertain, with the piano shadowing the orchestra in ghostly accompaniment. The slow central movement lifts the clouds for a while; a nursery rhyme-like main theme is introduced by the piano, and further appearances of it are separated by serenade-style passages for the winds with decorated responses from the piano and strings. The finale is a set of variations on a theme which, while seemingly straightforward, suggests restlessness and disquiet. The variations take us through virtuosic and chromatic elaboration, a march, a couple of major-key twists, and, leading us to the finish, an extended tripping transformation. The end, when it comes, is abrupt and impatient.

ANTONIO SALIERI

Antonio Salieri was one of the most distinguished musical figures in Vienna during the time Mozart lived and worked there. Born in

Legnano in 1750 and trained in Venice, he had come to Vienna at the age of sixteen, became court composer and conductor of the Italian opera at 24 and Court Kapellmeister, or music director, four years after that. During the 1780s he enjoyed great success as an opera composer both in Vienna and abroad, particularly in Paris. *Les Danaïdes*, triumphantly premiered in April 1784, was his first French opera, a gruesome tale in which King Danaus of Argos orders his 50 daughters to murder their husbands on their wedding night, in defiance of the peace treaty that had brought them together. The overture hints at the dark deeds ahead, as well the final damnation that awaits Danaus and his offspring. Salieri's next opera was *Il ricco d'un giorno* (*Rich man for a day*), a *dramma giocoso* with a debut libretto by Lorenzo Da Ponte premiered later the same year in Vienna, and was by contrast a failure. The story is of one Giacinto, who has unexpectedly come into money but is quickly being tricked out of it in the course of a single day. In a powerful recitative and aria, Emilia bemoans the sordidness of the situation, and prays that she may yet marry the man she loves.

**ARIA 'CHE SCOMPIGLIO, CHE FLAGELLO', FROM
LA FINTA SEMPLICE, K. 51**

La finta semplice, a comedy with a libretto by Carlo Goldoni, was intended to be Mozart's big break as an opera composer, an opportunity for the twelve-year-old to show off his talents to the Viennese court. Unfortunately,

intrigues sank the work while still in rehearsal, and its premiere eventually came at the Prince Archbishop's Palace in Salzburg in May 1769. Giacinta has been forbidden by her brothers from marrying Fracasso, and only clever scheming by Fracasso's sister – the 'feigned simpleton' of the title – eventually smooths the way. In *'Che scompiglio, che flagello'*, Giacinta shows her fear of her brothers' anger.

**ARIA 'PARTO, MA TU BEN MIO', FROM
LA CLEMENZA DI TITO, K. 621**

Mozart's last opera, *La clemenza di Tito*, was composed at high speed in the late summer of 1791 for a production in Prague to mark the coronation of Emperor Leopold II as King of Bohemia, and depicts the repeated willingness of the Roman emperor Titus Vespasian (Tito) to forgive those who have plotted against him. Among them is the princess Vitellia, who uses her power over the besotted Sesto to persuade him to make an attempt on Tito's life. In *'Parto, ma tu ben mio'*, Sesto agrees to the task, spurred on by thoughts of a return to Vitellia's arms. The substantial *obbligato* part for clarinet was played at the premiere by Mozart's friend Anton Stadler, for whom he would soon write his sublime concerto.

BALLET MUSIC FROM IDOMENEO, K. 367

Idomeneo is by general consent Mozart's first operatic masterpiece. First performed in 1781

at the court theatre of the Elector Palatine of Bavaria in Munich, it was an important opening for Mozart, who had not seen a new opera on to the stage for six years. Operas at this time often ended with an extended ballet sequence after the plot has been sewn up and all the singing done. These ballets did not have to be related to the main drama, nor even be by the same composer, but while composing *Idomeneo* Mozart was pleased to discover that he would be providing his own ballet music. His sequence opens with a *Chaconne* (a lengthy movement in which a recurring refrain is alternated with contrasting episodes) leading directly to a short, noisily announced *Pas Seul*.

Lindsay Kemp

RECITATIVO UND RONDO DER EMILIA „ECCOMI PIÙ CHE MAI“ – „AMOR, PIETOSO AMORE“
AUS „IL RICCO D’UN GIORNO“

Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Recitativo

Eccomi più che mai entrata in labirinto:
Tanti usati artifici, tante astuzie, e raggiari a
che mai ci giovarò! Alcun profitto non si
trasse finora; l’infame Mascherone segue a
sedur Giacinto; egli va incontro all’ultima
ruina, ed io frattanto mia sorte ignoro, e mi
consumo in pianto.

Arie

Amor pietoso Amore || rendimi alfin la
pace, || porgi ristoro a un core || stanco di
tollerar.

Basti il mio lungo pianto || l’ire a faziar del
fato; || cessi un amante ingrato || di farmi
sospirar.

Ah se invano, io mi lusingo || se pietà di me
non hai || crudo Amor, perchè mi fai || le tue
leggi seguitar?

Resitativo

*Ist bin ich mehr als sonst in einen ange-
wendten Irrgarten eingegangen. So viele
Kunststücke, so viele Listen, und Umwege,
zu was dienten sie uns, bis ist hat man
keinen Vortheil geschöpft, der nichts-
würdige Mascherone verführet immer den
Hiacintus, er gehet seinem letzten Sturze
entgegen, und ich indessen weiß mein
Schicksal nicht, und zehre mich in
Thränen aus.*

Arie

*Mitleidige Liebe, o Liebe! || Gebe mir
endlich den Frieden zurück. || Reiche
meinem Herzen Erquickung, || welches
müde im Leiden ist.*

*Es sey genug ein langwieriges Weinen || den
Zorn des Schicksals zu ersättigen. || Es
höre ein undankbarer Liebhaber auf || mir
Seufzer zu verursachen.*

*Ach wenn ich mir vergebens schmeichle, ||
wenn du mit mir kein Mitleiden hast. ||
Grausame Liebe! Warum treibst mich ||
deinem Gesetze zu folgen.*

*(Deutsche Übersetzung aus dem
Originallibretto 1784)*

ARIE DER GIACINTA NR. 24 „CHE SCOMPIGLIO, CHE FLAGELLO“ AUS „LA FINTA SEMPLICE“ KV 51

Text von Carlo Goldoni (1707–1793) und Marco Coltellini (1724–1777)

Che scompiglio, che flagello, || se mi vede
mio fratello, || ah mi scanna addirittura; ||
no, per me non v'è pietà.

*Welche Verwirrung, welches Unheil! || Wenn
mein Bruder nicht sieht, || ach, durchbohrt
er mich geradeaus, || nein, für mich gibt es
kein Erbarmen.*

Tremo tutta di paura, || non mi reggo, non
ho fiato, || sento il sangue ch'è gelato, || sento
l'alma che sen va.

*Ich zittere vor Angst, || kann mich nicht
halten, bekomme keine Luft, || fühle mein
Blut erstarren, || fühle die Seele entfliehen.*

(Deutsche Übersetzung: Rudolph Angermüller)

ARIE DES SESTO NR. 9 „PARTO, MA TU BEN MIO“ AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621

Text von Caterino Mazzolà (1745–1806) nach Pietro Metastasio (1698–1782)

Arie

Parto, ma tu ben mio, || meco ritorna in
pace; || sarò qual più ti piace, || quel che
vorrai farò.

Arie

*Ich gehe, aber du mein Lieb || schließ' mit
mir Frieden. || Ich werde so sein, wie ich
dir am besten gefalle, || was du willst,
werde ich tun.*

Guardami, e tutto oblio, || e a vendicarti io
volo; || a questo sguardo solo || da me si
penserà. || Ah qual poter, oh Dei! || donaste
alla beltà.

*Sieh mich an, und ich vergesse alles, ||
und ich eile, dich zu rächen. || An diesen
Blick allein || werde ich denken. || Ach
welche Macht, oh Götter, || schenket ihr der
Schönheit!*

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

AUTOREN UND REFERENTEN DER MOZARTWOCHE 2023

DOROTHEA BIEHLER, geboren 1969 in Berlin, studierte Violine an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart und an der Hochschule (heute: Universität) der Künste Berlin. Sie war Stipendiatin der Richard-Wagner-Stipendienstiftung und des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Nach ihrem Diplom wirkte sie zwei Jahrzehnte lang als Orchestermusikerin, zuletzt von 2003 bis 2012 im Opernorchester des Gran Teatre del Liceu Barcelona (Spanien). Parallel zu ihren künstlerischen Tätigkeiten absolvierte sie eine Ausbildung zur Redakteurin und schrieb als freie Kulturjournalistin für unterschiedliche deutsche Zeitungen und Magazine. Von 2014 bis 2022 war sie als Dramaturgin für das Mozarteum-orchester Salzburg tätig und ist seit Oktober 2022 Teamleiterin für Publikationen und Dramaturgie an der Stiftung Mozarteum.

SABINE BRETTENTHALER, 1966 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und Italianistik an der Paris Lodron Universität Salzburg. Diplomarbeit 1992 über Mascagnis Einakter *Cavalleria rusticana*, Promotion 2001 mit einer interdisziplinären 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 Bläser-

zeitschrift *Clarino*, das Salzburger Landestheater, die Stiftung Mozarteum Salzburg und die Salzburger Festspiele.

PHILIPPE BRUNNER, s. S. 302

IACOPO CIVIDINI, 1975 in Bergamo (Italien) geboren, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte in Pavia (Italien), Mainz und Oregon (USA). 2005 promovierte er an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit über die Solokonzerte von Antonín Dvořák. Von 2005 bis 2007 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Projekt *Bayerisches Musiker-Lexikon Online* an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Stiftung Mozarteum Salzburg und Verantwortlicher für die Projekte *Mozart-Libretti – Online-Edition*, *Mozart-Libretti – Online-Katalog* und *Digital-interaktive Mozart-Edition* im Rahmen der *Digitalen Mozart-Edition (DME)*. Hauptforschungsgebiete: Mozarts Opern, Libretti-Forschung, Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, Philosophie der Aufklärung.

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, seit 2019 Redakteur beim Theaterportal *nachtkritik.de*. Daneben Autor u. a. für die *Berliner Zeitung* und *SWR2*. Mitglied verschiedener Jurys, unter anderem des Berliner Theater-

treffens 2023–2025. Seit 2013 regelmäßige Beiträge zu den Publikationen der Stiftung Mozarteum Salzburg.

CHRISTOPH GROSSPIETSCH, 1961 in Dortmund geboren, arbeitet seit 2001 bei der Stiftung Mozarteum und begann hier zunächst bei der *Neuen Mozart-Ausgabe (NMA)*. Er studierte in Münster und Heidelberg Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie, und in Heidelberg promovierte er über die Hofkapelle von Hessen-Darmstadt zur Barockzeit. Seine wissenschaftlichen Schwerpunkte sind die Musik des 18. Jahrhunderts, Fragen historischer Aufführungspraxis und die Erschließung musikalischer Bestände durch Datenbanksysteme, in jüngerer Zeit auch Arbeiten zur Mozart-Ikonographie. Seit 2005 ist er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum tätig. 2005 erschien das 100 Fragen und Antworten beinhaltende Buch *Mensch Mozart!*, das unter dem Titel *Next to Mozart* in englischer Übersetzung und um 11 Fragen erweitert erschienen ist. Er hat 2013 *Mozart-Bilder – Bilder Mozarts. Ein Porträt zwischen Wunsch und Wirklichkeit*, herausgegeben von der Stiftung Mozarteum, publiziert.

GOTTFRIED FRANZ KASPAREK, 1955 in Wien geboren, beschäftigt sich seit seiner frühesten Jugend intensiv mit Musik und Theater. Nach Tätigkeiten im Musikalienhandel ist er seit 1998 im deutschsprachigen Raum als freier Dramaturg, Programmheftautor, Essayist, Gestalter von Vortragsabenden und Moderator

tätig. Er ist ständiger Mitarbeiter des Mozarteumorchesters Salzburg und der Salzburger Kulturvereinigung, Lehrbeauftragter für Musikgeschichte am American Institute for Foreign Study an der Universität Salzburg und Musikjournalist bei www.drehpunktkultur.at. Von 2005 bis 2012 war Kasperek Dramaturg des internationalen Jugend-Musiktheaters „Europerette“ beim Lehár Festival Bad Ischl, von 2006 bis 2014 bei avantgarde tirol. 2007 bis 2011 war er Vorstandsmitglied der Salzburg Biennale. Von 2009 bis 2019 war 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 ab 1983 Assistent in Göttingen, wo er sich 1991 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, 2001 den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft und 2021 den Bayerischen Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst. 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 ist er Vorsitzender der Akademie für Mozart-Forschung und gehört 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 sowie des Anerkennungspreises der „Pro Salzburg Landes-Kulturstiftung“ 2017. 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 Privatschulzentrum St. Ursula Salzburg und an der Universität Mozarteum), als Flötist (u. a. Aspekte Salzburg, Forum zeitgenössischer Musik, Wien Modern, Edinburgh Festival und Festwochen in Gmunden) und als Komponist (Preisträger des Kompositionswettbewerbs „Klanggesetz“,

Aufführungen u. a. bei den Salzburger Festspielen, den Gmundner Festwochen, im Brucknerhaus Linz, im Schloss Esterházy Eisenstadt).

ULRICH LEISINGER, s. S. 313

ANJA MORGENSTERN, geboren 1970 in Leipzig, seit Juli 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg (Hauptarbeitsgebiet: Briefe und Dokumente). 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, des Akademischen Orchesters Leipzig e.V. sowie des Universitätsorchesters Salzburg, Noten-Herausgeberin von Vokalmusik von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach. Seit 2019 außerordentliches 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 Mit-herausgeberin der Mozart-Bibliographie. Ver-

öffentlichungen 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 in dieser Eigenschaft die seit 2009 laufende Konzertreihe „Frauenstimmen“.

ALEXANDER ODEFEY, geboren 1962 in Hamburg, studierte dort zunächst Mathematik, Volks-

wirtschaftslehre, 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. Zahlreiche Beiträge für die *Neue Zürcher Zeitung*. Von 2018 bis 2020 geschäftsführender Vorstand des Museen-Ensembles *Komponisten-Quartier Hamburg*. Forschungen, Vorträge und Veröffentlichungen auf den Gebieten der Musikwissenschaft und der Mathematikgeschichte. 2021 Wahl zum Ordentlichen Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

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. Von 2008 bis 2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Seit 2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Beethoven-Haus Bonn. Arbeiten u. a. über Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven 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.

MANFRED HERRMANN SCHMID wurde 1947 in eine musikalische Familie hineingeboren (sein Vater Ernst Fritz Schmid war Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen und ein berühmter Mozart-Forscher). Er studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg, Freiburg und München. 1975 promovierte er mit einer Schrift über *Mozart und die Salzburger Tradition*. Habilitation 1980 zum Thema *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*. 1986 wurde er als Nachfolger von Georg von Dadelsen zum Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen berufen und übte diese Funk-

tion bis zu seiner Pensionierung 2012 aus. Er gilt als international anerkannter Mozart-Experte, in seinen Arbeiten widmete er sich jedoch der gesamten europäischen Musiktradition von der Antike bis in die Gegenwart. Schwerpunkte lagen auf der Musik der Wiener Klassiker, der deutschen Romantik und der Musik der Renaissance. Er war Herausgeber der *Mozart Studien* und der *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Von 2010 bis 2017 war er Vorsitzender der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg. Manfred Herrmann Schmid starb am 5. Oktober 2021.

PAUL SCHWEINESTER, s. S. 326

WOLF-DIETER SEIFFERT, 1959 in Frankfurt/Main geboren, studierte Musikwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und promovierte 1990 bei Rudolf Bockholdt über *Mozarts frühe Streichquartette*. Seit 2000 ist er Verlagsleiter und Geschäftsführer des G. Henle Verlags in München. Wissenschaftlicher Herausgeber zahlreicher Urtextausgaben, Autor musikwissenschaftlicher Beiträge, vornehmlich zur Kammermusik von Mozart und Schubert, und ungezählter Werkeinführungen für Konzerte und CD-Aufnahmen. Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg.

WOLFGANG STÄHR, geboren 1964 in Berlin, schreibt über Musik und Literatur für Tageszeitungen (u. a. *Neue Zürcher Zeitung*), Rund-

funkanstalten wie den NDR und den Bayerischen Rundfunk, die Festspiele in Salzburg, Luzern, Dresden und im Rheingau, Orchester wie die Berliner und die Münchner Philharmoniker, Schallplattengesellschaften und Opernhäuser; er verfasste mehrere Buchbeiträge zur Bach- und Beethoven-Rezeption, über Haydn, Schubert, Bruckner und Mahler.

TSCHO THEISSING, s. S. 327

WALTER WEIDRINGER, geboren 1971 in Ried/Innkreis und in Gunskirchen aufgewachsen, studierte in Wien Musikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft und Geschichte (Diplomarbeit: *Sex, Lügen und Videos. Zu Fragen nach narrativen Strategien, Interpretation und Autorschaft am Beispiel ‚The Turn of the Screw‘*). Er war Verlagsmitarbeiter bei Döblinger, Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und ist seit 1999 Musikkritiker der Tageszeitung *Die Presse*. Als freier Musikpublizist verfasst er u. a. Programmhefttexte und hält Einführungen für zahlreiche Konzertveranstalter, Festivals und Plattenlabels, ist daneben auch wissenschaftlich tätig (etwa für die *Neue MGG*) sowie als Dramaturg und Programmberater (Berlioz-Tag beim Festival Grafenegg 2011; „Schubertiade“ der Wiener Symphoniker 2015). Außerdem absolviert er gelegentlich künstlerische Auftritte (2006 Debüt im Wiener Musikverein).

THE AUTHORS OF THE ENGLISH NOTES 2023

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 December 1968) has been J. R. 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* (Boydell & Brewer, 2001); *Mozart's Viennese Instrumental Music: A Study of Stylistic Re-Invention* (Boydell & Brewer, 2007); *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion* (Cambridge University Press, 2012; paperback edition 2015), which won the 2013 Marjorie Weston Emerson Award from the Mozart Society of America for the best book or edition published in 2011–2012; a 700-page musical biography, *Mozart in Vienna: the Final Decade* (Cambridge University Press, 2017; paperback edition 2020); and *Haydn and Mozart in the Long Nineteenth Century: Parallel and Intersecting Patterns of Reception* (Cambridge University Press, 2022). Keefe

has also edited seven volumes published by Cambridge University Press: *The Cambridge Companion to Mozart* (2003); *The Cambridge Companion to the Concerto* (2005); *Mozart Studies* (2006); *The Cambridge Mozart Encyclopedia* (2006, with Cliff Eisen); *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (2009; paperback edition, 2014); *Mozart Studies 2* (2015; paperback edition, 2018); and *Mozart in Context* (2019), which received an ‘Outstanding Academic Title’ award from the journal *Choice* (American Library Association) and was named one of the ‘best classical music book releases of 2019’ by the BBC Music Magazine. 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 is also General Editor of the Royal Musical Association monographs series (published by Routledge) and an ‘Elements’ series, ‘Music and Musicians, 1750–1850’, for Cambridge University Press.

LINDSAY KEMP was born in Hampshire, England in 1961 and studied music at Cardiff University, undertaking postgraduate research into French music of the Classical period. In 1984 he joined the BBC, where he is now a Senior Producer in the Radio 3 Music Department, and where he has worked on a wide variety of programmes from *CD Review* to the

eclectic *Late Junction*, and from live concert broadcasts to studio recordings with members of Radio 3’s *New Generation Artists* scheme. As a writer he has been a regular reviewer for *Gramophone* for many years, has contributed to publications such as *The Guardian*, *BBC Music Magazine*, *Musical Times* and *Early Music*, and has written programme notes for the BBC Proms, the London Symphony Orchestra and the Wigmore Hall among others. Since 2002 he has been an Artistic Adviser to the York Early Music Festival, and from 2007 to 2017 he was Artistic Director of the Lufthansa Festival of Baroque Music and its successor the London Festival of Baroque Music. His newly founded festival, ‘Baroque at the Edge’, took place in London earlier in January 2018.

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*.



© Nikolaj Lund

Elena Bashkistrova



Clarissa Bevilacqua

DIE MITWIRKENDEN DER MOZARTWOCHE 2023

Die als Solistin, Liedbegleiterin, Kammermusikerin und Programmgestalterin bekannte Pianistin **ELENA BASHKIROVA** wurde in Moskau geboren und begann ihr Studium in der Klasse ihres Vaters, dem legendären Klavierpädagogen Dmitry Bashkirov. Wichtige Impulse erhielt sie von Künstlern wie Pierre Boulez, Sergiu Celibidache, Christoph von Dohnányi und Michael Gielen. Zusammen mit dem Geiger Gidon Kremer, mit dem sie regelmäßig im Duo auftrat und mehrere Aufnahmen einspielte, verließ sie 1978 die Sowjetunion und ließ sich in Paris nieder. Mit ihrem Mann Daniel Barenboim lebt sie seit 1992 in Berlin. 1998 gründete Elena Bashkistrova das Jerusalem International Chamber Music Festival, seit 2012 findet zudem alljährlich das Festival Intonations im Jüdischen Museum Berlin statt. Das Repertoire für Klavier und Gesang ist für Elena Bashkistrova von besonderer Bedeutung. Zu den Sängerinnen und Sängern, mit denen die Pianistin regelmäßig auftritt, gehören Anna Netrebko, Olga Perevyatko, Dorothea Röschmann, René Pape und Robert Holl. Elena Bashkistrovas Aufnahme der beiden Tschaikowsky-Zyklen *Die Jahreszeiten* und *Kinderalbum* wurde 2017 mit dem ICMA Award in der Kategorie „Soloinstrument“ ausgezeichnet. Ihre Gesamtaufnahme von Dvořáks *Poetischen Stimmungsbildern op. 85* erschien im Oktober 2020. Elena Bashkistrova trägt die Ehrendoktorwürde der Ben-Gurion-Universität des Negev. Als Nachfolgerin des Dirigenten

Kurt Masur wurde sie 2020 zur Präsidentin der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung in Leipzig ernannt. Die Pianistin war bei der Mozartwoche zuletzt 2021 im Rahmen der digital aufgezeichneten Veranstaltungen zu erleben.

CLARISSA BEVILACQUA debütierte im Alter von neun Jahren im Pritzker Pavilion in Chicago, mit sechzehn erwarb sie ihren Bachelor mit summa cum laude. 2021 schloss sie ihr Masterstudium an der Universität Mozarteum ab. Die Geigerin studiert derzeit bei Antje Weithaas an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Als Gewinnerin mehrerer internationaler Wettbewerbe wurde sie beim Internationalen Mozartwettbewerb Salzburg mit dem Ersten Preis, dem Publikumspreis und dem Bärenreiter-Sonderpreis ausgezeichnet. Sie ist Partnerkünstlerin des Guarneri Hall-Programms in Chicago. Clarissa Bevilacqua gab Solo-Recitals und Konzerte an Veranstaltungsorten in ganz Nordamerika und Europa. Zu ihren jüngsten und bevorstehenden Engagements zählen Auftritte mit dem BBC National Orchestra of Wales, Cape Symphony, Thailand Philharmonic Orchestra, Filarmonica Arturo Toscanini, Orchestra della Toscana, Orchestra Filarmonica di Benevento, Orchestra di Padova e del Veneto, Orchestra UniMi, El Sistema Orchestra, Mozarteumorchester Salzburg. Im Alter von vierzehn Jahren wurde sie als jüngste Geigerin ausgewählt, regelmäßig mit der wertvollen Stradivari-Sammlung des Geigenmuseums in Cremona aufzutreten. Sie spielt auf einer Violine von Zosimo Bergonzi, Cremona, um 1748, mit freundlicher Genehmigung von



Kristian Bezuidenhout



Fabio Biondi



Antje Blome-Müller

Guarneri Hall NFP und Darnton & Hersh Fine Violins, Chicago.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT gilt als einer der bemerkenswertesten Pianisten unserer Tage, der auf Hammerklavier, Cembalo und modernem Konzertflügel gleichermaßen versiert ist. 1979 in Südafrika geboren, studierte er in Australien und an der Eastman School of Music in den USA. International bekannt wurde er, als er mit 21 Jahren den ersten Preis und den Publikumspreis beim Brügger Klavier-Wettbewerb gewann. Kristian Bezuidenhout ist Künstlerischer Leiter des Freiburger Barockorchesters und Erster Gastdirigent bei The English Concert. Darüber hinaus gastiert er regelmäßig mit Ensembles wie Les Arts Florissants, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Chicago Symphony und dem Gewandhausorchester Leipzig; er arbeitet auch als dirigierender Solist und musiziert an der Seite zahlreicher großer Künstler. Eine langjährige und mit vielen Preisen gekrönte Kooperation verbindet ihn mit dem Label *harmonia mundi*. Seine Diskographie umfasst u. a. die Gesamtaufnahme aller Klavierkompositionen Mozarts sowie Klavierkonzerte von Mendelssohn, Beethoven und Mozart (2021) mit dem Freiburger Barockorchester. 2013 wurde er vom *Gramophone Magazine* zum Künstler des Jahres gewählt. Kristian Bezuidenhout gibt Solo-Recitals und pflegt eine enge Recital-Partnerschaft mit Anne Sofie von Otter. Bei der Mozartwoche ist er seit 2014 regelmäßig zu Gast.

Nach umfangreicher Arbeit mit Originalklangensembles wie Les Musiciens du Louvre und The English Concert, gründete der Geiger und Dirigent **FABIO BIONDI** 1989 das Ensemble Europa Galante, das sich schnell als eines der bedeutendsten italienischen Barockorchester etablierte. Mit seinem Ensemble ist er bei führenden internationalen Festivals und in den bekanntesten Konzertsälen der Welt zu Gast. Darüber hinaus arbeitet er mit anderen renommierten Kammer- und Symphonieorchestern zusammen. Der Dirigent war bis 2016 als Künstlerischer Leiter für Barockmusik beim Stavanger Symphony Orchestra tätig. Seine Begeisterung für die Oper führte ihn an so bedeutende Häuser wie das Opernhaus Zürich, die Berliner Staatsoper unter den Linden oder das Grand Théâtre de Genève, wo er Luk Percevals Produktion von Mozarts *Entführung aus dem Serail* dirigierte. Von 2015–2018 war Fabio Biondi als Musikdirektor am Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia tätig und dirigierte Produktionen von Donizetti, Rossini, Haydn und Verdi. Als Violinist gastiert er auf der ganzen Welt. Seine zahlreichen CD-Einspielungen wurden vielfach ausgezeichnet. Fabio Biondi ist seit 2011 Mitglied der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, wurde vom französischen Kultusministerium zum Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt sowie 2019 von der polnischen Regierung mit der Medaille of Courage and Veracity ausgezeichnet.

ANTJE BLOME-MÜLLER studierte Diplommusik- sowie Tanzpädagogik und machte ihren MSc in Kommunikation und Management. Freibe-



© Lena Popova

Giulia Bolcato

ruflich war sie im Bereich Kunstvermittlung, als Dozentin in Aus- und Weiterbildung und als Initiatorin und Leiterin von künstlerischen Education-Projekten tätig. Sie moderiert Konzerte und Veranstaltungen, entwickelt neue Konzertformate und trat selbst als Performerin in musikalisch-tänzerischen Projekten solistisch (KlangSense) und als Ensemblemitglied auf. Seit März 2012 leitet sie das Kinder- und Jugendprogramm „klangkarton“ der Stiftung Mozarteum Salzburg.

Die Sopranistin **GIULIA BOLCATO** studierte in Venedig ostasiatische Sprachen an der Ca' Foscari Universität und Gesang am Conservatorio Benedetto Marcello. Ihr Opern-Repertoire spannt einen breiten Bogen über Sopranpartien in Werken von Monteverdi, Cavalli, Purcell, Händel, Bononcini, Hasse, Pergolesi, Mozart (Susanna, Papagena, Königin der Nacht), Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi bis hin zu zeitgenössischen Werken von Giancarlo Menotti oder Nino Rota. Die Sopranistin ist in Produktionen renommierter Regisseure und Dirigenten an den bedeutendsten Opernhäusern ihrer italienischen Heimat wie am Teatro La Fenice, Teatro Regio di Parma, der Opera di Firenze oder dem Teatro Grande di Brescia zu hören, aber auch beispielsweise bei den Innsbrucker Festwochen für Alte Musik und den Göttinger Händel-Festspielen, der Königlich Schwedischen Oper, beim Kodály Centre in Pécs, dem Anneliese Brost Musikforum Ruhr, der Opera på Skäret oder der Filharmonia Podkarpacka w Rzeszowie zu Gast. Giulia Bolcato ist ebenfalls im Bereich der zeitgenössischen Musik



© Nancy Horowitz

Ivor Bolton

sehr aktiv. Sie ist Preisträgerin beim Cesti-Gesangswettbewerb in Innsbruck 2017, beim Internationalen Wettbewerb „G. B. Velluti“ und dem Wettbewerb „Voci Verdiane“ 2015. Für die Darstellung der Hauptrolle in Filippo Peroccos *Aquagranda* am Teatro La Fenice wurde sie 2017 mit dem Sonderpreis des Premio Franco Abbiati ausgezeichnet.

Der 1958 in England geborene **IVOR BOLTON** ist einer der angesehensten Dirigenten im Bereich des barocken und klassischen Repertoires. Er ist Chefdirigent des Sinfonieorchesters Basel und des Dresdner Festspielorchesters, Musikdirektor des Teatro Real in Madrid sowie Ehrendirigent des Mozarteumorchesters Salzburg, dessen Chefdirigent er zwölf Jahre war und mit dem er seit 2003 regelmäßig bei der Mozartwoche, den Salzburger Festspielen ebenso wie im Rahmen von Tourneen auftritt und mit dem er eine umfangreiche Diskographie aufgebaut hat. In Großbritannien war er musikalischer Leiter der English und der Glyndebourne Touring Opera sowie Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra. Für seine Arbeit an der Bayerischen Staatsoper in München, wo er seit 1994 mehrere Neuproduktionen leitete, wurde ihm der Bayerische Theaterpreis verliehen. Ivor Bolton ist regelmäßig beim Maggio Musicale Fiorentino und an der Opéra National de Paris zu Gast. Opern- und Orchesterengagements führten ihn u. a. an das Royal Opera House Covent Garden, nach Bologna, Lissabon, Sydney, Genua und New York. In der Spielzeit 2020/21 leitete Ivor Bolton – trotz aller durch die Pandemie bedingten Ein-



Sanja Branković



Editta Braun



Philippe Brunner

schränkungen – die Neuproduktionen *Rusalka* und *Don Giovanni* am Teatro Real, war Gast bei den Salzburger Festspielen und dirigierte Konzerte sowie CD-Aufnahmen des Sinfonieorchesters Basel. Projekte der Spielzeit 2022/23 umfassen neben seinen Aktivitäten in Madrid, Basel, Dresden und Salzburg u. a. Auftritte mit dem Wrocław Baroque Orchestra und der Slowenischen Philharmonie sowie seine Rückkehr in den Musikverein Wien.

Die kanadisch-serbische Dirigentin **SANJA BRANKOVIĆ** spielte früh Akkordeon. Mit dem Umzug der Familie nach Kanada entdeckte sie das Schlagzeug sowie die Komposition für sich und studierte an der Wilfrid Laurier University, später an der Universität Mozarteum Salzburg bei Dennis Russell Davies, Hans Drewanz sowie Hans Graf. Sie arbeitete mit der Philharmonie Bad Reichenhall, den Leipziger Philharmonikern, der Bakersfields Symphony, dem South Bohemian Chamber Orchestra, der Camerata Salzburg und dem *œnm . österreichisches ensemble fuer neue musik*. Sanja Branković wurde als eine von drei Dirigentinnen in die zweite Runde beim renommierten Dirigierwettbewerb in Cadaqués eingeladen. Als Mitglied des Bachchors Salzburg assistierte sie Gustavo Dudamel, Christian Thielemann, Louis Langrée, Ottavio Dantone, Gianluca Capuano, Matthew Halls, Marc Minkowski u. a.

EDITTA BRAUN ist Choreographin mit stark expressivem, theatralem Stil, Pionierin des zeitgenössischen Tanzes in Österreich und zunehmend auch als Regisseurin („physical theatre“)

tätig. Sie erhielt zunächst Unterricht in klassischem Ballett und Klavier. Nach dem Studium der Germanistik und Sportwissenschaft in Salzburg absolvierte sie in New York und Paris eine Tanz- und Schauspielausbildung. 1982 gründete sie gemeinsam mit Beda Percht das Performancekollektiv „Vorgänge“ und 1989 die „editta braun company“ mit Sitz in Salzburg. Mit dieser geht sie weltweit auf Tour, ist zu renommierten Festivals in Europa, Afrika und Asien eingeladen und pflegt internationale Kooperationen u. a. mit Jean Babilée, Jean-Yves Ginoux (Paris), Germaine Acogny (Senegal) und Mahmoud Aboudoma (Alexandria). Seit 1996 besteht eine regelmäßig enge Zusammenarbeit mit dem Musiker Thierry Zaboitzeff, dessen Kompositionen zum unverzichtbaren Bestandteil ihrer Arbeiten werden. Aktuell Lehrtätigkeit an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, vormals u. a. an der Paris Lodron Universität Salzburg, an der Ballettschule der Wiener Staatsoper, bei den Internationalen Tanzwochen Wien; Festivalkuratorin u. a. beim Festspielhaus St. Pölten, KosmosTheater Wien, tanzhouse Festival Salzburg. Editta Braun wurde mit dem Internationalen Preis für Kunst und Kultur der Stadt Salzburg 2014, dem Großen Kunstpreis für Darstellende Kunst des Landes Salzburg 2017 und dem Preis für Beste Ensembleperformance beim Cairo International Festival for Experimental Theater 2022 ausgezeichnet.

PHILIPPE BRUNNER, geboren in Berlin, gründete und leitete bereits im Jugendalter die Junge Marionettenoper Berlin. Während seines Stu-



Renaud Capuçon

diums der Musikwissenschaft und der Englischen Literatur war er Künstlerbetreuer und Veranstaltungsleiter bei den Berliner Festwochen und den Musikfestwochen Luzern, danach war er Produktionsleiter bei ECM Records München. Seit 2003 ist er am Salzburger Marionettentheater als Puppenspieler, Dramaturg, Produktionsleiter und Regisseur tätig, seit 2019 zudem als Künstlerischer Direktor.

Der 1976 in Chambéry geborene Geiger **RENAUD CAPUÇON** studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris und in Berlin bei Thomas Brandis und Isaac Stern. 1997 ernannte ihn Claudio Abbado zum Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchesters, in dem er drei Jahre lang mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim und Franz Welser-Möst zusammenarbeitete. Seitdem hat sich Renaud Capuçon als einer der bedeutendsten Violinsolisten etabliert und konzertiert unter der Leitung von namhaften Dirigenten mit den führenden Orchestern weltweit. Seit 2014 ist er regelmäßig bei der Mozartwoche zu Gast, zuletzt 2021 im Rahmen der digital aufgezeichneten Mozartwoche. Als Kammermusiker tritt er u. a. mit Martha Argerich, Yuri Bashmet, Khatia Buniatishvili, Maria João Pires sowie mit seinem Bruder, dem Cellisten Gautier Capuçon, auf. Renaud Capuçon ist Künstlerischer Leiter des 2013 von ihm gegründeten Festival de Pâques in Aix-en-Provence und der „Sommets Musicaux de Gstaad“. Seit 2014 unterrichtet er an der Hochschule für Musik in Lausanne, wo er 2017 das Ensemble Lausanne Soloists gründete. Seit der Saison



Seong-Jin Cho

2021/22 ist er außerdem Künstlerischer Leiter des Orchestre de Chambre de Lausanne. Mit diesem Ensemble veröffentlichte er 2021 eine CD mit Werken von Arvo Pärt. Renaud Capuçon spielt die Guarneri del Gesù „Panette“ von 1737, die Isaac Stern gehörte. 2011 wurde der Künstler zum Chevalier de l'Ordre national du Mérite und 2016 zum Chevalier de la Légion d'Honneur ernannt.

SEONG-JIN CHO machte 2015 als Preisträger des Internationalen Chopin-Wettbewerbs in Warschau auf sich aufmerksam. 2016 unterschrieb er einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. 1994 in Seoul geboren, begann Seong-Jin Cho im Alter von sechs Jahren Klavier zu spielen und gab sein erstes Solorecital mit elf Jahren. 2009 war er Preisträger der Hamamatsu International Piano Competition Japan und gewann 2011 den Dritten Preis des Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau. Von 2012–2015 studierte er am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Als stark nachgefragter Künstler tritt er unter namhaften Dirigenten mit den weltweit renommiertesten Orchestern auf. Zu den Höhepunkten der Saison 2021/22 zählten Debüts mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Alain Altinoglu, den Bamberger Symphonikern unter Andrew Manze sowie mit dem Mozarteumorchester unter Jörg Widmann. Als Solist war er auf mehreren internationalen Konzertreisen zu erleben, u. a. mit der Tschechischen Philharmonie und Semyon Bychkov sowie dem Philharmonia Orchestra und Santtu-Matias Rouvali. Mit seinen gefeierten Klavierabenden



© Simon Fowler Erato

Marianne Crebassa



Davy Cunningham



Albena Danailova

gastiert Seong-Jin Cho in den namhaftesten Konzertsälen und bei Festivals weltweit, wie etwa der Carnegie Hall, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Konzerthaus Wien, der Suntory Hall Tokio, beim Verbier Festival, Gstaad Menuhin Festival u. v. a. In der nächsten Saison gibt er Solo-Debüts in der Wigmore Hall London, der Liederhalle Stuttgart, dem Auditorium Rainier Monte-Carlo und dem Konserthuset Stockholm.

Die französische Mezzosopranistin **MARIANNE CREBASSA** studierte Musikwissenschaft, Gesang und Klavier in ihrer Heimatstadt Montpellier und nahm am Young Artist Program an der Pariser Oper teil. Schnell hat sie sich auf den renommiertesten Opernbühnen, aber auch als Konzert- und Liedsängerin international einen Namen gemacht. Seit ihrem Salzburger Festspieldebüt in Händels *Tamerlano* und 2013 bei der Mozartwoche als Cecilio in *Lucio Silla* kehrt sie regelmäßig in die Salzachstadt zurück, wo sie 2020 in der Rolle der Dorabella in *Così fan tutte* zu hören war. In der Saison 2021/22 debütierte sie u. a. als Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*) an der Mailänder Scala, als Jane Seymour (*Anna Bolena*) am Théâtre des Champs-Élysées und gab ihr Debüt beim Festival d'Aix-en-Provence. Zu vergangenen Opernengagements zählen u. a. ihr Debüt an der Metropolitan Opera sowie Auftritte als Cherubino (*Le nozze di Figaro*) in Mailand, Berlin, Wien und Amsterdam oder als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) an der Lyric Opera of Chicago. Marianne Crebassa gab Liederabende und Konzerte u. a. beim Festival de Saint-

Denis, dem Mostly Mozart Festival in New York und den BBC Proms und trat mit Orchestern wie dem Orchestre National de France, dem Orchestre de Paris, den Wiener Symphonikern, dem Chicago Symphony Orchestra sowie der Staatskapelle Berlin auf. 2017 wurde Marianne Crebassa bei den Victoires de la Musique Classique als Sängerin des Jahres geehrt und für ihr zweites Album *Secrets* mit dem Gramophone Award ausgezeichnet.

DAVY CUNNINGHAM ist seit 1985 als freiberuflicher Lichtdesigner tätig. Er zeichnete für das Licht bei mehr als 300 Produktionen, größtenteils Opern, darunter 2020 die konzertante Aufführung von *Le nozze di Figaro* bei der Mozartwoche, verantwortlich. Seine Arbeit führte ihn auf mehr als 100 Bühnen weltweit. Jüngste Engagements umfassten das Lichtdesign für die Neuinszenierung von Vincenzo Bellinis *La sonnambula* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Puccinis *Turandot* und Arrigo Boitos *Nero* bei den Bregenzer Festspielen. Im Bereich des Sprechtheaters arbeitete er zuletzt in Dublin an *The Hanging Gardens* von Frank McGuinness am Abbey Theatre und an Ibsens *An Enemy of People* am Gate Theatre.

ALBENA DANAILOVA, in Sofia geboren, begann im Alter von fünf Jahren mit ihrer musikalischen Ausbildung an der Musikschule und Akademie ihrer Heimatstadt. Nach dem Abitur studierte sie Violine an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock sowie in Hamburg und nahm u. a. an Meisterkursen bei Ida



Yulia Deyneka



Rafael Fingerlos

Haendel und Herman Krebbers teil. Nach Abschluss ihres Studiums 2001 erhielt sie ein Engagement als zweite Geigerin im Bayerischen Staatsorchester, wo sie 2003 zur Stimmführerin der Ersten Violinen und 2006 zur Ersten Konzertmeisterin avancierte. In dieser Position war sie in der Saison 2003/04 auch im London Philharmonic Orchestra tätig. Seit September 2008 ist sie Konzertmeisterin des Orchesters der Wiener Staatsoper und seit März 2010 bei den Wiener Philharmonikern. Die Geigerin ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe und hat neben ihrer Arbeit als Orchestermusikerin eine ebenso erfolgreiche Karriere als Solistin und Kammermusikerin aufgebaut. Albena Danailova tritt regelmäßig u. a. in Bulgarien, Deutschland, Japan, Israel und den USA auf, hat Aufnahmen für Deutschlandradio Kultur, Fernsehen und Radio in ihrem Heimatland gemacht und ist seit sieben Jahren Leiterin des renommierten „Ensemble Wien“. Als Solistin trat sie mit den Wiener Philharmonikern, dem NHK Orchestra Tokyo, Yomiuri Orchestra unter berühmten Dirigenten wie Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Andris Nelsons, Jesús López Cobos auf. Albena Danailova spielt eine Stradivari „Ex-Haemmerle“ aus der Sammlung der Österreichischen Nationalbank.

YULIA DEYNEKA studierte am Tschaikowsky-Konservatorium ihrer Heimatstadt Moskau sowie an der Hochschule für Musik und Theater und an der Universität der Künste Berlin. Noch während ihres Studiums wurde sie als Solo-Bratschistin der Staatskapelle Berlin engagiert. Als Solistin arbeitete sie mit gefeierten Diri-

genten wie Andris Nelsons, François-Xavier Roth, Zubin Mehta und Daniel Barenboim zusammen und gastierte an namhaften internationalen Bühnen. Die Kammermusik spielt eine wichtige Rolle in Yulia Deynekas Leben. Sie ist regelmäßig bei internationalen Kammermusik-Festivals vertreten, ist Mitbegründerin des Streichquartetts der Staatskapelle Berlin sowie ständiges Mitglied im Boulez-Ensemble und widmet sich dort verstärkt der zeitgenössischen Musik. Mit Daniel Barenboim verbindet die Bratschistin eine lange kammermusikalische Partnerschaft. Im West-Eastern Divan Orchestra war sie über viele Jahre Stimmführerin der Bratschengruppe und engagiert sich weiterhin sehr für die Entwicklung junger Talente aus dem Nahen Osten. Seit 2016 lehrt sie an der Barenboim-Said Akademie in Berlin – seit 2019 in der Funktion einer festen Professur. Zu ihren Einspielungen, die sowohl als CDs und Streaming-Album erschienen sind, zählt u. a. die Debüt-CD des Komponisten David Coleman mit drei Charakterstücken für Viola und Klavier, die Coleman ihr persönlich gewidmet hat. Yulia Deyneka war bei der Mozartwoche 2019 erstmals zu Gast.

Der Salzburger Bariton **RAFAEL FINGERLOS** absolvierte sein Studium Sologesang an der Wiener Privatuniversität mit Auszeichnung und ist Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe. 2015 war er Teilnehmer des Young Singers Project bei den Salzburger Festspielen. 2016 debütierte er an der Semperoper Dresden als Papageno. Von 2016–2020 war Rafael Fingerlos Ensemblemitglied der Wiener



Jeremias Fliedl



Geneviève Geffray

Staatsoper. 2017 debütierte er bei den Brengener Festspielen als Morales in *Carmen* und 2018 in den *Soldaten* am Teatro Real in Madrid. 2021/22 feierte er ein erfolgreiches Debüt am Teatro alla Scala in Mailand als Harlekin (*Ariadne auf Naxos*) und war darüber hinaus in den Titelpartien zweier weiterer Neuproduktionen zu erleben: Als Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) an der Malmö Opera und als Faust in Schumanns *Faust-Szenen* an der Vlaanderen Opera in Antwerpen. Das Lied und der Konzertbereich nehmen in seiner künstlerischen Tätigkeit ebenfalls eine zentrale Stelle ein. So sang er etwa in Bachs *Matthäuspassion* beim Kreuzchor Dresden und der *Johannespassion* in Grafenegg. Liederabende gibt er an internationalen Konzerthäusern und bei bedeutenden Festivals. Mit dem Pianisten Sascha El Mouissi verbindet Rafael Fingerlos eine feste Liedpartnerschaft. Große Beachtung findet seine 2021 erschienene Weltersteinspielung von Liedern von Max Bruch und die CD *Mozart made in Salzburg* mit dem Mozarteum-orchester Salzburg unter Leopold Hager.

JEREMIAS FLIEDL, 1999 in Klagenfurt geboren, studierte zunächst bei Igor Mitrovic und wurde 2014 in die Klasse von Heinrich Schiff aufgenommen, der ihn intensiv betreute und prägte. Seit 2017 studiert er bei Clemens Hagen an der Universität Mozarteum Salzburg. Zudem erhält er Unterricht von Julian Steckel an der Hochschule für Musik und Theater München. Jeremias Fliedl ist mehrfacher Preisträger internationaler Wettbewerbe, darunter der internationale Cellowettbewerb in Liezen, der Svirél,

der Antonio Janigro sowie der Queen Elisabeth Wettbewerb. Der Cellist blickt auf intensive solistische und kammermusikalische Aktivitäten zurück. Besonders hervorzuheben sind Engagements bei den Salzburger Festspielen, dem Carinthischen Sommer, den Musiktagen Mondsee, dem Festival Sankt Gallen sowie Konzerte im Wiener Musikverein, im Wiener Konzerthaus, im Palais des Beaux-Arts Brüssel, im Konzerthaus Dortmund und in der Laeiszhalle Hamburg. Als Solist konzertiert er mit Orchestern wie den Brüsseler Philharmonikern, dem Königlich-Wallonischen Kammerorchester, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn, den Salzburger Orchester Solisten, den Zagreber Solisten, dem Zagreb Chamber Orchestra, der Beethoven Philharmonie, der Academia Ars Musicae, der Camerata Ars Vivendi, u. a. m. Jeremias Fliedl spielt das „Gendron, Lord Speyer“, ein Violoncello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1693, das ihm privat zur Verfügung gestellt wird.

GENEVIÈVE GEFFRAY, 1945 in Paris geboren, studierte Sprachwissenschaften an der Universität Paris-Nanterre. Von 1973 bis Mai 2011 war sie Leiterin der Bibliotheca Mozartiana der Stiftung Mozarteum, seit 1997 ist sie für die Redaktion der Programme der Mozartwoche verantwortlich. Wissenschaftliche Mitarbeit bei den Ausstellungen der Stiftung Mozarteum und bei der Landesausstellung 1991, Übersetzerin und Herausgeberin der Gesamtkorrespondenz der Familie Mozart für den Verlag Flammarion in Paris. Sie publizierte *Maria Anna Mozarts Tagebuchblätter 1775–1783*



Florian Gschaider



Thomas Guggeis

und einige Faksimile-Ausgaben von Schätzen der Stiftung Mozarteum. 2007 wurde sie zum Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres vom französischen Kulturminister für ihre Verdienste als Kulturvermittlerin und 2016 zum Chevalier de la Légion d'Honneur, der höchsten Auszeichnung Frankreichs, ernannt. Das österreichische Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur verlieh ihr 2008 den Titel „Professor“ für ihre Verdienste um Kunst- und Kulturvermittlung und 2011 wurde ihr das Große Verdienstzeichen des Landes Salzburg für ihr Engagement um die Ausstrahlung Mozarts im In- und Ausland überreicht. In Mai 2023 wird sie *Les Sautes d'humour de Mozart père & fils* in Zusammenarbeit mit Mario Pasa bei Payot et Rivages Paris publizieren.

Bereits Anfang der 1990er-Jahre startete **FLORIAN GSCHAUER** mit seiner Tanzpartnerin Manuela Stöckl mit dem Turniertanz in Latein, Standard und der Kombination (10 Tänze). 1997 errangen sie den Jugendmeistertitel in Latein; nationale wie internationale Titel folgten. Florian Gschaider ist staatlich geprüfter Trainer für Tanz, lizenzierter Wertungsrichter für Standard und Lateinamerikanische Tänze, ZUMBA Instructor sowie Salzburger Landesfachverbandstrainer. Er arbeitet als Trainer für alle Alters- und Leistungsklassen in Tanzclubs in ganz Österreich sowie in Süddeutschland. Sein Stammsitz ist in Salzburg, wo er für den TC/TSC Stardance Elixhausen und Hallein sowie den Tanzclub Team 7 Salzburg tätig ist. 2015 gründete er gemeinsam mit Manuela Stöckl die Danceteam Emotion OG, Anbieter

von Trainings, Workshops und Coachings für Tanzsportler. Gschaider hat an der österreichischen Privatuniversität Schloss Seeburg studiert.

THOMAS GUGGEIS, 1993 in Dachau geboren, studierte Dirigieren in München und Mailand. Er war von 2018–2020 als Kapellmeister an der Staatsoper Stuttgart tätig. Mit seinem kurzfristigen Einspringen für Christoph von Dohnányi bei der umjubelten Neuproduktion von *Salome* an der Staatsoper Berlin sorgte der junge Dirigent international für großes Aufsehen. Seit der Spielzeit 2020/21 ist Thomas Guggeis Staatskapellmeister an der Berliner Staatsoper unter den Linden, und ab der Spielzeit 2023/24 wird er Generalmusikdirektor an der Oper Frankfurt sein, wo er auch die künstlerische Leitung der Frankfurter Museumskonzerte übernehmen wird. In der Spielzeit 2022/23 debütierte Thomas Guggeis an der Metropolitan und der Santa Fe Opera sowie in Konzerten mit den Münchner Philharmonikern, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turin, den Wiener Symphonikern und dem Orchestra della Toscana. Neben seiner umfangreichen Arbeit an führenden Opernhäusern debütierte der Dirigent auch erfolgreich auf dem Konzertpodium mit einer Reihe renommierter Ensembles, darunter die Staatskapellen Berlin und Dresden, das Orchestre National du Capitole de Toulouse, das Orchestre de Paris, die Essener Philharmoniker, die Dresdner Philharmonie, das Orchestra Sinfonica di Milano, das Schwedische Rundfunkorchester, das Sinfonieorchester Bern, sowie



Robert Holl



Matthias Honeck

Mitglieder der Berliner Philharmoniker im Rahmen der Livestream-Projekte dieses Orchesters während der Coronavirus-Pandemie und mehrfach das Orchester der Tiroler Festspiele in Erl. 2022 dirigierte Thomas Guggeis die Eröffnungskonzerte des Prager Frühlingsfestivals, nachdem er in Vertretung des erkrankten Daniel Barenboim mit dem West-Eastern Divan Orchestra mit Smetanas *Má Vlast* auf Tournee war.

Der niederländische Bassbariton **ROBERT HOLL** studierte bei Jan Veth, David Hollestelle und Hans Hotter. 1971 gewann er den Ersten Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb in 's-Hertogenbosch, ein Jahr später beim ARD-Wettbewerb. Von 1973 bis 1975 war er Mitglied der Bayerischen Staatsoper München. Danach schränkte er seine Operntätigkeit zugunsten des Konzert- und Liedgesangs vorübergehend ein. Er machte sich einen großen Namen als Lied- und Konzertsänger und sang mit den renommiertesten Dirigenten in Europa, Russland, USA und Japan. Ab den späten 80er-Jahren wirkte er wieder vermehrt in Opernproduktionen mit – zuletzt vor allem in großen Wagner-Partien. Robert Holl gilt als einer der großen Liedsänger unserer Zeit. Seine besondere Vorliebe gilt dem deutschen und dem russischen Lied, insbesondere dem Werk Schuberts. Als künstlerischer Leiter von Festivals und Schubertiaden in den Niederlanden und Österreich verwirklicht er besondere Programmkonzepte und bietet seinen Studenten eine gemeinsame Bühne. Robert Holl tritt auch als Komponist von Liedern und Klavierstücken her-

vor. 1998 wurde Robert Holl als ordentlicher Professor für Lied und Oratorium an die Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien berufen; heute gibt er Meisterkurse im In- und Ausland. Im Oktober 1990 wurde er in Österreich mit dem Kammersänger-Titel und mit dem Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst Erster Klasse ausgezeichnet. In seinem Heimatland ist Robert Holl seit 2007 „Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw“ und bekam 2023 den Edison-Preis für sein gesamtes Lebenswerk. Bei der Mozartwoche war der Sänger zuletzt 2001 als Colas in *Bastien und Bastienne* zu hören.

MATTHIAS HONECK ist seit 2011 Mitglied der Wiener Symphoniker, seit 2019 ist er Erster Stimmführer der 2. Violinen. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er an der Musikschule Feldkirch und anschließend am Konservatorium Feldkirch sowie an der Musikhochschule Zürich. Ab 2003 studierte er Konzertfach an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Gerhard Schulz, Stefan Kamilarov und Josef Hell. Begleitender privater Unterricht bei Rainer Honeck, Konzertmeister der Wiener Philharmoniker. Studienabschluss zum Magister Artium mit Auszeichnung im Jahr 2011. Nach mehreren Jahren als Substitut der Wiener Symphoniker, der Wiener Staatsoper und der Wiener Philharmoniker wurde er im Juli 2011 Mitglied der Wiener Symphoniker. Im Dezember 2018 gewann er das Probespiel zum Ersten Stimmführer der 2. Violinen der Wiener Symphoniker. Im September 2019 Gastkonzertmeister beim Bruckner Orchester Linz.



Johannes Kammler



Ivan Karizna

Regelmäßige Auftritte mit der Plattform K+K Vienna im Musikverein und CD-Einspielung *Vienna Is Calling You* mit diesem Ensemble, erschienen im Dezember 2017 bei der Deutschen Grammophon. Matthias Honeck ist Konzertmeister und Künstlerischer Leiter der Wiener Streichersolisten, einem Ensemble bestehend aus Mitgliedern der Wiener Symphoniker und Wiener Philharmoniker. Er musiziert auf einer Violine von Antonio und Girolamo Amati, 1615, zur Verfügung gestellt von der Merito String Instruments Trust GmbH.

JOHANNES KAMMLER, in Augsburg geboren, erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei den Augsburger Domsingknaben. Später studierte er Gesang u. a. in Freiburg im Breisgau, Toronto und an der Guildhall School in London. Johannes Kammler war Finalist und Preisträger bei den internationalen Gesangswettbewerben „Neue Stimmen“ und „Operalia“. Er gehört zu den vielversprechendsten deutschen Baritonern seiner Generation und wird international gleichermaßen für Oper, symphonische Konzerte und Liederabende engagiert. In den Spielzeiten 2015/16 und 2016/17 war Johannes Kammler Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper in München und wurde im Anschluss ins dortige Ensemble übernommen. Seit der Saison 2018/19 gehört er dem Ensemble der Staatsoper Stuttgart an. 2018 gab er mit der Oper *Der Prozess* von Gottfried von Einem sein erfolgreiches Debüt bei den Salzburger Festspielen. Er wurde daraufhin von Rolando Villazón und ZDF/ARTE zur Fernsehshow *Stars von Morgen* in Berlin eingela-

den. Neben den großen Opernrollen seines Fachs trat er seit 2019 überwiegend als Interpret in Opern von Mozart in Erscheinung, beginnend mit seinem Debüt als Guglielmo in *Così fan tutte* mit der Canadian Opera Company, Toronto. Diese Rolle stellte er auch in Stuttgart dar, wo er in der Folgezeit auch als Graf Almaviva und 2022 in der Titelrolle von *Don Giovanni* auf der Bühne stand. Parallel zur Oper beeindruckt Johannes Kammler gleichermaßen als Konzertsolist und Liedinterpret auf den internationalen Konzertpodien.

Der französische Cellist **IVAN KARIZNA**, 1992 in Minsk geboren, studierte bei Jérôme Pernoo am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris und später bei Frans Helmerson an der Kronberg Academy. Der junge Cellist ist Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe (Internationaler Tschaiowsky-Wettbewerb, Internationaler Wettbewerb der Società Umanitaria in Mailand, Luis Sigall-Wettbewerb in Chile oder Queen Elisabeth Wettbewerb in Brüssel). Ivan Karizna hat sich als Cellist bereits einen internationalen Ruf erworben und tritt als Solist mit vielen renommierten Orchestern unter Dirigenten wie Valery Gergiev, George Pehlivanian, Ion Marin, Vladimir Spivakov und anderen in Frankreich, Belgien, den Vereinigten Staaten, Deutschland, England, Italien, Japan, den Niederlanden, Israel, Slowenien, China, Russland, Argentinien oder Griechenland auf. Ivan Karizna wird für sein außergewöhnliches Talent von vielen renommierten Musikern geschätzt und arbeitet mit großen Künstlern zusammen. Unter ihnen



Maria Kataeva



Marianne Beate Kielland

sind András Schiff, Gidon Kremer, Nicolas Anghelich, Yuri Bashmet, Christian Tetzlaff, Jérôme Ducros, Elena Bashkistrova, Jérôme Pernoo, Dong-Suk Kang, Ivry Gitlis, Mattieu Herzog und Fazıl Say. 2020 nahm er mit dem griechischen Pianisten Vassilis Varvaresos eine Beethoven gewidmete CD auf. Ivan Karizna spielt ein Tassini-Cello, „ex Paul Tortelier“, von 1760, eine großzügige Leihgabe eines Mitglieds der Stretton Society.

Die russische Mezzosopranistin **MARIA KATAEVA** studierte Klavier und Chorleitung am Rimsky-Korsakow-Konservatorium in St. Petersburg. Noch vor Abschluss ihres Gesangsstudiums 2012 wurde sie Mitglied des Opernstudios an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf, wo sie schon bald Hauptpartien in Musikgattungen vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik übernahm. Gastspiele führten Maria Kataeva an Operntheater wie das Bolschoi-Theater Moskau, die Dresdener Semperoper, das Grand Théâtre de Genève, die Opéra Bastille Paris, das Théâtre du Capitole Toulouse, die Opera Vlaanderen Antwerpen/Gent und die Edmonton Opera Canada. Maria Kataeva ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe, u. a. 2019 des Operalia. In der Saison 2020/21 war sie im Rahmen der Plácido Domingo Gala am Bolschoi-Theater in Moskau zu hören. In der Spielzeit 2021/22 war die Sängerin an der Deutschen Oper am Rhein als Sextus in einer Neuproduktion von Mozarts *La clemenza di Tito* und als Rosina in Rossinis *Il barbiere di Sevilla* zu erleben und gab ihr Debüt beim Rossini-Festival in Pesaro. In der Saison 2022/23

inszeniert die Deutsche Oper am Rhein *Die Jungfrau von Orleans* von Tschaikowsky neu, wo Maria Kataeva die Hauptpartie übernimmt. Zukünftige Gastengagements umfassen u. a. die Titelrolle in der Neuproduktion von Bizets *Carmen* an der Staatsoper Hamburg.

MARIANNE BEATE KIELLAND zählt zu den führenden Mezzosopranistinnen Europas. Die norwegische Sängerin begann ihre internationale Karriere als Ensemblemitglied am Niedersächsischen Staatstheater Hannover und erarbeitete sich mit den führenden Orchestern und Ensembles ein enormes Repertoire von Werken des frühen 17. Jahrhunderts über solche der Klassik und Romantik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Sie tritt regelmäßig mit Orchestern wie dem Antwerp Symphony Orchestra, dem Belgian National Orchestra, dem Festival Orchester Budapest, den Göteborger Symphonikern, dem Gulbenkian Orchestra, dem Norwegian Radio Orchestra, dem Oslo Philharmonic, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra sowie den Wiener Symphonikern auf und arbeitet mit namhaften Dirigenten. Auf der Bühne ist die Sängerin eine gefragte Interpretin barocker Opernpartien wie beispielsweise Dido in *Dido and Aeneas* von Purcell oder Merope in Vivaldis *L'oracolo in Messenia* (zuletzt bei einer großen Tour mit Europa Galante). 2017 sang sie erstmals die Fricka in Wagners *Das Rheingold* beim „kulturwald“-Festival. Marianne Beate Kielland hat mehr als 50 Alben von Oratorien, Opern, Kantaten und Liedern aufgenommen. 2012 wurde sie für einen Grammy Award in der Kategorie



Linus Klumpner



Christoph Koncz



Ton Koopman

„Best Classical Vocal Solo“ für ihr Album *Veslemøy synsk* mit Werken von Edvard Grieg und Olav Anton Thommessen nominiert. Als Liedsängerin arbeitet sie regelmäßig mit dem Pianisten Nils Anders Mortensen zusammen.

LINUS KLUMPNER studierte Kunstgeschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg sowie an der privaten Duke University in den Vereinigten Staaten. Nach Stationen in den Mozart-Museen der Stiftung Mozarteum, den Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter und dem DomQuartier in Salzburg führte ihn sein beruflicher Weg nach Wien. Von 2014 bis 2017 wirkte er an der Österreichischen Galerie Belvedere, wo er als Executive Assistant für die kuratorischen Agenden der Generaldirektion verantwortlich war. Bis 2018 arbeitete er als Kunsthistoriker und Projektleiter bei der Heidi Horten Collection. Zuletzt war er als kulturpolitischer Berater im Bundesministerium für EU, Kunst, Kultur und Medien und im Kabinett des Bundesministers für europäische und internationale Angelegenheiten Alexander Schallenberg tätig, wo er die internationalen Kulturangelegenheiten betreute. Mit Jänner 2022 übernahm Linus Klumpner die Leitung der Mozart-Museen der Stiftung Mozarteum.

CHRISTOPH KONCZ, 1987 in Konstanz geboren, studierte Violine bei Eugenia Polatschek, Josef Hell, Igor Ozim und Boris Kuschmir in Wien, Salzburg und Graz. International bekannt wurde der Geiger bereits als Neunjähriger durch seine Rolle als Wunderkind Kaspar Weiss im kanadischen Kinofilm *The Red Violin*, dessen Film-

musik mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. 2008 wurde er im Alter von nur 20 Jahren Stimmführer der 2. Violinen bei den Wiener Philharmonikern. Auch als Dirigent hat sich Christoph Koncz international etabliert und steht regelmäßig weltweit am Pult renommierter Orchester. Christoph Koncz ist Chefdirigent der Deutschen Kammerakademie Neuss am Rhein, Erster Gastdirigent von Les Musiciens du Louvre und ab September 2023 Musikdirektor des Orchestre symphonique de Mulhouse. In der laufenden Spielzeit dirigiert er erstmals das London Symphony Orchestra, das Mahler Chamber Orchestra und das Swedish Radio Symphony Orchestra sowie am Nationaltheater Prag, Opernhaus Zürich und an der Wiener Staatsoper. Seine Konzerttätigkeit als Dirigent, Solist und gefragter Kammermusiker führt ihn in zahlreiche Länder Europas sowie in den Nahen Osten, nach Asien, Australien, Nord- und Südamerika. Sein Debüt bei der Mozartwoche Salzburg gab Christoph Koncz 2013 mit dem Mozart Kinderorchester, dessen künstlerischer Leiter er von 2012 bis 2016 war. Seine Einspielung sämtlicher Violinkonzerte Mozarts ist im Oktober 2020 unter dem Titel *Mozart's Violin* erschienen und sorgte als erste Aufnahme dieser Werke auf der originalen Konzertgeige des Komponisten weltweit für Aufsehen.

TON KOOPMAN, geboren in Zwolle (NL), studierte Orgel, Cembalo und Musikwissenschaft in Amsterdam und wurde auf beiden Instrumenten mit dem Prix d'Excellence ausgezeichnet. Von Anfang an faszinierten ihn das Barock-Zeitalter, authentische Musikinstrumente und



Magdalena Kožená

die historische Aufführungspraxis. Somit konzentrierte er sich sehr früh auf die Barockmusik, im Besonderen auf J. S. Bach, und wurde schnell eine Leitfigur in der Bewegung der historischen Aufführungspraxis. Im Alter von 25 Jahren gründete Ton Koopman sein erstes Barock-Orchester, 1979 das Amsterdam Baroque Orchestra und 1992 den Amsterdam Baroque Choir. Gemeinsam machte sich das ABO&C als eines der führenden Alte-Musik-Ensembles weltweit einen Namen. Mit einem Repertoire, das vom frühen Barock bis zur späten Klassik reicht, sind er und sein Ensemble in den renommierten internationalen Konzerthäusern zu Gast. In den letzten Jahren hat Ton Koopman viele der bedeutendsten Orchester weltweit dirigiert. Zahlreiche CD/DVD-Aufnahmen dokumentieren seine umfangreiche Tätigkeit als Solist und Dirigent. Sein wohl umfassendstes Projekt war die mehrfach ausgezeichnete Gesamtaufnahme aller Kantaten von Bach. Im Jahr 2006 erhielt Ton Koopman die Bach-Medaille der Stadt Leipzig, 2012 den Buxtehude-Preis der Stadt Lübeck, 2014 den Bach-Preis der Royal Academy of Music und 2017 den Edison Classical Award. Seit 2016 ist Ton Koopman Ehrenprofessor an der Musikhochschule Lübeck und der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Er ist Präsident der International D. Buxtehude Society und seit 2019 des Bach-Archivs Leipzig. Sein Wissen gibt er als Autor vieler Fachartikel und Bücher sowie in wissenschaftlichen Editionen weiter. Ton Koopman ist emeritierter Professor an der Universität von Leiden, Ehrenmitglied an der Royal Academy of Music in Lon-

don und Künstlerischer Leiter des französischen Festivals „Itinéraire Baroque“.

MAGDALENA KOŽENÁ studierte Gesang und Klavier am Konservatorium in ihrer Heimatstadt Brunn und an der Hochschule für Musikische Künste in Bratislava. Als Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe startete die Mezzosopranistin mit dem Sieg beim 6. Mozart-Wettbewerb in Salzburg 1995 ihre internationale Karriere. Seither hat sie mit vielen der weltweit führenden Dirigenten, renommierten Orchestern und Originalklangensembles zusammengearbeitet. Zu ihren musikalischen Partnern zählen Pianisten wie Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, Malcolm Martineau, Sir András Schiff und Mitsuko Uchida. Auch auf der Opernbühne gehört sie zu den gefragtesten Stimmen ihres Fachs und wird für Rollen von Monteverdi über Mozart bis hin zu zeitgenössischen Werken gleichermaßen gefeiert. In der Saison 2022/23 unternimmt Magdalena Kožená zwei Europa-Tourneen zunächst mit Yefim Bronfman später mit Mitsuko Uchida und eine Konzertreise durch Südamerika mit dem Venice Baroque Orchestra. Auf der Opernbühne gibt sie u. a. ihr Operndebüt am Gran Teatro del Liceu als Ottavia (*L'incoronazione di Poppea*) und ihr Rollendebüt in der Titelrolle der *Alcina* mit Les Musiciens du Louvre auf einer Tournee nach Paris, Hamburg, Madrid, Barcelona und Valencia. Magdalena Kožená wurde 2003 von der französischen Regierung für ihre Verdienste um die französische Musik zum Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt. Die Sängerin war 1995 erstmals bei der Mozartwoche zu Gast.



Ulrich Leisinger



Robert Levin



Igor Levit

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)*.

Der amerikanische Pianist **ROBERT LEVIN** konzertiert weltweit mit renommierten Orchestern und Dirigenten, wobei sein Name vor allem für die Wiederbelebung der Praxis der improvisierten Kadenzen und Verzierungen in der Wiener Klassik steht. Aber auch als leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik ist Robert Levin aktiv und hat viele Uraufführungen interpretiert. Als Kammermusiker arbeitet er seit langem und regelmäßig mit der Bratschistin Kim Kashkashian, dem Cellisten Steven Isserlis sowie im Duo mit seiner Frau, der Pianistin Ya-Fei Chuang, zusammen. Neben seiner Konzerttätigkeit ist Robert Levin Musik-

theoretiker, Mozart-Forscher 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. Robert Levin war von 1993–2013 Dwight P. Robinson, Jr. Professor an der Harvard University, hat eine Gastprofessur an der Juilliard School New York inne und ist Mitglied der American Academy of Arts and Sciences bzw. Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters. Im September 2022 erschien seine Gesamteinspielung der Klaviersonaten Mozarts bei ECM, gespielt auf Mozarts „Walter“-Flügel. 2018 wurde Robert Levin die Bach-Medaille der Stadt Leipzig verliehen.

IGOR LEVIT, in Nischni Nowgorod geboren, übersiedelte im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland. Er absolvierte sein Klavierstudium an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover mit der höchsten Punktezahl in der Geschichte des Instituts; seit 2019 ist er dort als Professor für Klavier tätig. Seit Frühjahr 2022 ist Igor Levit Co-Künstlerischer Leiter des Internationalen Musikfestivals Heidelberger Frühling. Mit dem Lucerne Festival hat er das mehrtägige „Klavierfest“ ins Leben gerufen, das im Mai 2023 erstmalig stattfindet. Der Pianist gastiert regelmäßig mit führenden Orchestern und gibt Recitals in den weltweit wichtigsten Konzerthäusern und bei Festivals. Igor Levit



Julia Lezhneva

wurde sowohl für sein künstlerisches Wirken als auch für sein politisches Engagement mit zahlreichen renommierten Preisen und Awards ausgezeichnet, u. a. wurde ihm 2019 der Fünfte Internationale Beethovenpreis verliehen, im Jänner 2020 folgte die Auszeichnung mit der „Statue B“ des Internationalen Auschwitz Komitees anlässlich des 75. Jahrestages der Befreiung von Auschwitz. Seine 53. während des Lockdowns im Frühjahr 2020 auf dem Kurznachrichtendienst Twitter gestreamten Hauskonzerte fanden weltweite Resonanz. Für die Hauskonzerte als Zeichen der Hoffnung und des Gemeinsinns in Zeiten von Isolierung und Verzweiflung sowie für sein Engagement gegen Antisemitismus wurde Igor Levit im Herbst 2020 der Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland verliehen. In der Saison 2022/23 präsentiert Igor Levit u. a. international sein neues Recital-Programm und ist Artist in Residence bei der San Francisco Symphony unter der Leitung ihres Chefdirigenten Esa-Pekka Salonen. Der Musikverein Wien widmet ihm ein umfassendes Porträt.

Am Moskauer Konservatorium und an der London Guildhall School ausgebildet, erlangte **JULIA LEZHNEVA** mit 17 Jahren internationale Aufmerksamkeit, als sie die Elena Obraztsova International Competition gewann und zusammen mit Juan Diego Flórez das Rossini-Opernfestival in Pesaro eröffnete. 2009 wurde sie mit dem Ersten Preis des Pariser Opernwettbewerbs ausgezeichnet und war damit die jüngste Gewinnerin seiner Geschichte. Ihre Karriere begann, als sie 2010 bei den Classical



Herbert Lindsberger

BRIT Awards mit Rossinis *Fra il padre* für Furore sorgte und nach ihrem Debüt am Théâtre de La Monnaie in Brüssel von der Zeitschrift *Opernwelt* zur Nachwuchskünstlerin des Jahres 2011 ernannt wurde. Mit ihrem breiten Opern- und Oratorien-Repertoire gastiert die Sopranistin regelmäßig mit namhaften Orchestern und arbeitet mit renommierten Dirigenten zusammen. Julia Lezhneva ist weltweit bei bedeutenden Festivals sowie an Opern- und Konzerthäusern ein willkommenes Gast, u. a. bei den Salzburger Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik und dem Lucerne Festival oder seit 2010 bei der Mozartwoche. 2019 gab die Sängerin ihre Debüts bei den Berliner Philharmonikern sowie im Musikverein in Wien und war in Liederabenden beispielsweise als „Artist in Residence“ beim Kissinger Sommer zu hören. Besonders hervorzuheben im Jahr 2021 waren die von der Presse umjubelte Poppea in Händels *Agrippina* an der Staatsoper Hamburg und ihr Debüt mit dem Concentus Musicus im Wiener Musikverein.

HERBERT LINDSBERGER studierte Schul-, Instrumentalmusik und Konzertfach Viola an der Hochschule/Universität Mozarteum. Neben dem großteils klassisch-romantischen Repertoire, das er sich als Mitglied des Mozarteumorchesters Salzburg und des Mozarteum Quartetts (1998–2009) erworben hat, und durch die Teilnahme an Projekten mit dem oem oder führenden Originalklang-Ensembles, ist es das Spannungsfeld zwischen Alter und Zeitgenössischer Musik, das seine Tätigkeit zum ‚Traumberuf‘ werden lässt. Kammermusikali-



Peter Manning



Ion Marin

sche Ambitionen auszuleben mit Künstlern wie Benjamin Schmid, Hiro Kurosaki, Mitgliedern des Hagen- oder Hugo Wolf Quartetts, ist für ihn nicht minder spannend. Seine Erfahrungen als Orchester- und Kammermusiker und seinen Idealismus für den Kulturbetrieb gibt Herbert Lindsberger gerne nicht nur an die jüngere Musikergeneration als Betreuer der Violagruppen der Landesjugendorchester von Oberösterreich und Tirol sowie des Mozart Kinderorchesters oder in Kammermusikkursen weiter, sondern erteilt auch ehrenamtlichen Unterricht in Rio de Janeiro für das soziale Projekt Ação Social Pela Música do Brasil. Die Gründung des Ensembles Academia Leopoldina im Jahr 2012 war Initial für das Projekt *Saudade*, innerhalb dessen die Lebensgeschichten der beiden in ihrer Heimat wenig bekannten Persönlichkeiten Sigismund Neukomm und Leopoldine von Österreich musikalisch und textlich nachgezeichnet werden. Der daraus zusammen mit der Regisseurin und Kamerafrau Ulrike Halmschläger entstandene Dokumentarfilm *Saudade – Rendezvous in Brasilien* wurde 2016 mit dem Kulturpreis der Stadt Salzburg ausgezeichnet.

PETER MANNING, Dirigent, Künstlerischer Leiter, Musikpädagoge und Innovator, hat 2020 das Bath Festival Orchestra (gegründet von Yehudi Menuhin 1959) wiederbelebt und 2021 die erste nationale Live-Übertragung und Filmaufnahmen für die BBC nach der Pandemie gemacht. 2016–2021 war er musikalischer Leiter des Mozart Kinderorchesters der Stiftung Mozarteum Salzburg und ist seit 2017 Teil der Mo-

zartwoche. Er tritt als Gastdirigent in den großen Konzertsälen der Welt auf und ist Gastdirigent an der Dallas Opera in Texas und beim Malta Philharmonic. Er war Konzertmeister des Royal Opera House Covent Garden, des London Philharmonic Orchestra, des Royal Philharmonic Orchestra und des Britten String Quartet. In jüngster Zeit hat Peter Manning als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Bath Festival Orchestra eine Reihe von Auftritten seines Orchesters in mehreren Städten gegeben; auch hat das Orchester ein Unterrichtsprogramm mit dem Titel „Orchestra“ entwickelt, um Kindern den Zugang zur Welt der Musik zu erleichtern. Als Lehrer und Musikpädagoge setzt sich Peter Manning dafür ein, jüngere Generationen an die Welt der klassischen Musik heranzuführen, Strategien zu entwickeln, um jungen Musikern den Zugang zur Musik zu erleichtern, und innovative Programme zu entwickeln, um das musikalische Erbe zu bewahren, seine Weiterentwicklung durch neue Werke und Aufführungen zu fördern und es für künftige Generationen zugänglich und attraktiv zu halten. Peter Manning ist Vorstandsmitglied der National Campaign for the Arts in the United Kingdom, Fellow des Royal Northern College of Music und Fellow der Royal Society of Arts. Er ist auch Ehrenmitglied der RCM und wurde kürzlich in die Worshipful Company of Musicians (gegründet 1500, die älteste Gilde in der City of London) gewählt.

Der gebürtige Rumäne **ION MARIN** studierte Komposition, Klavier und Dirigieren an der George



Herbert Mayr



Marc Minkowski

© Benjamin Chelly / Les Echos

Enescu Musikakademie und am Mozarteum Salzburg. Im Jahr 1986 übersiedelte er aus Protest gegen die rumänische Diktatur nach Wien, wo er künstlerische Impulse von Herbert von Karajan und Carlos Kleiber erhielt. Der nunmehr österreichische Staatsbürger war von 1987–1991 unter Claudio Abbado Resident Conductor an der Wiener Staatsoper. 2020/21 wurde Ion Marin auf die Claudio-Abbado-Stiftungsprofessur an der Universität Mozarteum berufen, gestiftet von der Hans Gröber-Stiftung Vaduz. Er ist auch Künstlerischer Leiter der symphonischen Aktivitäten des Sinfonieorchesters der Universität Mozarteum. Ion Marin ist bekannt für seine kreativen, ansprechenden und innovativen Programme, die ein breites Spektrum an symphonischem und vokalem Repertoire umfassen. Der Dirigent hat praktisch mit allen großen europäischen Orchestern und einer Reihe führender Instrumentalisten sowie Sängern gearbeitet und ist regelmäßig Gast an den großen Opern- wie auch Konzerthäusern der Welt. Seine umfangreiche Diskographie brachte ihm drei Grammy-Nominierungen, den Diapason d'Or, den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und 2012 den ECHO Klassik in der Kategorie „Bestseller“ ein. Im Jahr 2012 rief Ion Marin die Projekte Cantus Mundi und Symphonia Mundi in Rumänien ins Leben, die sich der Bildung und sozialen Integration benachteiligter Kinder des Landes durch Musik widmen. Im Jahr 2021 wurde Ion Marin mit dem Titel Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres ausgezeichnet.

Der Oberösterreichler **HERBERT MAYR** studierte nach dem Besuch des Linzer Musikgymnasiums Kontrabass bei Ludwig Streicher an der Wiener Musikhochschule. Sein Studium schloss er 1986 mit dem Würdigungspreis des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung ab. Weiterführende Studien folgten an der Accademia Chigiana, Siena bei Franco Petracchi. Herbert Mayr ist seit 1989 Solo-Kontrabassist im Orchester der Wiener Staatsoper bzw. der Wiener Philharmoniker. Breite Orchestererfahrung sammelte er auch beim RSO Wien, den Wiener Symphonikern und dem Bayerischen Staatsorchester München. Darüber hinaus ist er Gastmusiker bei der Camerata Salzburg, im Orchestra of the Age of Enlightenment, im Chamber Orchestra of Europe und bei den Berliner Philharmonikern. Neben diesen Engagements beschäftigt sich Herbert Mayr intensiv mit Neuer Musik in sämtlichen Wiener Ensembles und ist Gründungsmitglied bei „Bassinstinct“. Der Kontrabassist ist auch umfangreich kammermusikalisch tätig (zwischen 1989–2007 als Mitglied im Wiener Kammerensemble) sowie in genreübergreifenden Projekten mit Michael Heltai, Nicole Beutler und Elisabeth Kulman als Mitglied der Wiener Theatermusiker zu erleben. Herbert Mayr ist Dozent bei der Sommerakademie der Wiener Philharmoniker in Salzburg im Rahmen der Angelika-Prokopp-Stiftung.

MARC MINKOWSKI zählt zu den herausragenden Interpreten barocker Musik. Sein Ruf gründete vor allem auf seinen Aufführungen selten gespielter Werke aus dem französischen und ita-



Benedict Mitterbauer



Maurizio Muraro

lienischen Barockmusik-Repertoire, bevor er seinen Fokus um Mozart, Rossini, Offenbach, Bizet und Wagner erweiterte. Geboren in Paris, studierte er zunächst Fagott, bevor er sich dem Dirigieren zuwandte. Marc Minkowski ist Künstlerischer Leiter von Les Musiciens du Louvre sowie des Festivals Ré Majeure, leitete von 2016–2022 die Opéra National de Bordeaux und war von 2018–2022 Künstlerischer Berater des Kanazawa Orchestra (Japan). Seit 2007 ist er der Mozartwoche eng verbunden: nach jährlichen Auftritten war er von 2013 bis 2017 deren Künstlerischer Leiter und erhielt 2017 die Goldene Mozart-Medaille. Marc Minkowski tritt regelmäßig in vielen der renommiertesten Opernhäusern der Welt auf, ist darüber hinaus auf dem internationalen Konzertpodium im Standard- und modernen symphonischen Repertoire sehr gefragt und dirigiert die weltweit bedeutendsten Orchester. Zu seinen Opernprojekten in der Saison 2022/23 gehören *La Juive* am Grand Théâtre de Genève und *Manon* am Liceu in Barcelona, aber auch (mit Les Musiciens du Louvre) *La Périochole* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris, *Mitridate* in der Regie von Satoshi Miyagi an der Berliner Staatsoper, die Mozart/Da Ponte-Trilogie an der Opéra Royal de Versailles und eine Europa-Tournee gemeinsam mit Les Musiciens du Louvre mit Händels *Alcina* in konzertanter Version. 2003 wurde Marc Minkowski mit dem Händel-Preis der Stadt Halle für seine Verdienste um die Barockmusik ausgezeichnet und 2018 als Chevalier de la Légion d'Honneur geehrt.

BENEDICT MITTERBAUER, 1994 in Vöcklabruck geboren, ist einer der führenden jungen Bratschisten Österreichs, gefragter Kammermusiker und seit Anfang 2020 Solobratschist im Bruckner Orchester Linz. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe und war Stipendiat der Internationalen Musikakademie im Fürstentum Liechtenstein. Benedict Mitterbauer studierte bei Thomas Riebl und Veronika Hagen. Weitere Impulse setzten Gérard Caussé, Nicolas Altstaedt, Alina Ibragimova, Barbara Westphal, Tatjana Masurenko, Hartmut Rohde und Jean Sulem. Konzertreisen führten ihn in die USA, die Vereinigten Arabischen Emirate sowie nach Kuba, Japan, Hongkong, Singapur, Israel und in weite Teile Europas. Dabei stand er mit Künstlerkollegen wie Thomas Zehetmair, Benjamin Schmid, Nigel Kennedy, Emmanuel Tjeknavorian, Benjamin Herzl, Thomas Riebl, Lars Anders Tomter, Clemens Hagen, Julia Hagen, Matthias Bartolomey, Dominik Wagner, Juliane Banse und Aaron Pilsan auf der Bühne. Benedict Mitterbauer spielt auf einer Viola von Giovanni Battista Ceruti, Cremona, um 1810, die ihm von der Oesterreichischen Nationalbank zur Verfügung gestellt wird. Bei der Mozartwoche war er erstmals 2019 zu Gast.

MAURIZIO MURAROs Karriere begann in Spoleto mit *L'elisir d'amore*, wo er als Dulcamara bei Kritik und Publikum überzeugte. Seitdem führt ihn seine Karriere an alle wichtigen Opernhäuser, wo er mit den bedeutendsten Dirigenten unserer Zeit arbeitet. Meilensteine seiner Laufbahn waren das Debüt an der Bayerischen Staatsoper München als Masetto in *Don Gio-*



Tareq Nazmi

vanni, Elmiro in Rossinis *Otello* bei den Wiener Festwochen, die Saisoneroöffnung der Mailänder Scala mit Glucks *Iphigénie en Aulide* oder sein Debüt an der Wiener Staatsoper als Bartolo in *Le nozze di Figaro*. Der Künstler ist ständiger Gast an der Metropolitan Opera New York, am Royal Opera House Covent Garden, an der Opéra 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. Sehr gerne wirkt Maurizio Muraro bei Aufführungen von Opernraritäten mit, z. B. 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 sang er die Rolle des Balducci in *Benvenuto Cellini*, die er dann am Liceu Barcelona wiederholte. In der Spielzeit 2020/21 hatte er Engagements als Bartolo am Theater an der Wien, der Staatsoper Berlin sowie beim Festival in Aix-en-Provence. 2021/22 sang er u. a. Don Magnifico in einer Neuproduktion von *La Cenerentola* an der Semperoper Dresden sowie Bartolo an der Metropolitan Opera New York und an der Bayerischen Staatsoper. Bei der Mozartwoche war der Sänger 2020 zuletzt zu Gast.

Der Bass **TAREQ NAZMI** studierte an der Hochschule für Musik und Theater in München bei Edith Wiens und Christian Gerhaher sowie privat bei Hartmut Elbert. Erste Bühnenerfahrung konnte er an der Bayerischen Theater-



Gemma New

akademie und von 2012 bis 2016 als Ensemblemitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper sammeln. Zu den Höhepunkten vergangener Spielzeiten gehörten sein Rollendebüt als Filippo in Verdis *Don Carlo* am Theater St. Gallen, eine Europa-Tournee unter der musikalischen Leitung von Teodor Currentzis mit Verdis Requiem, sein Rollendebüt als Banco in Verdis *Macbeth* oder sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Daniel Barenboim. Als Konzertsolist trat Tareq Nazmi bereits mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter Sir John Eliot Gardiner, dem Washington National Symphony Orchestra unter Christoph Eschenbach, in San Sebastian unter Jukka-Pekka Saraste oder mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Manfred Honeck auf und ist regelmäßiger Gast bei den Salzburger Festspielen, wo er u. a. 2018 als Sprecher in der *Zauberflöte* und 2022 als Sarastro mit den Wiener Philharmonikern zu hören war. Als Liedsänger trat er zuletzt zusammen mit Gerold Huber bei der Schubertiade Hohenems, in München, Detmold und Lambach auf. 2022/23 gibt Tareq Nazmi u. a. sein Rollendebüt als Gurnemanz (*Parsifal*) am Grand Théâtre de Genève sowie sein Hausdebüt an der Wiener Staatsoper als König Heinrich (*Lohengrin*).

Die Neuseeländerin **GEMMA NEW** studierte Orchesterleitung am Peabody Institute in Baltimore bei Gustav Meier und Markand Thakar und schloss ein Violinstudium an der University of Canterbury in Neuseeland mit einem Bachelor mit Auszeichnung ab. Sie ist seit 2022



Gero Nievelstein



Lisette Oropesa

Künstlerische Beraterin und Chefdirigentin des New Zealand Symphony Orchestra, zudem Musikdirektorin des Hamilton Philharmonic Orchestra und Principal Guest Conductor des Dallas Symphony Orchestra. Gemma New war vier Spielzeiten lang „Resident Conductor“ des St. Louis Symphony Orchestra und zuvor Associate Conductor des New Jersey Symphony. Als ehemalige Dudamel Conducting Fellow beim Los Angeles Philharmonic und Conducting Fellow am Tanglewood Music Center erhielt sie 2017, 2019 und 2020 einen Solti Foundation U.S. Career Assistance Award. 2021 wurde sie mit dem Sir Georg Solti Conducting Award ausgezeichnet. In der Saison 2022/23 steht Gemma New am Pult des Royal Philharmonic Orchestra, des BBC Symphony Orchestra, des Royal Scottish National Orchestra und der Royal Northern Sinfonia. Zudem ist die Dirigentin in Europa zunehmend gefragt. Gemma New debütierte mit dem Houston Symphony Orchestra und dem Melbourne Symphony Orchestra in Australien und wird das New Jersey Symphony Orchestra, das Toronto Symphony Orchestra und das New World Symphony leiten. Im Juni 2023 dirigiert sie eine Produktion von *Susannah* von Carlisle Floyd am Opera Theatre of Saint Louis.

GERO NIEVELSTEIN absolvierte seine Schauspiel Ausbildung an der renommierten Westfälischen Schauspielschule Bochum. Theaterengagements führten den gebürtigen Rheinländer u. a. an die Staatstheater Nürnberg und Braunschweig, das Schauspielhaus Bochum, zu den Bad Hersfelder Festspielen, an das Salzburger Landes-

theater und zu den Salzburger Festspielen. Im Rahmen des Young Singers Project der Salzburger Festspiele war er 2017 und 2018 auch als szenischer Coach für die Abschlusskonzerte engagiert. Derzeit ist er Ensemblemitglied am Theater Regensburg. Gero Nievelstein ist neben seiner Arbeit als Schauspieler Lehrbeauftragter an der Paris Lodron Universität Salzburg und unterrichtet seit Oktober 2022 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er ist seit vielen Jahren als Produzent von Kulturveranstaltungen tätig und gründete zusammen mit Frances Pappas die Initiative „Bridging Arts“. Für die Produktion von Benjamin Britzens „Community Opera“ *Noye's Fludde* (in deutscher Sprache als *Noahs Flut*) in der Szene Salzburg erhielten die beiden 2016 den Salzburger Landespreis für kulturelle Bildung.

Die kubanisch-amerikanische Sängerin **LISETTE OROPESA** wurde in New Orleans geboren und studierte an der Louisiana State University. Ihre internationale Karriere begann im Alter von 22 Jahren mit ihrem Debüt als Susanna (*Le nozze di Figaro*) an der Met, wo sie seitdem in über 100 Vorstellungen zu hören war. Die Sängerin mit dem Stimmfach lyrischer Koloratursopran gastiert regelmäßig in den großen Rollen ihres Fachs an den wichtigsten Opernhäusern Europas und der USA. Kürzlich feierte sie einen großen Erfolg als Violetta in *La Traviata* in Rom und am Teatro Real. 2022 gab sie ihr Debüt bei den Salzburger Festspielen in einer konzertanten Aufführung von *Lucia di Lammermoor* und ihr Rollendebüt als Elvira in



Andrés Orozco-Estrada

I Puritani am Teatro di San Carlo in Neapel. Lisette Oropesa gewann 2019 die Beverly Sills und Richard Tucker Awards. Seit ihrem Abschluss des Young Artist Program im Jahr 2008 ist sie in Konzertsälen und Opernbühnen auf der ganzen Welt aufgetreten und hat sich zu einer der gefeiertsten Sängerinnen ihrer Generation entwickelt. Die Sopranistin ist auch eine hingebungsvolle Läuferin, die 6 Marathons absolviert hat und sich für Gesundheit und Fitness einsetzt. Ihre Diskographie umfasst das viel beachtete Mozart-Album *Ombra Compagna*, eine Gesamtaufnahme von *La Traviata* sowie die Lied-Alben *Within/Whithout* und *Aux Filles du désert*.

In Medellín (Kolumbien) geboren, begann **ANDRÉS OROZCO-ESTRADA** seine musikalische Ausbildung mit dem Violinspiel. Als 15-Jähriger erhielt er seinen ersten Dirigierunterricht. 1997 ging er zum Studium nach Wien, wo er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien in die Dirigierklasse von Uroš Lajovic aufgenommen wurde. Mit Oktober 2022 trat er ebendort eine Professur für Orchesterdirigieren an. Von 2014–2021 war er Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters Frankfurt von 2020–2022 der Wiener Symphoniker, zudem leitete er das Houston Symphony Orchestra als Music Director (2014–2022). Andrés Orozco-Estrada dirigiert regelmäßig die führenden Orchester Europas, ebenso wie bedeutende US-amerikanische Orchester, wie das Chicago Symphony Orchestra und das Philadelphia Orchestra. An der Berliner und Wiener Staatsoper sowie bei den Salzburger Festspielen lei-



Daniel Ottensamer

tete er erfolgreiche Konzerte und Opernauführungen. Neben zahlreichen Gastdirigaten kehrt er in dieser Saison ans Pult des hr-Sinfonieorchesters sowie an die Staatsoper Berlin zurück, wo er die Wiederaufnahme von *La Traviata* leiten wird. Mit dem Chamber Orchestra of Europe führt ihn eine Tournee u. a. auf die Kanarischen Inseln. Darüber hinaus ist auch eine Konzertwoche und eine Master Class für Dirigenten mit dem Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Reina Sofía geplant. In der Mozartwoche ist der Dirigent seit 2013 regelmäßig zu Gast.

DANIEL OTTENSAMER gilt als einer der führenden Klarinettenisten unserer Zeit und genießt eine facettenreiche Karriere als Solist, Kammermusiker und Soloklarinettist der Wiener Philharmoniker. Zahlreiche Preise bei internationalen Wettbewerben wie dem „Carl Nielsen International Clarinet Competition“ in Dänemark 2009, begleiteten seinen künstlerischen Werdegang. Als Solist wird er regelmäßig zu Auftritten mit renommierten Orchestern eingeladen, darunter die Wiener Philharmoniker, das NHK Symphonieorchester, das Mozarteumorchester Salzburg mit Dirigenten wie Gustavo Dudamel, Andris Nelsons, Ádám Fischer und Manfred Honeck. Als begeisterter Kammermusiker konzertierte Daniel Ottensamer mit Daniel Barenboim, Sir András Schiff, Barbara Bonney, Thomas Hampson, Bobby McFerrin, Heinrich Schiff, Isabelle Faust, Mischa Maisky und dem Hagen Quartett. Seine Aufnahmen des Klarinettenkonzert-Repertoires sind auf verschiedenen Alben erhältlich. Darüber hinaus



Alexander Paulweber



Andreas Pihusch

© Foto Maier



Theodore Platt

© Ben McKee

erschien 2022 eine einzigartige CD-Sammlung mit dem Titel *The Clarinet Trio Anthology*, eine umfassende Aufnahme des Repertoires für Klarinette, Cello und Klavier mit seinen engen Kammermusikpartnern Stephan Konec und Christoph Traxler. Daniel Ottensamer ist Mitglied der „Philharmonix“, einem einzigartigen, stilüberschreitenden Ensemble von Mitgliedern der Wiener und Berliner Philharmoniker, das mit dem OPUS Klassik-Preis ausgezeichnet wurde.

ALEXANDER PAULWEBER wurde 2006 in Salzburg geboren. Schon im Volksschulalter entdeckte er seine Leidenschaft für die Musik und besuchte die musikalische Früherziehung am Orff-Institut an der Universität Mozarteum Salzburg. Seit 2014 nimmt er Hornunterricht bei Markus Hurmann am Musikum Thalgau. Im gleichen Jahr wurde er auch Mitglied der Trachtenmusikapelle Thalgau. Seit 2017 ist Alexander Paulweber Schüler am Mozart Musikgymnasium in Salzburg. Von 2019 bis 2022 war er Mitglied des Mozart Kinderorchesters der Stiftung Mozarteum Salzburg. Von 2021 bis 2022 wirkte er auch im Jugendsinfonieorchester Salzburg mit. Seit Herbst 2021 ist er Student im Fach „Horn-Klassik“ bei Hansjörg Angerer am Pre-College Salzburg der Universität Mozarteum.

ANDREAS PIHUSCH, Jahrgang 2008, lebt im oberbayerischen Raubling, wo er das gleichnamige naturwissenschaftlich-technologische Gymnasium besucht. Bereits im Alter von fünf Jahren wurde er musikalisch gefördert. Seit vie-

len Jahren erhält er Violinunterricht bei Hildegard Ruf und Klavierunterricht bei Kristian Aleksić an der Städtischen Musikschule Bad Reichenhall. Darüber hinaus absolviert er ein Jungstudium an der Hochschule für Musik und Theater München in der Violinklasse von Sonja Korkeala. Mit neun Jahren wurde er in das Mozart Kinderorchester der Stiftung Mozarteum Salzburg aufgenommen, dessen Konzertmeister er zeitweise unter Peter Manning war. Seitdem tritt er in Solopartien unter anderem mit den Bad Reichenhaller Philharmonikern unter Christian Simonis und Daniel Spaw auf. Kammermusikalisch ist er in verschiedenen Besetzungen mit seinen drei Geschwistern zu hören, wie beim Internationalen Orgelfestival in München. Andreas Pihusch ist Preisträger beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert.

Der britisch-russische Bariton **THEODORE PLATT** studierte Musik am St. John's College in Cambridge, gewann zahlreiche Preise bei unterschiedlichen Wettbewerben und wurde beim Verbier Festival mit dem Prix Thierry Mermod ausgezeichnet. Er war Mitglied im Opernstudio der Bayerischen Staatsoper. 2022 erhielt er das prestigereiche Borletti-Buitoni Trust Fellowship. Zu den Höhepunkten bisheriger Spielzeiten zählen seine aufregenden Rollendebüts als Fiorello in *Il barbiere di Siviglia*, als Lakai in *Ariadne auf Naxos*, als Conte Ceprano in *Rigoletto* und sein Einspringen in der Titelrolle des Wiedehopf (*Die Vögel*) bei den Münchner Opernfestspielen 2021. Theodore Platt kreierte die Rolle des Digitalen Baritons in der



© Kyle Flubacker

Emily Pogorelc



© Philipp Pontzen

Philipp Pontzen



© Iberacademy

Alejandro Posada

Weltpremiere von Miroslav Srnkas *Singularity* mit dem Klangforum Wien an der Staatsoper München und übernahm die Rolle des Johannes Kepler in der Weltpremiere der Oper *Keplers Trial* von Tim Watts. Als gefragter Konzertsänger gab der Bariton 2019 sein Debüt in der Wigmore Hall, trat 2021 beim Oxford Lieder Festival und der Schubertiade Schwarzenberg auf. Er arbeitete eng mit Felicity Lott, François Le Roux und Malcolm Martineau zusammen. Theodore Platt war Mitglied der Verbier Festival Academy, des Opernstudios des Royal College of Music und der Internationalen Meistersinger. In der Saison 2022/23 ist Theodore Platt u. a. in der Premiere von Prokofjews *Krieg und Frieden* an der Bayerischen Staatsoper, bei mehreren Produktionen in Glyndebourne und in Salzburg zu erleben.

Die US-amerikanische Sopranistin **EMILY POGORELC** studierte am Curtis Institute of Music in Philadelphia. Sie nahm an der Mozart Académie des Festivals in Aix-en-Provence sowie am Britten-Pears Young Artist Programme des Aldeburgh Festivals teil. Als Alumni des Ryan Opera Center an der Lyric Opera of Chicago ist Emily Pogorelc derzeit Mitglied des Ensembles an der Bayerischen Staatsoper München, wo sie während des Sommeropernfestivals 2021 als Cherubino in *Le nozze di Figaro* ein gefeiertes Debüt gab. In der Saison 2022/23 ist sie dort u. a. in der Rolle der Pamina (*Zauberflöte*), Gretel (*Hänsel und Gretel*) oder in der Titelrolle von Toshio Hosokawas *Matsukaze* zu hören. Neben ihrer regen internationalen Tätigkeit auf der Opernbühne

ist Emily Pogorelc auch im Konzertsaal und in Liederabenden zu erleben. Zudem widmet sie sich leidenschaftlich der Aufführung neuer Werke. Im Jahr 2016 gab sie ihr Debüt an der Opera Philadelphia in Daniel Schnyders *Charlie Parker's Yardbird* und sang die Rolle der Chan Parker in der Premiere. Die Sopranistin ist Preisträgerin bei zahlreichen internationalen Wettbewerben, u. a. war sie 2018 beim ersten Glyndebourne Opera Cup die jüngste Finalistin und erhielt den Ginette-Theano-Preis für das vielversprechendste Talent, 2019 war sie Halbfinalistin beim Internationalen Königin-Sonja-Musikwettbewerb und wurde mit dem Lynne Cooper Harvey Foundation Award des Musicians Club of Women und dem Luminarts Classical Voice Fellowship 2020 ausgezeichnet.

Der Illustrator **PHILIPP PONTZEN** wurde 1981 geboren. Nach der Matura am Musischen Gymnasium in Salzburg absolvierte er ein Studium an der Werbe-Design-Akademie. Es folgte ein weiteres Studienjahr an der FH-Salzburg für Multimedia Art. 2005 zog es ihn in die Selbstständigkeit. Spezialisiert auf Illustration und Animation arbeitet er seither für verschiedenste Auftraggeber. Für die Mozartwochen 20, 21, 22 und 23 gestaltete er neben der Lotería Mozartiana die Illustrationen und Daumenkinos der Hauptprospekte.

ALEJANDRO POSADA, der sein Dirigierstudium an der Universität Wien abschloss, wurde als erster Kolumbianer in der Geschichte seines Heimatlandes zum Chefdirigenten eines euro-



Julian Prégardien



Jordi Savall

päischen Orchesters ernannt. Er erhielt mehrere Auszeichnungen, wie die Ernennung zum Knight of the Order of Congress of the Republic of Colombia sowie den Verdienstorden „Don Juan del Corral“, verliehen vom Rat von Medellín. Neben seiner Tätigkeit als Dirigent wurde Posada international als Visionär, Mentor und Pädagoge junger und talentierter Musiker mit mehreren bahnbrechenden Programmen in Lateinamerika bekannt, darunter Iberacademy (Academia Filarmónica Iberoamericana) und AFMED (Academia Filarmónica de Medellín). Derzeit ist er als Conducting Professor an der EAFIT Universität Medellín tätig. Er war Chefdirigent des Orquesta Sinfónica de Castilla y León, des Philharmonischen Orchesters und des Kammerorchesters Sarajevo, des Städtischen Orchesters Baden und des National Symphony Orchestra of Colombia. Zudem war Alejandro Posada Associate Conductor des Wiener Mozart Orchesters und des Orquesta Filarmónica de Medellín und hat fast 75 Symphonieorchester in mehr als 20 Ländern dirigiert. Zahlreiche international renommierte Solisten traten unter seiner Leitung auf. Der Dirigent war im Oktober 2022 im Rahmen des Festivals *Mozart+Fest* anlässlich der Eröffnung des Großen Foyers mit Mitgliedern des Orquesta Filarmónica de Medellín im Mozarteum zu erleben.

JULIAN PRÉGARDIEN, in Frankfurt geboren, erhielt seine erste musikalische Bildung in den Chören der Limburger Dommusik. Nach Studien in Freiburg und im Rahmen der Akademie des Opernfestivals von Aix-en-Provence

war er von 2009 bis 2013 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Parallel entwickelte sich seine internationale Konzerttätigkeit. Inzwischen ist der Tenor ein international herausragender Vertreter der jungen Sänger-Generation. Als Opernsänger gastierte er beim Festival d'Aix-en-Provence, an der Hamburgischen und an der Bayerischen Staatsoper sowie an der Opéra Comique in Paris. 2018 debütierte er bei den Salzburger Festspielen, 2019 folgte sein Debüt als Tamino in einer Neuproduktion von Mozarts *Zauberflöte* an der Staatsoper Berlin. Bei der Mozartwoche war der Sänger erstmals 2018 als Pedrillo in einer szenischen Aufführung von *Die Entführung aus dem Serail* zu erleben. Julian Prégardien war 2019 „Artiste Étoile“ des Mozartfestes Würzburg, wo er u. a. mit dem Freiburger Barockorchester und den Bamberger Symphonikern auftrat. Höhepunkte der jüngsten Vergangenheit waren u. a. eine Tournee mit dem Concentus Musicus unter Stefan Gottfried, sein Debüt beim Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst, sowie sein Debüt in der Carnegie Hall. Einen besonderen Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit bilden Liederabende und Kammermusikprojekte. Julian Prégardien ist Professor für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater München, Mitglied des Schumann-Netzwerkes und Künstlerischer Leiter der Brentano-Akademie Aschaffenburg.

JORDI SAVALL widmet sich seit mehr als 50 Jahren der Erforschung der Alten Musik und interpretiert sie mit seiner Gambe oder als Di-



Sir András Schiff

rigent. Seine Konzerte, aber auch sein Wirken als Pädagoge, Forscher und Initiator neuer musikalischer oder kultureller Projekte haben wesentlich zu einer neuen Sichtweise der Alten Musik beigetragen. Zusammen mit Montserrat Figueras gründete er die Ensembles Hespèrion XXI (1974), La Capella Reial de Catalunya (1987, 2021 La Capella Nacional de Catalunya) und Le Concert des Nations (1989). Das Repertoire seiner vielfach ausgezeichneten Diskographie reicht von Musik des Mittelalters über Renaissance-Musik bis hin zu Kompositionen des Barock und des Klassizismus, mit besonderem Schwerpunkt auf die iberische und mediterrane Tradition. 2008 wurde Jordi Savall zum „Botschafter der Europäischen Union für den kulturellen Dialog“ und gemeinsam mit Montserrat Figueras im Rahmen des UNESCO-Programms „Botschafter des guten Willens“ zum „Künstler für den Frieden“ ernannt. Sein bedeutendes Musikschaffen wurde mit den höchsten nationalen und internationalen Auszeichnungen gewürdigt, darunter der Titel des Doctor Honoris Causa der Universitäten von Évora, Barcelona, Löwen und Basel. Die Republik Frankreich verlieh ihm den Titel eines Chevalier de la Légion d'Honneur und vom niedersächsischen Kultusministerium erhielt er den Praetorius Musikpreis Niedersachsen 2010 in der Kategorie Internationaler Friedensmusikpreis; die katalanische Landesregierung zeichnete ihn mit der Goldmedaille für besondere Verdienste aus und im Jahr 2012 wurde sein Lebenswerk mit dem dänischen Musikpreis Léonie Sonning prämiert. Jordi Savall

ist Ehrenmitglied der Royal Philharmonic Society, der Königlich Schwedischen Musikakademie und der Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rom).

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. Seine umfangreiche Diskographie wurde 2021 um eine Aufnahme der beiden Klavierkonzerte von Brahms auf einem Blüthner-Flügel mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment ergänzt. 1985 trat er erstmals und seit 1990 fast jährlich bei der Mozartwoche auf. Nach der Aufführung der kompletten Zyklen der Klavierkonzerte und -sonaten begann er 2020 mit *Le nozze di Figaro* ebenda seine Reise durch Mozarts und Da Pontes Operntrilogie. 2012 wurde dem Künstler die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg verliehen. Sir András Schiff wurde u. a. mit dem Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst, dem Großen Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland und der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet. 2014 erhielt er die Ehrendoktorwürde der University of Leeds, 2018 jene des Royal College of Music. Im Juni 2014 wurde



Sylvia Schwartz



Paul Schweinester

er von Queen Elizabeth II. für seine Verdienste um die Musik in den Adelsstand erhoben. Seit Dezember 2014 ist Sir András Schiff Ehrenbürger der Stadt Vicenza, wo er seit 1998 im Teatro Olimpico die Konzertreihe *Omaggio a Palladio* leitet. 2017 erschien sein Buch *Musik kommt aus der Stille* mit Essays und Gesprächen mit Martin Meyer.

SYLVIA SCHWARTZ, in Spanien geboren, studierte an der Escuela Superior de Canto in Madrid und an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler. Sie tritt an den führenden Opernhäusern und Festivals der Welt auf, darunter Teatro alla Scala Mailand, Deutsche Staatsoper Berlin, Wiener Staatsoper, Teatro Real Madrid, Bayerische Staatsoper, Bolschoi-Theater sowie Maggio Musicale Fiorentino, Edinburgh Festival, Festspiele Baden-Baden, Salzburger Festspiele und Verbier Festival. Außerdem ist sie eine gefragte Konzertsängerin und gemeinsam mit Pianisten wie Wolfram Rieger, Charles Spencer und Malcolm Martineau eine gefeierte Lied-Interpretin. Höhepunkte vergangener Saisons waren u. a. Donna Anna in *Don Giovanni* mit dem Kammerorchester Basel und Giovanni Antonini beim Enescu Festival und am Theater an der Wien, Leonore in *Fidelio* mit dem NHK Symphony Orchestra, Neuproduktionen an der Staatsoper Hamburg und der Bergen Nasjonale Opera, Konzerte mit den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle sowie mit dem Rundfunkchor Berlin in Hongkong und Brüssel. Als Teil eines Vokalquartetts mit Bernarda Fink, Michael Schade und Thomas Quasthoff war sie mit Brahms' *Liebeslieder-*

Walzer auf Tournee durch die USA und Europa. Zu den jüngsten Höhepunkten zählen Aufführungen im Teatro Real Madrid, darunter *Jeanne d'Arc au bûcher* von Honegger und *Orphée* von Philip Glass. In der Saison 2021/22 trat die Sopranistin als Despina in *Così fan tutte* an der Hamburgischen Staatsoper auf. Ihr Mozartwochen-Debüt gab Sylvia Schwartz im Jahr 2013.

PAUL SCHWEINESTER wurde 1985 in Innsbruck geboren und war Sopran-Solist der Wiltener Sängerknaben. 2009 schloss er sein Studium im Koncertfach Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien ab und setzte sein Studium am Conservatorio Santa Cecilia in Rom fort. Von 2009 bis 2013 gehörte er zum festen Ensemble der Wiener Volksoper und war 2012 Mitglied des Young Singers Project der Salzburger Festspiele. Heute ist Paul Schweinester in allen Bereichen der klassischen Musik zu Hause und auf der Opernbühne sowie im Konzertsaal international gefragt. Zu wichtigen Auftritten der letzten Spielzeiten zählen neben zahlreichen Opernpartien u. a. Mozart-Rollen wie Pedrillo in *Die Entführung aus dem Serail* und Monostatos in *Die Zauberflöte* unter Yannick Nézet-Séguin im Festspielhaus Baden-Baden, Basilio in *Le nozze di Figaro* bei den Salzburger Festspielen, Pedrillo an der Opéra de Paris sowie sein Debüt bei der Mozartwoche 2019 als Bastien in *Bastien und Bastienne* und als Monsieur Vogelsang in *Der Schauspieldirektor* in einer Produktion für das Marionettentheater. Die Saison 2022/23 begann für den Tenor mit der



Charles Sy



Riccardo Terzo

Neuproduktion von Schrekers *Der Schatzgräber* an der Opéra du Rhin Strasbourg. Am Theater an der Wien ist er für die Rolle des Caspar in Menottis *Amahl und die nächtlichen Besucher* und in Korngolds *Stummer Serenade*, einer Produktion des Theaters an der Wien in der Kammeroper, für jene des Sam Borzolino verpflichtet.

Der kanadische Tenor **CHARLES SY** studierte Gesang an der University of Toronto, der Juilliard School New York und war Opernstudio-Mitglied der Canadian Opera Company. Er ist mehrfacher Preisträger, u. a. des Ersten Preises und des Publikumspreises der Canadian Opera Company 2014/Centre Stage Competition, des Jim and Charlotte Norcop-Preises für Liedkunst der University of Toronto, des Ersten Preises der Ottawa Choral Society 2014/New Discoveries Competition und war Jeune Espoir Lyrique Canadien. Zudem war er im Jahr 2014 Preisträger des Jeunes Ambassadeurs Lyriques und wurde mit dem Prix Lyrique Italien ausgezeichnet. Charles Sy ist seit 2021/22 Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart und sang dort Partien wie Graf Almaviva in *Il barbiere di Siviglia*, Tamino in *Die Zauberflöte*, Nemorino in *L'elisir d'amore* oder Don Ramiro in *La Cenerentola*. Gastengagements führten den jungen Tenor u. a. an die Vancouver Opera als Don Ottavio in *Don Giovanni*, an das Badische Staatstheater Karlsruhe als Belfiore in *La finta giardiniera*. In der aktuellen Saison gastiert er an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Eine intensive Konzerttätigkeit führte Charles Sy ins In- und Ausland u. a. mit Haydns

Schöpfung, Mozarts Requiem und *Davide penitente* zusammen mit der Ottawa Choral Society und dem St. Lawrence Choir, sowie als Evangelist in Bachs *Weihnachtsoratorium* in der Carnegie Hall. Er arbeitet mit Barbara Hannigan u. a. für Aufführungen von Mozarts *Requiem*, Strawinskys *Pulcinella* oder Messiaens *La Mort du nombre*.

RICCARDO TERZO kam 2010 im Alter von 20 Jahren als Solo-Fagottist zum Mozarteumorchester Salzburg. Seit August 2018 hat er die Position des Ersten Solo-Fagottisten beim Gewandhausorchester Leipzig inne. Sein Fagott-Studium am Istituto Superiore di Studi Musicali Pietro Mascagni in Livorno und an der Universität Mozarteum in Salzburg absolvierte der gebürtige Italiener mit Auszeichnung und sammelte schon als Student erste Orchestererfahrungen in Klangkörpern wie dem Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala, dem European Youth Orchestra und dem Gustav Mahler Jugendorchester. Sein hohes künstlerisches Niveau wurde bereits mehrfach mit ersten Preisen gewürdigt, darunter der berühmte IDRS Wettbewerb in den Vereinigten Staaten. Neben solistischen Auftritten mit Fagottkonzerten von Vivaldi, Mozart, Hummel, Weber und Jolivet sowie den beiden konzertanten Symphonien von Mozart und Haydn ist Riccardo Terzo auch als Kammermusiker bei renommierten Musikfestivals international aktiv und gab Master Classes an den Universitäten in Hong Kong, Tokio, Beijing, Shanghai und Linz. Als Gastmusiker luden ihn u. a. die Camerata Salzburg, das Dänische Radio-Sinfonieorchester, die Münch-



© Christoph A. Hellhake

Tscho Theissing

ner Symphoniker sowie die Berliner, Münchner, Rotterdamer und Wiener Philharmoniker ein. Der Fagottist wurde 2018 von Rolando Villazón eingeladen, an der deutschen Sendung *Stars von Morgen* teilzunehmen und war 2020 erstmals bei der Mozartwoche zu hören. Im selben Jahr entstand mit der Camerata Salzburg seine Debüt-CD mit vier der berühmtesten Fagottkonzerte.

Der gebürtige Salzburger **TSCHO THEISSING** studierte am Mozarteum sowie in Graz Violine, Jazz und Musikwissenschaft, machte aber ebenso wesentliche Erfahrungen als E-Gitarist einer Rockband, Straßenmusiker und Partner von Schauspielern und Kabarettisten. Viele Jahre lang war er neben seiner Tätigkeit als Vorgeiger im Orchester der Wiener Volksoper Mitglied verschiedenster Ensembles wie dem Motus Quartett, *pago libre* und der Roland Neuwirth Extremschrammeln. Für seine Arbeit als Arrangeur und Komponist war die Zusammenarbeit mit Burgtheater-Doyen Michael Heltau prägend, dessen Chansonabende er 20 Jahre lang mit den von ihm gegründeten Wiener Theatermusikern auf renommierten Bühnen wie z. B. dem Burg- und Akademietheater und dem Theater an der Wien gestaltete. Für die Mezzosopranistin Elisabeth Kulman konzipierte und arrangierte Tscho Theissing mehrere abendfüllende Programme sowie ihren Beitrag zum ZDF-Silvesterkonzert der Dresdner Staatskapelle unter Christian Thielemann. Weitere Kompositionen und Arrangements für Georg Breinschmid, Benjamin Schmid, die Ensembles The Clarinotts und



© Marco Borggreve

Robin Ticciati

Amarcord Wien, den Jazzbassisten Avishai Cohen u. v. a. zahlreiche CD-Produktionen. An der Wiener Kammeroper hatte er große Erfolge mit seinen Bearbeitungen von Bizets *Carmen* für vier Sänger und drei Musiker und Donizettis *Don Pasquale*. Bei der Operette Langenlois leitete er 2021 eine von ihm mit Augenzwinkern neu bearbeitete Version der *Fledermaus* von Johann Strauss.

ROBIN TICCIA TI wurde 1983 in London geboren und studierte zunächst Violine, Klavier und Schlagzeug. Er spielte im National Youth Orchestra of Great Britain bis er sich im Alter von 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. Zu seinen Mentoren und Förderern gehören Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle. Robin Ticciati ist seit der Spielzeit 2017/18 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, mit dem er in der Spielzeit 2020/21 eine Reihe außergewöhnlicher Musikfilme in Koproduktion mit EuroArts Music International und Sounding images realisierte, darunter eine aufwendige Produktion von Strauss' *Eine Alpensinfonie* als musikalisch-philosophische Bergtour mit Reinhold Messner. Im Sommer 2014 trat er sein Amt als Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera an. Von 2009–2018 hatte er die Position des Chefdirigenten des Scottish Chamber Orchestra und von 2010–2013 als Erster Gastdirigent der Bamberger Symphoniker inne. Robin Ticciati ist regelmäßiger Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra, des London Symphony Orchestra, des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, des



Emmanuel Tjeknavorian

Budapest Festival Orchestra und des Chamber Orchestra of Europe. Außerdem stand er am Pult zahlreicher bedeutender europäischer Klangkörper. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music zum „Colin Davis Fellow of Conducting“ ernannt und 2019 im Rahmen der Geburtstagsfeierlichkeiten der Queen für seine musikalischen Verdienste in den Order of the British Empire als „Officer“ aufgenommen. Seit 2009 ist Robin Ticciati regelmäßig bei der Mozartwoche zu Gast.

Trotz seiner jungen Jahre gehört **EMMANUEL TJEKNAVORIAN** bereits zu den großen Künstlerpersönlichkeiten seiner Generation. Der 1995 geborene Österreicher begeistert Publikum und Kritiker mit seiner großen Vielseitigkeit, sowohl als Violinist als auch am Dirigentenpult. Radio Klassik Stephansdom erkannte früh seine Stärken als Musikkommunikator; seit 2017 moderiert er dort seine eigene Show „Der Klassik-Tjek“. Seine Karriere als Geiger brachte Emmanuel Tjeknavorian bereits an viele namhafte Konzert- und Opernhäuser weltweit. Aber seit einigen Jahren fokussiert er sich, nachdem er bei seinem Vater, dem Komponisten und Dirigenten Loris Tjeknavorian Dirigierunterricht nahm und Meisterkurse in England und Italien besuchte, vermehrt auf das Dirigieren. Als jüngster „Artist in Residence“ in der Geschichte des Wiener Musikvereins gestaltete Emmanuel Tjeknavorian in der Saison 2019/20 einen eigenen Zyklus im traditionsreichen Haus, 2021/22 dirigierte er das Tonkünstler-Orchester sowie das Bruckner Orchester Linz, die Essener Phil-



Mitsuko Uchida

harmoniker widmeten ihm ein eigenes Künstlerportrait und auch beim Württembergischen Kammerorchester war er als „Artist in Association“ mehrfach zu Gast. Als „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation, „Great Talent“ des Wiener Konzerthauses sowie Stipendiat der Orpheum Stiftung spielte er bereits in den renommiertesten Konzertstätten Europas. Sein Debüt bei der Mozartwoche gab er als Geiger 2019.

Dame **MITSUKO UCHIDA**, eine der am meisten verehrten Künstlerinnen unserer Zeit, ist als unvergleichliche Interpretin der Werke von Mozart, Schubert, Schumann und Beethoven sowie als Anhängerin der Klaviermusik von Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern und György Kurtág bekannt. Sie ist Musical America's Artist des Jahres 2022 und seit September 2022 Künstlerin der Carnegie Hall Perspectives. Sie pflegt enge Beziehungen zu den renommiertesten Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das London Symphony und – in den USA – das Chicago Symphony sowie das Cleveland Orchestra. Seit 2016 ist Mitsuko Uchida Künstlerische Partnerin des Mahler Chamber Orchestra und tritt regelmäßig in Recitals in Wien, Berlin, Paris, Amsterdam, London, New York und Tokyo auf. Die Pianistin nimmt exklusiv für Decca auf. Sie erhielt zwei Grammy Awards und ihre Aufnahme von Schönbergs Klavierkonzert mit Pierre Boulez und dem Cleveland Orchestra gewann den Gramophone Award in der



Julien Van Mellaerts



Rolando Villazón

Kategorie „Bestes Konzert“. Ihre neueste CD-Einspielung ist Beethovens *Diabelli-Variationen* gewidmet. Mitsuko Uchida ist Gründungsmitglied des Borletti-Buitoni Trust und Direktorin des Marlboro Music Festival, Trägerin der Goldenen Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg, der sie seit 1994 eng verbunden ist, und des Praemium Imperiale der Japan Art Association. Darüber hinaus wurde sie auch mit der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet und 2009 zur Dame Commander des Order of the British Empire ernannt.

Der neuseeländische Bariton **JULIEN VAN MELLAERTS** schloss sein Gesangsstudium 2017 mit der Tagore Gold Medal an der International Opera School am Royal College of Music ab. Als Gewinner der Wigmore Hall / Kohn Foundation International Song Competition 2017, der Kathleen Ferrier Awards 2017 sowie des Maureen Forrester Award und des German Lied Award beim Concours musical international de Montréal 2018 vertrat er Neuseeland beim Cardiff Singer of the World Competition 2019. Der Bariton gab Liederabende u. a. in der Londoner Wigmore Hall, im Pierre Boulez Saal in Berlin, in der Fundación Juan March in Madrid, beim Lied Festival Victoria de los Ángeles in Barcelona, beim Oxford Lieder oder Leeds Lieder Festival und nahm an der von Barbara Hannigan gegründeten Initiative „Momentum: Our Future, Now“ teil. Aktuelle Engagements umfassen die Titelrolle in *Wozzeck* mit dem Orchestra Wellington, Oreste in *Iphigénie en Tauride* an der Opéra National de

Lorraine, Guglielmo in *Così fan tutte* an der New Zealand Opera und Schaunard in *La Bohème* an der Israeli Opera. Seine Debüt-CD *Songs of Travel and Home* ist Liedern neuseeländischer, französischer und britischer Komponisten gewidmet. Weitere aktuelle Veröffentlichungen sind *Samuel Barber: Complete Songs*, *Rodelinda* und das *Secular Requiem* von Russell Pascoe. Julien Van Mellaerts gab in Salzburg sein Mozartwochen-Debüt 2020 in der Rolle des Figaro.

Durch seine fesselnden Auftritte auf den wichtigsten Bühnen der Welt hat sich **ROLANDO VILLAZÓN** als einer der führenden Künstler unserer Zeit etabliert. Neben seiner Bühnenkarriere ist er auch als Regisseur, Schriftsteller, Künstlerischer Leiter sowie Radio- und Fernsehpersönlichkeit bekannt. Geboren in Mexico City, begann er seine musikalischen Studien am nationalen Konservatorium seines Heimatlandes, bevor er Mitglied der Nachwuchsprogramme an den Opernhäusern in Pittsburgh und San Francisco wurde. International machte er sich 1999 als mehrfacher Preisträger beim Operalia-Wettbewerb einen Namen; im selben Jahr folgten seine Debüts als Des Grieux in Massenets *Manon* in Genua, als Alfredo in *La Traviata* an der Opéra Bastille und als Macduff in Verdis *Macbeth* an der Staatsoper Berlin. Seitdem ist Rolando Villazón regelmäßiger Gast an den bedeutendsten Opernhäusern, arbeitet mit führenden Orchestern und renommierten Dirigenten zusammen. Seit seinem Regiedebüt in Lyon 2011 hat sich der Sänger auch als Regisseur etab-



Jory Vinikour



Manuel Walser

liert und für viele große Häuser inszeniert, zuletzt für die Salzburger Pfingstfestspiele 2022 *Il barbiere di Siviglia*. Neben zahlreichen Opernengagements, Galakonzerten und einer Recital-Tournee inszeniert er 2022/23 an der Semperoper Bellinis *La sonnambula*. Rolando Villazón wurde mit dem Titel des Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres ausgezeichnet, ist Botschafter der RED NOSES sowie Mitglied des Collège de Pataphysique de Paris. 2020 erschien sein dritter Roman *Amadeus auf dem Fahrrad*. 2017 wurde Rolando Villazón zum Mozart-Botschafter der Stiftung Mozarteum Salzburg ernannt; er ist Intendant der Mozartwoche und Künstlerischer Leiter der Stiftung.

JORY VINIKOUR gilt als einer der herausragenden Cembalisten seiner Generation und hat eine abwechslungsreiche Karriere aufgebaut, die ihn zu den wichtigsten Festivals, Konzertsälen und Opernhäusern der Welt als Rezitator, Konzertsolist und Kammermusikpartner vieler der besten Instrumental- und Vokalkünstler führt. 1963 in Chicago geboren, studierte er in Paris bei Huguette Dreyfus und Kenneth Gilbert. Er gewann 1993 den Ersten Preis des Internationalen Cembalo Wettbewerbs in Warschau und erlangte im Folgejahr europaweite Bekanntheit durch seinen Auftritt beim Festival Prager Frühling. Sein Repertoire reicht dabei von Bach über Poulenc bis zu Nyman. Die Soloaufnahmen des Cembalisten wurden in der internationalen Presse vielfach gelobt; seine Debütaufnahme, das gesamte Cembalowerk von Jean-Philippe Rameau,

wurde 2013 für einen Grammy Award in der Kategorie „Best Classical Solo Instrumental Recording“ nominiert. Im Laufe der letzten Jahre machte sich der Cembalist zunehmend auch einen Namen als Dirigent, zudem ist er Gründer und Leiter von Great Lakes Baroque, einer Organisation, deren Ziel es ist, Barockmusik in herausragenden Interpretationen in die Metropole Milwaukee zu bringen. Die vergangenen Saisonen führten ihn sowohl als Solist als auch als Dirigent nach Asien, Nordamerika und Europa. Sein Debüt bei der Mozartwoche Salzburg gab Jory Vinikour 2019 mit dem Orchester Wiener Akademie in Mozarts *Bastien und Bastienne* und *Der Schauspieldirektor* in der Produktion für das Marionettentheater.

Der Schweizer **MANUEL WALSER** gehört zu den gefragtesten Baritonern seiner Generation und zeichnet sich durch seine Vielseitigkeit im Lied-, Konzert- und Opernbereich aus. Thomas Quasthoff, Brigitte Fassbaender, Frédéric Gindraux und Wolfram Rieger gehören zu seinen wichtigsten Lehrern und Mentoren. Er ist Preisträger internationaler Opern- und Liedwettbewerbe (Stella Maris International Vocal Competition, „Das Lied“ samt Publikumspreis) und erhielt 2014 den Armin Weltner Foundation Award. Manuel Walser war bis 2019 für fünf Spielzeiten festes Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, wo er in diversen Rollen seines Fachs u. a. als Schaunard, Masetto, Harlekin, Publio und Haly zu hören war. In der Saison 2019/20 konnte er im Wiener Konzerthaus als „Great Talent“ in diversen Konzerten (Mozart-Requiem / Bach-Kantaten /



Astrid Weger-Purkhart



Stefan Wilkening



Athanasia Zöhrer

Beethoven *Schottische Lieder* / Mahler *Lieder eines fahrenden Gesellen* / Schubert-Liederabend) seine Vielseitigkeit präsentieren. Neben Oper und Konzert widmet sich Manuel Walser leidenschaftlich der Liedkunst. Er ist regelmäßig in Recitals mit Anano Gokieli, Alexander Fleischer, Malcolm Martineau, Akemi Murakami, Elisabeth Plank, Wolfram Rieger, Jonathan Ware und Justus Zeyen auf den Bühnen internationaler Festivals zu hören. 2017 war der Bariton in *Salomons Reise* erstmals bei der Mozartwoche Salzburg zu Gast.

ASTRID WEGE-PURKHART ist Choreographin, Tanz- und Kunstpädagogin. Sie promovierte 1988 zum Thema „Tänzerische Bewegung in der Kunst“ an der Paris Lodron Universität Salzburg als Sportwissenschaftlerin. 1992 folgte die Graduation an der Tanzuniversität Laban Centre in London und ein Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Erstellung des Lehrplans für Tanz in der Schule. In Folge entwickelt sie das Curriculum des Schwerpunkts Tanz am Musischen Gymnasium Salzburg mit Matura in Zeitgenössischem Tanz. Sie choreographiert von Musical Dance über Contemporary Dance bis Gaga, gibt tanzpädagogische Fortbildungen in Laban Studies und Kreativem Tanz (u. a. für Dance and Child International, Gesellschaft für Tanzforschung, EuroLab, tanzkunst-in-die-schule, Tanzimpulse Salzburg), leitet den Hochschullehrgang „Tanz in der Schule“ und ist Lehrbeauftragte an der Universität Mozarteum Salzburg für Tanz. Eigene choreographische und tänzerische Arbeiten für Tanz, Oper und Schau-

spiel führen sie neben Salzburg und Wien nach Deutschland, England, Belgien und Italien.

STEFAN WILKENING, 1967 in Hatzenport an der Mosel geboren, studierte zunächst Theologie, bevor er an der Otto-Falckenberg-Schule in München seine Schauspielausbildung absolvierte. Nach Engagements an den Münchner Kammerspielen unter Dieter Dorn und am Schauspiel Frankfurt war er von 2000 bis 2011 Ensemblemitglied am Bayerischen Staatsschauspiel. Seit 2011 ist er als freier Schauspieler, Sprecher und Moderator in zahlreichen Theater-, Hörfunk-, Hörbuch- und Filmproduktionen tätig und tritt als Rezitator auf. Er arbeitet sowohl mit großen Orchestern wie dem Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchner Philharmonikern oder den Düsseldorfer Symphonikern zusammen und tritt auch in Solo-Programmen mit kleineren Besetzungen (u. a. mit dem Geiger Emanuel Tjeknavorian oder dem Pianisten Maximilian Kromer) auf. Seit mehr als 15 Jahren zählt Stefan Wilkening zu den prägenden Stimmen im Bayerischen Rundfunk. Sein Auftritt gemeinsam mit Anna Schudt und der Berliner Lautenkompanie unter Leitung von Wolfgang Katschner im Melodram *Ariadne auf Naxos* von Bender beim Mozartfest in Würzburg zählte zu einem der Höhepunkte des Festivals 2022. Sein Debüt bei der Mozartwoche gab Stefan Wilkening 2019 als Schauspielregisseur in Mozarts gleichnamiger Komödie mit Musik.

Die in Berlin geborene Sopranistin **ATHANASIA ZÖHRER** mit österreich-griechischen Wurzeln



Baborák Ensemble

führen regelmäßige Gastengagements u. a. an die Semperoper Dresden, die Staatsoper Hamburg, die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf, die Volksoper Wien, die Oper Leipzig, die Oper Montpellier, das Staatstheater Kassel, das Deutsche Nationaltheater Weimar, das Gärtnerplatztheater in München, das Theater Kiel, das Landestheater Salzburg mit einer Produktion in der Felsenreitschule und das Staatstheater Nürnberg. Sie ist ehemaliges Ensemblemitglied der Staatsoper Hannover, wo sie u. a. als Gretel, Nanetta, Corinna, Adina, Susanna und Pamina auf der Bühne stand. Ihren ersten Gesangsunterricht erhielt sie am Julius Stern Institut der Universität der Künste Berlin. An der Universität Mozarteum Salzburg absolvierte sie sowohl ihren Bachelor of Arts, als auch ihr Masterstudium im Fach Oper und Musiktheater mit Auszeichnung. Während ihres Masterstudiums am Mozarteum sang sie Partien wie die Gräfin aus Mozarts *Le nozze di Figaro*, Donna Anna aus *Don Giovanni* und Micaëla aus Bizets *Carmen*. Sie war Stipendiatin der Hübel Stiftung und erhielt das Gianna-Szell-Stipendium. 2014 wurde Athanasia Zöhrer mit dem „Würdigungspreis des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft“ ausgezeichnet. Beim Bundeswettbewerb Gesang 2014 gewann sie den gemeinsamen Preis der Deutschen Oper Berlin, Komischen Oper und Staatsoper Berlin. 2022 war sie Finalistin des Francisco Viñas Wettbewerbs in Barcelona.

ENSEMBLES DER MOZARTWOCHE 2023

Das **BABORÁK ENSEMBLE** tritt seit seiner Gründung 2001 durch den Hornisten Radek Baborák regelmäßig in Konzerten und bei Festivals in Europa sowie Japan auf und macht Aufnahmen für Exton und Supraphon. Seine Mitglieder sind erfolgreiche Solisten, Laureaten internationaler Wettbewerbe und Kammermusiker der jungen Generation – der Geiger Milan Al-Ashhab, die Geigerin Martina Bačová, der Bratschist Karel Untermüller, die Violoncellistin Hana Baboráková und der Hornist Radek Baborák. Als Gäste treten mit dem Ensemble Konzertmeister und Solisten der Münchner und Berliner Philharmoniker wie Lorenz Nasturica, Wilfried Strehle, Wenzel Fuchs, Benze Bogányi und László Kuti auf. Das Repertoire des Ensembles erstreckt sich von Kompositionen des Barock über Klassizismus und Romantik bis hin zu Stücken des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Verwendung des Waldhorns und schließt eine Reihe von Bearbeitungen und dem Ensemble gewidmete Kompositionen mit ein. Das Ensemble überrascht in seinen Konzerten mit unerwarteten und oftmals sogar schockierenden Klangkombinationen und unternimmt auch Ausflüge in andere Genres, wie z. B. Jazz, Swing, Tanz-, Film-, Ethno- und Orientmusik. In der Saison 2010/11 war das Baborák Ensemble das Residenzensemble des Czech National Symphony Orchestra in seiner Kammermusikreihe der Konzerte im St. Ágnes-Kloster in Prag.



© Hannes Gradinger



© Christoph A. Hellhake

Bettina Gradinger & Maria Reiter
(Die Wiener Theaternusiker)



© Harald Hoffmann

Hagen Quartett

DIE WIENER THEATERMUSIKER wurden Anfang der 2000er-Jahre gegründet, um Burgtheater-Doyen Michael Heltau exklusive musikalische Partner auf den renommiertesten Bühnen zu sein – seit 2001 immer unter der Leitung und in den Arrangements von Tschö Theissing. Seither trat das Ensemble in verschiedenen Besetzungen aber auch bei vielen anderen Gelegenheiten unter seiner Leitung auf, u. a. an der Wiener Kammeroper und bei der Operette Langenlois. Als Gründungsmitglieder prägen Bettina Gradinger (Violine) und Maria Reiter (Akkordeon) den Klang und das Erscheinungsbild der Wiener Theaternusiker bis heute ganz entscheidend mit. Die Wienerin **BETTINA GRADINGER** studierte in ihrer Heimatstadt Violine, gewann u. a. den 2. Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München und ist seit 1993 als erste Frau Konzertmeisterin der Volksoper Wien. Daneben ist sie international als Solistin und Gastkonzertmeisterin bei namhaften Orchestern tätig. **MARIA REITER** studierte Akkordeon in München, war mit dem Ensemble „Cosi fan Tango“ Gewinnerin des Internationalen Kammermusikpreises Düsseldorf und Stipendiatin des Deutschen Musikrates. Sie arbeitete außer mit Michael Heltau auch regelmäßig mit Konstantin Wecker und Elisabeth Kulman und tritt mit Vorliebe in musikalisch-literarischen Projekten etwa mit Stefan Wilkening, Salome Kammer, Joachim Król, Senta Berger u. v. a. auf.

Die beispiellose, vier Jahrzehnte andauernde Karriere des **HAGEN QUARTETTS** begann 1981 mit Wettbewerbserfolgen und einem Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon.

Seither hat das Quartett einen festen Platz im internationalen Musikleben und arbeitet mit Künstlerpersönlichkeiten wie György Kurtág, Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Jörg Widmann, Kirill Gerstein, Sol Gabetta oder Gautier Capuçon. Das Konzertrepertoire und die vielfach ausgezeichnete Diskographie des Quartetts bestehen aus reizvollen Programmkombinationen, welche die gesamte Geschichte des Streichquartetts bis in die Gegenwart umfassen. Für viele junge Streichquartette ist das Hagen Quartett Vorbild in Bezug auf Klangqualität, stilistische Vielfalt, Zusammenspiel und der ernsthaften Auseinandersetzung mit den Werken und Komponisten ihres Genres. Als Lehrer und Mentoren an der Universität Mozarteum Salzburg, der Hochschule Basel und bei internationalen Meisterkursen geben die Mitglieder des Quartetts diesen Erfahrungsschatz weiter. Das Hagen Quartett spielt in der Saison 2022/23 Streichquartette von Schostakowitsch und Mozart, denen es sich bereits in den vergangenen zwei Saisonen intensiv widmete, und kombiniert nun das Repertoire in ausgewählten Konzertprogrammen. Im Konzerthaus Wien und in der Wigmore Hall London wird das Hagen Quartett die Mozart-Zyklen spielen. Tourneen führen die vier Musiker nach Italien, Deutschland, Brüssel und Amsterdam. Auch in Salzburg und bei der Schubertiade in Schwarzenberg und Hohenems sind sie wieder zu erleben. Seit 1986 ist das Hagen Quartett regelmäßiger Gast in den Konzerten der Mozartwoche. Seit 2012 ist das Hagen Quartett Ehrenmitglied des



Los Mariachis Negros



Salzburger Marionettentheater

Wiener Konzerthaus und erhielt 2019 den Concertgebouw Prijs. Das Ensemble spielt auf alten italienischen Meisterinstrumenten.

Seit circa 30 Jahren spielen **LOS MARIACHIS NEGROS** mit verschiedenen Mariachi-Gruppen in Wien zusammen und arbeiten mit latein-amerikanischen 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 an der AHS 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.

Das **SALZBURGER MARIONETTENTHEATER** ist eines der traditionsreichsten Puppentheater weltweit und wurde 2016 von der UNESCO als immaterielles Kulturerbe (Österreich, nationale Liste) ausgezeichnet. Zum Repertoire des 1913 gegründeten Theaters gehören einerseits bekannte Opernproduktionen, Schauspiele, Ballette und Märchen, aber auch zeitgenössische Inszenierungen und Kooperationen mit renommierten Kulturpartnern und Künstlern. Das Ensemble besteht aus zehn PuppenspielerInnen, die in den unterschiedlichsten handwerklichen Berufen ausgebildet sind, um

Puppen und Bühnenbild selbst herzustellen. Das Theater beherbergt eine eigene Schneiderei, Tischlerei und Schlosserei für den Bau der Kulissen und des Bühnenbildes und nicht zuletzt die Puppenwerkstätte. Alle Ensemblemitglieder zeichnen sich durch Musikalität, großes Einfühlungsvermögen und höchste Fingerfertigkeit aus. Mit diesen Fähigkeiten gelingt es den Marionettenspielern, den verschiedensten Charakteren auf der Bühne Leben einzuhauchen und ein höchst realistisches menschliches Abbild entstehen zu lassen. 20 bis 90 Figuren werden in den einzelnen Produktionen eingesetzt; manche von ihnen werden von mehreren Spielern gleichzeitig geführt. Über 700 kleine Darsteller sind am Salzburger Marionettentheater ‚engagiert‘. Neben ca. 160 Vorstellungen pro Jahr in Salzburg geht das Ensemble jährlich auf weltweite Tourneen. Seit 1975 waren die Salzburger Marionetten mehrmals Gast der Mozartwoche, zuletzt 2020.

Fünf namhafte europäische Musiker kamen zusammen, um das **SPUNICUNIFAIT QUINTETT** zu gründen, eine Gruppe, die sich dem Studium und der Aufführung der sechs Streichquintette von Mozart widmet. In dem Wunsch, tief in dieses Repertoire einzutauchen, das üblicherweise von einem Streichquartett plus einer zusätzlichen Bratsche gespielt wird, verbinden diese fünf Freunde historische Aufführungspraxis auf historischen Instrumenten mit einer Leidenschaft für Mozart. Die Gruppe hat sich nach einem Kunstwort Mozarts aus einem Brief an sein „Bäsele“, dessen Bedeutung ein Geheimnis bleibt, benannt, um sich daran



Spunicunifait Quintett



Theater für Kinder

zu erinnern, dass dieser Titan der klassischen Musik auch ein sehr alberner Mensch sein konnte. Spunicunifait vereint eine große kollektive Erfahrung seiner Mitglieder als Kammermusiker, Orchestermusiker, Lehrer, Leiter und Solisten aus Ensembles wie des Chamber Orchestra of Europe, des Orchestra of the Age of Enlightenment, Spira Mirabilis und des Aurora Orchestra. Obwohl sie jeweils ein volles und abwechslungsreiches musikalisches Leben führen, haben sich die Mitglieder von Spunicunifait entschlossen, diesem Repertoire Priorität einzuräumen, weil sie bestrebt sind, Mozarts Streichquintette wieder als Höhepunkte des Kammermusikkanons festzulegen. Zweifellos werden sie künftig auch die große Welt der Streichquintette erkunden, aber im Moment dienen Mozarts Quintette als endlose Inspirationsquelle für Diskussionen, Interpretationen und die Freude am gemeinsamen Musizieren.

Das 1968 von Uwe Deeken gegründete **THEATER FÜR KINDER** in Hamburg-Altona war Uraufführungstheater für Werke der Kinderbuchautoren wie Astrid Lindgrén, Michael Ende, Otfried Preußler und Paul Maar. Mit der Uraufführung einer Bearbeitung von Mozarts *Zauberflöte* für Kinder 1979 und weiteren Bearbeitungen klassischer Opern für Kinder leitete das Hamburger Theater eine neue Ära der Kindertheaterkultur ein, in der bereits Grundschulkinder als kompetente Theaterbesucher ernst genommen werden.

ORCHESTER DER MOZARTWOCHE 2023

Das **AKADEMIEORCHESTER** ist ein im Herbst 2022 durch die großzügige Unterstützung von Jovanka & Hans Porsche neu gegründeter Klangkörper der Universität Mozarteum Salzburg, der Leuchtturmcharakter für den Orchesterbereich hat. Zum Künstlerischen Leiter des Akademieorchesters wurde Alexander Drčar ernannt. Das Akademieorchester setzt sich aus 25 Studierenden zusammen, die sich in einem Auswahlverfahren für die einzelnen Positionen qualifizieren mussten. Die Mitglieder bilden für jeweils ein Jahr ein festes Instrumentalensemble, das unter der Leitung erfahrener und namhafter Dirigenten mit den besten Interpreten aus den Instrumentalklassen der Universität spielen wird; für einzelne Konzertprojekte werden auch Dirigierstudierende am Pult stehen. Auch in den Bereichen von Oratorium und Oper wird das Orchester zum Einsatz kommen. Darüber hinaus wird das Akademieorchester künftig regelmäßig bei der Salzburger Mozartwoche zu Gast sein.

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 Fest-



Orquesta Iberacademy Medellín



Musiker des Orquesta Iberacademy Medellín (#01)

spielen 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 Musizierideal 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 seinen alternierenden Konzertmeistern Gregory Ahss und Giovanni Guzzo als jeweiliger Primus inter pares geleitet, in musikalischer Freiheit und Selbstbestimmung national und international reüssiert. Mehr als 60 Aufnahmen, viele mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, dokumentieren die Musizierkultur der Camerata Salzburg. Regelmäßig lädt das Orchester auch Gastdirigenten und -dirigentin wie in der laufenden Saison Felix Mildenberger und Solistinnen und Solisten wie Janine Jansen, Hélène Grimaud, Julia Hagen und Sheku Kanneh-Mason zur Zusammenarbeit ein.

Die **CAPPELLA ANDREA BARCA**, von Sir András Schiff anlässlich der Gesamtauführung der Mozart-Klavierkonzerte im Rahmen der Mozartwochen der Jahre 1999 bis 2005 gegründet, führt seinen Namen auf den fiktiven Andrea Barca zurück, einen toskanischen Komponisten und leidenschaftlichen Interpreten der Mozart-

schen Klaviermusik. Die Musiker des Ensembles konstituieren sich für die jeweiligen Projekte in unterschiedlichen Formationen. Nach und nach weitete das Orchester seine Konzerttätigkeit aus, gestaltet seit 1999 das Festival Omaggio a Palladio im Teatro Olimpico 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 2019 nach China, Japan, Südkorea und Hongkong. 2019 wurde die Cappella Andrea Barca mit der Goldenen Mozart-Medaille ausgezeichnet. Sir András Schiff möchte das Ensemble so präsentieren, dass es sich in solistischen und kammermusikalischen Formationen beweisen kann: „Was ich als Dirigent mache, ist eine Erweiterung des Kammermusikalischen; die Cappella ist also ein Kammermusikensemble aus exzellenten Solisten, aber vor allem Kammermusikern. Es finden sich sehr viele Streichquartettspieler in diesem Orchester, und das Spielen im Streichquartett bedeutet für das Musizieren ein Non plus ultra.“ Ebenso wichtig ist für ihn, dass das Ensemble „auf gegenseitiger Sympathie, Verständnis, Gleichgestimmtheit und gleichen Idealen – ästhetisch, musikalisch und menschlich“ aufbaut. Mit *Le nozze di Figaro* begannen Sir András Schiff und die Cappella Andrea Barca bei der Mozartwoche 2020 einen Da Ponte-Zyklus.

Das **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)** wurde 1981 von einer Gruppe junger Musiker des



Musiker des Orquesta Iberacademy Medellín (#09)



Musiker des Orquesta Iberacademy Medellín (#12)

European Community Youth Orchestras gegründet. Heute umfasst die Kernbesetzung rund 60 Mitglieder, die von den Musikern selbst ausgewählt werden: sie vereint Solisten und Stimmführer namhafter Klangkörper, renommierte Kammermusiker und Musikprofessoren. Von Beginn an prägte die Kooperation mit bedeutenden Dirigenten und Solisten das Profil; in den ersten Jahren war vor allem Claudio Abbado ein wichtiger Mentor, und heute arbeitet das Orchester eng mit Sir András Schiff und Yannick Nézet-Séguin zusammen, die zu den Ehrenmitgliedern des Orchesters zählen. Das COE ist regelmäßig bei den prominentesten Festspielen und in den bedeutendsten Konzerthäusern Europas zu Gast, Konzerte führten es auch in die Vereinigten Staaten und den Mittleren Osten. Das Ensemble hat mehr als 250 Werke aufgenommen; seine Tonträger wurden vielfach ausgezeichnet. 2009 wurde die Chamber Orchestra of Europe Academy gegründet, welche jedes Jahr Vollstipendien an besonders talentierte junge Musiker vergibt. Seit 2022 ist das COE das erste Orchestra in Residence im neuen Casals Forum der Kronberg Academy und auch Residenzorchester im Schloss Esterházy in Eisenstadt. Das COE ist ein frei finanziertes Orchester und erhält wertvolle Unterstützung von einer Reihe privater Spender sowie der Gatsby Charitable Foundation. Bei der Mozartwoche ist das Ensemble seit 1993 regelmäßig zu Gast.

EUROPA GALANTE wurde 1989 aus dem Wunsch seines Künstlerischen Leiters Fabio Biondi heraus gegründet, ein italienisches Instrumen-

talensemble für Interpretationen des großen barocken und klassischen Repertoires auf historischen Instrumenten zu schaffen. Seit der Veröffentlichung seiner ersten Schallplatte, die Vivaldi-Konzerten gewidmet ist, hat das Ensemble weltweite Anerkennung erlangt. In den folgenden Jahren wurde der einzigartige Charakter des Ensembles mit den bedeutendsten Preisen, wie Diapason d'Or und Choc du Monde de la Musique, den BBC-Editor's Choices und drei Grammy-Nominierungen ausgezeichnet. Das Ensemble spielt in unterschiedlichen Formationen, zunehmend bis hin zur Kammermusik und tritt weltweit in den wichtigsten Opern- und Konzertsälen wie auch bei renommierten Festivals auf. Neben der Neuinterpretation der berühmtesten Werke des italienischen Barockrepertoires, ist Europa Galante auch an der Wiederentdeckung musikalischer Schätze des 18. Jhdts. beteiligt. Diese Forschungsarbeit ist weithin anerkannt und wurde 2002 mit dem Abbiati Award ausgezeichnet. In Italien arbeitete das Ensemble mit der Nationalakademie Santa Cecilia bei der Rekonstruktion der Oratorien von Caldara, Leonardo Leo, Gian Francesco de Mayo oder Scarlatti zusammen. 2001 unternahm die Gruppe ihren ersten Ausflug in das Belcanto-Repertoire mit einer Aufführung von Bellinis *Norma* auf Originalinstrumenten für das Verdi-Festival. Seit 2016 unterstützt das Chopin-Festival das Ensemble bei all seinen Projekten zur Wiederentdeckung des Belcanto-Repertoires. Europa Galante ist Resident der Stiftung Teatro Due in Parma, mit der sie zyklisch an Inszenierungsprojekten zusammenarbeitet.

Das **FREIBURGER BAROCKORCHESTER (FBO)** zählt heute zu den führenden Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis. Gegründet 1987 von ehemaligen Studenten an der Hochschule für Musik in Freiburg, prägt es seit mehr als 30 Jahren das internationale Musikleben und setzt mit seinen Konzerten und prämierten Einspielungen musikalische Maßstäbe. Das FBO gastiert regelmäßig in den bedeutendsten, internationalen Konzertsälen und arbeitet mit renommierten Instrumentalisten und Vokalsolisten zusammen, darunter Isabelle Faust, Philippe Jaroussky, Christian Gerhaher, Alexander Melnikov, Andreas Staier oder Jean-Guihen Queyras. Das Kernrepertoire des Orchesters ist die Musik des Barock und der Klassik, doch wird auch immer wieder Musik der Romantik aufgeführt, besonders Werke von Mendelssohn und Schumann. Im Sinne der historisch informierten Aufführungspraxis konzertiert das FBO meist ohne Dirigent, für ausgewählte Projekte, z. B. für Opernaufführungen oder groß besetzte Orchesterwerke, arbeitet das Ensemble mit namhaften Dirigenten zusammen. Eine besonders intensive musikalische Freundschaft verbindet das FBO mit René Jacobs, mit dem sich das Ensemble im Besonderen den Opern Mozarts oder Oratorien aus Barock und Klassik widmet. Die Künstlerischen Leiter des FBO sind Gottfried von der Goltz (Violine) und Kristian Bezuidenhout (Hammerklavier), der diese Position 2017 von Petra Mülleijans übernahm. Seit 2001 ist das Freiburger Barockorchester regelmäßiger Gast bei der Mozartwoche.

Die **IBERACADEMY** Foundation ist eine non-profit Organisation, die sich auf hohem Niveau der klassischen Musikausbildung in Lateinamerika verschrieben hat. Durch ihr innovatives Orchesterakademieprogramm bietet sie jungen talentierten Musikern aus verschiedenen sozialen Schichten in Kolumbien, Peru, Bolivien, Nicaragua und anderen Ländern Lateinamerikas die Möglichkeit, sich durch eine frühe Förderung, Mentoring und Unterstützung beim Instrumentenerwerb zu herausragenden Künstlern zu entwickeln. Neben Stipendien für eine universitäre Musikausbildung, mannigfaltigen Orchesterprojekten und Meisterklassen mit renommierten Orchestermusikern, Solisten und weltbekannten Dozenten in Partnerschaft mit der EAFIT University und renommierten Institutionen auf der ganzen Welt wie der New World Symphony of Miami, der Stiftung Mozarteum Salzburg, dem Musikkollegium Winterthur oder dem Verbier Festival, vermittelt die Akademie den jungen Ausnahme-Musikern zudem Kenntnis darüber, wie sie mit ihren musikalischen Fähigkeiten zum sozialen Wandel in ihrer Gesellschaft beitragen können. Iberacademy wurde von Alejandro Posada, einem der führenden Orchesterdirigenten Lateinamerikas, dem bekannten spanischen Geiger und Dirigenten Roberto González-Monjas und Maria Helena Tamayo gegründet und dank der Unterstützung der Hilti Foundation ermöglicht. Das Programm hat zahlreiche Auszeichnungen und Anerkennungen erhalten, darunter den renommierten Orden „Dignidad y Patria“ des Kongresses der Republik Kolumbien. Das internationale Nach-

wuchsförderungsprogramm der Stiftung Mozarteum Salzburg wurde 2020 in die Mozartwoche integriert. Mit der Unterstützung der Hilti Foundation war eine Gruppe von Blechblas- und Holzblas-Musikern der Iberacademy eingeladen, die Mozartwoche in Salzburg zu erleben und zu bereichern.

Das Orchester **LE CONCERT DES NATIONS** wurde 1989 von Jordi Savall und Montserrat Figueras bei der Vorbereitung des Projekts *Canticum Beatæ Virginis* von Charpentier gegründet. Dazu vereinten sie Musiker mehrheitlich aus romanischen oder lateinamerikanischen Ländern, die in der Lage waren, auf historischen Instrumenten ein vielseitiges Repertoire vom Barock bis hin zur Romantik zu interpretieren. Alle sind international anerkannte Spezialisten in der historisch fundierten Interpretation Alter Musik. Das Ensemble hat es sich zur Aufgabe gemacht, konsequent den ursprünglichen Geist der historischen Werke zu respektieren, sie aber zugleich für heutige Hörer lebendig zu interpretieren. Der Name des Ensembles selbst verweist auf das Werk *Les Nations* des Barockkomponisten François Couperin. 1992 debütierte Le Concert des Nations im Operngenre mit *Una cosa rara* von Martín y Soler am Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Die letzten Opernproduktionen waren *Farnace* von Vivaldi am Teatro de la Zarzuela in Madrid und *Il teuzzone* von Vivaldi, halb-konzertant aufgeführt an der Opéra Royal von Versailles. 2020 unternahm das Orchester unter Jordi Savall anlässlich des 250. Geburtstags von Ludwig van Beethoven die

Interpretation seiner gesamten Symphonien. Der Zyklus wurde in Konzertsälen aufgeführt sowie unter dem Titel *Beethoven Révolution* als Doppelalbum eingespielt. Die umfangreiche Diskographie von Le Concert des Nations wurde vielfach prämiert. Internationale Auftritte haben dem Orchester den Ruf eingebracht, eines der besten Originalklangensembles zu sein, auch weil es über ein weit gespanntes Repertoire unterschiedlichster Stilrichtungen verfügt.

Das **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)** feiert 2022/23 sein 25-jähriges Bestehen. Mit 45 Mitgliedern aus 27 verschiedenen Ländern arbeitet das MCO als „nomadisches Kollektiv“, das für Tourneen in Europa und auf der ganzen Welt zusammenkommt. Seine künstlerischen Impulse erhielt das Orchester von seinem Gründungsmentor Claudio Abbado und seinem Conductor Laureate Daniel Harding. Das MCO arbeitet eng mit künstlerischen Partnern zusammen, die das Orchester inspirieren und prägen, darunter Mitsuko Uchida, Leif Ove Andsnes, Pekka Kuusisto, Conductor Laureate Daniel Harding, Artistic Advisor Daniele Gatti und Artistic Partner for Immersive Experiences Henrik Oppermann/Schallgeber. Diese Beziehungen waren auch Impuls für die enge Zusammenarbeit mit George Benjamin, Gustavo Dudamel, Patricia Kopatchinskaja und Yuja Wang. Gastspiele führen das Orchester regelmäßig in die New Yorker Carnegie Hall, das Londoner Southbank Centre, die Berliner Philharmonie, zum Lucerne Festival, Heidelberger Frühling, Festival de Saint-Denis und Beijing Music Festival; das MCO ist auch re-

gelmäßig bei der Mozartwoche zu Gast. Das Engagement des MCO im Bereich Bildung und Vermittlung drückt sich u. a. mit der MCO-Akademie aus, in der Musiker gemeinsam mit dem Orchesterzentrum | NRW ihre Leidenschaft und ihr Fachwissen mit der nächsten Generation von Musikern teilen, oder in den Projekten „Unboxing Mozart“ und „Feel the Music“. Den Auftakt der 25. Saison bildete das Finale des Projekts „Mozart Momentum 1785/1786“ mit Leif Ove Andsnes. Auf ausgedehnten Tournées durch Europa und die USA kommt das MCO wieder mit Mitsuko Uchida zusammen. Innovation durch das Erforschen neuer Konzertformate und das Überdenken der Tradition wird ein Schwerpunkt des Orchesters mit Pekka Kuusisto sein. Neue Kooperationen wie mit Joana Mallwitz und Antoine Tamestit werden sich mit langjährigen Verbindungen, darunter Daniel Harding, Isabelle Faust und George Benjamin, abwechseln. Außerdem tourt das Orchester mit Andris Nelsons und Lang Lang durch einige der renommiertesten Konzertsäle Europas. Ein neuer Horizont eröffnet sich in der Saison 2024, wenn das MCO für fünf Jahre die künstlerische Leitung der Musikwoche Hitzacker übernimmt.

2012 gründete die Stiftung Mozarteum Salzburg das **MOZART KINDERORCHESTER** in Kooperation mit Musikschulen im österreichischen und bayerischen Umland. Der Öffentlichkeit wurde es zum ersten Mal in der Mozartwoche 2013 vorgestellt und seither gehört es zum festen ‚Inventar‘ der Mozartwoche. Es ist ein Ensemble für die Jüngsten: Sieben bis drei-

zehn Jahre alt sind die rund 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, sich den technischen und musikalischen Anforderungen der Werke Mozarts zu stellen und dabei ihre Spielfreude auf das Publikum zu übertragen. Von 2016–2021 löste Peter Manning als Leiter des Mozart Kinderorchesters Christoph Koncz ab, mit dem sich das Orchester 2014 auch im Rahmen der „Ouverture spirituelle“ bei den Salzburger Festspielen mit einem Mozart-Programm präsentiert hatte. In der Mozartwoche 2023 wird es erstmals ein musikalisches Zusammenreffen mit „Ehemaligen“, den Alumni, in Form des Mozart Jugendorchesters, und den drei Dirigenten Sanja Branković, Christoph Koncz und Peter Manning geben. 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 Branković (Bläser und Dirigat), Markus Hauser (Horn) und Antje Blome-Müller (Musikalisches Training).

Das **MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG** hat sich in den 180 Jahren seiner Geschichte zu einem der musikalischen Aushängeschilder Österreichs entwickelt. Weltweit feiert der Klangkörper mit eigenständigen, dem Zeitgeist verpflichteten Interpretationen der Wiener Klassiker, allen voran der Werke Mozarts, außergewöhnliche

Erfolge. Als erstes Orchester nach den Wiener Philharmonikern erhielt es für diese Verdienste 2016 die Goldene Mozart-Medaille. Mit seinen rund 90 Musikern bedient es aber auch alle anderen Epochen. Dieses vielfältige Schaffensspektrum ist in einer eindrucksvollen Diskographie dokumentiert. In Salzburgs regem Kulturleben ist das Orchester von Land und Stadt, dessen Wurzeln auf den 1841 mit Unterstützung von Mozarts Witwe Constanze und seinen beiden Söhnen gegründeten „Dommusikverein und Mozarteum“ zurückgehen, mit eigenen Konzertserien in der Stiftung Mozarteum, dem Großen Festspielhaus sowie seit 2020 im eigenen Orchesterhaus ein fest etablierter Publikumsmagnet. Darüber hinaus fällt dem Ensemble 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 Musikproduktionen ganzjährig präsent ist. Das Mozarteumorchester erhält regelmäßig Einladungen zu Gastspielen in Europa, Asien, Nord- und Südamerika. Zu den prägenden Chefdirigenten gehörten Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant und namentlich Ivor Bolton. Constantinos Carydis, Andrew Manze, Roberto González-Monjas, Jörg Widmann und Ehrendirigent Ivor Bolton sind dem Orchester als ständige Gastdirigenten in besonders enger Weise verbunden.

Kaum ein anderer Klangkörper wird dauerhafter und enger mit der Geschichte und Tradi-

tion der europäischen Klassischen Musik in Verbindung gebracht als die **WIENER PHILHARMONIKER**. Seit seiner Gründung durch Otto Nicolai im Jahre 1842 prägte das Orchester das musikalische Weltgeschehen. Bis in die Gegenwart wird von Interpreten und Dirigenten der „Wiener Klang“ als herausragendes Qualitätsmerkmal des Orchesters anerkennend hervorgehoben. Die Faszination, die die Wiener Philharmoniker auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt ausüben, beruht auf der bewusst gepflegten, von einer Generation auf die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und auch auf seiner einzigartigen Geschichte und Struktur. Grundsäulen der bis heute gültigen „philharmonischen Idee“ sind die demokratische Grundstruktur, die die gesamten künstlerischen und organisatorischen Entscheidungen in die Hand der Orchestermitglieder legt sowie die enge Symbiose mit dem Orchester der Wiener Staatsoper. 1860 kam es zur Einführung von Abonnementkonzerten, für die jeweils für die Dauer von mindestens einer Saison ein Dirigent verpflichtet wurde. Sie schufen eine solide wirtschaftliche Grundlage, die bis heute fortbesteht. Ab 1933 gingen die Wiener Philharmoniker zum Gastdirigentensystem über. Das ermöglichte eine große Bandbreite künstlerischer Begegnungen und das Musizieren mit den namhaftesten Dirigenten der jeweiligen Epoche. Seit 1922 sind die Wiener Philharmoniker das Hauptorchester der Salzburger Festspiele, seit 1956 sind sie der Mozartwoche eng verbunden. Im selben Jahr erhielt das Orchester die Goldene

Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. Die Wiener Philharmoniker haben es sich zur Aufgabe gemacht, die stets aktuelle humanitäre Botschaft der Musik und die gesellschaftliche Verpflichtung in den Alltag und in das Bewusstsein der Menschen zu bringen. Von Anfang an zählt ein soziales und karitatives Bewusstsein, der Einsatz für Menschen in Not und die Förderung des musikalischen Nachwuchses zum Selbstverständnis des Orchesters. 2018 wurde die Orchesterakademie der Wiener Philharmoniker gegründet. Die Akademistinnen und Akademisten werden zwei Jahre lang auf höchstem Niveau ausgebildet. Das Orchester wurde im Laufe seines Bestehens mit zahlreichen Preisen und Anerkennungen ausgezeichnet. Seit 2008 wird es von ROLEX als Exklusivsponsor unterstützt. Mit seinen jährlich über 40 Konzerten in Wien, darunter das Neujahrskonzert und das Sommernachtskonzert im Schlosspark von Schönbrunn, die in viele Länder der Welt übertragen werden, mit seinen alljährlichen Aufführungen bei den Salzburger Festspielen und mit mehr als 50 Konzerten im Rahmen internationaler Gastspiele zählen die Wiener Philharmoniker zu den führenden Orchestern der Welt.

CHÖRE DER MOZARTWOCHE 2023

Der **BACHCHOR SALZBURG** etablierte sich nach seiner Gründung 1983 rasch als eines der führenden österreichischen Vokalensembles. Der Chor 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*, die Uraufführung von Thomas Adès' Oper *The Exterminating Angel* und Wagners *Meistersinger*; bei der Mozartwoche stand er zuletzt in *Die Entführung aus dem Serail* und *T.H.A.M.O.S.* auf der Opernbühne. Der Chor tritt international mit renommierten Orchestern und Dirigenten auf. Gastspiele führten ihn an namhafte Bühnen und zu etablierten Festivals in Frankreich, Italien, Spanien, Rumänien, Deutschland, die Niederlande und in die 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, Beat Furrer, Péter Eötvös und Mauricio Sotelo, fand er internationale Beachtung. Neben der Mozart-Pflege bildet seit einigen Jahren der A-cappella-Gesang mit der eigenen Konzertreihe CHOR-AGE einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit des Chores. Auch in diesem Bereich

umfasst sein Repertoire über fünf Jahrhunderte: So beeindruckte der Chor mit regelmäßigen Aufführungen von Thomas Tallis' 40-stimmiger Motette *Spem in alium* ebenso wie mit Werken von György Ligeti und Beat Furrer beim Festival „Dialoge“ der Stiftung Mozarteum Salzburg.

CHOREINSTUDIERUNG

BENJAMIN HARTMANN, 1990 in Stuttgart geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung in Leipzig, Yale, Stockholm und Cambridge (UK). Trotz seiner jungen Jahre zeichnet ihn ein überaus reiches Erfahrungsspektrum aus. Dieses gibt er als Referent bei Chorverbänden, als Autor und Dozent für Chorleitung weiter. Seit 2019 wird er vom Forum Dirigieren des Deutschen Musikrats gefördert, das ihm Erfahrungen mit dem RIAS Kammerchor, den Rundfunkchören des SWR, WDR, BR und MDR sowie dem Staatsorchester Stuttgart ermöglichte. Als Orchesterdirigent arbeitete Benjamin Hartmann mit namhaften Klangkörpern wie dem Stuttgarter Kammerorchester, der Jenaer Philharmonie, dem Leipziger Symphonieorchester oder der Gaechinger Cantorey. Seit 2016 leitet er als Nachfolger von Jürgen Budday den Maulbronner Kammerchor am Kloster Maulbronn, wo er einen bis 2026 angesetzten Mendelssohn-Zyklus dirigiert, bei dem die geistlichen chorsymphonischen Werke des Komponisten im originalen Klanggewand zu hören sind. Dem Bachchor Salzburg begegnete Benjamin Hartmann erstmals im April 2021, als er die Einstudierung zu Händels *Il trionfo del Tempo e del Disingano* übernommen hatte,

wofür er von Publikum und Veranstalter uneingeschränkt positive Reaktionen erhielt. Seit März 2022 hat er die Position des künstlerischen Leiters des Bachchores inne. Benjamin Hartmann ist Vorsitzender des Künstlerischen Beirats im VDCK Baden-Württemberg, Vorstandsmitglied des AMJ Baden-Württemberg und engagiert sich für das Recruitment Germany des Weltjugendchores.

Seit seiner Gründung im Jahr 1987 durch Montserrat Figueras und Jordi Savall hat der Kammerchor La Capella Reial de Catalunya im Inland wie auch weltweit zahlreiche Konzerte sowie Einspielungen von Musik aus dem Mittelalter, Renaissance, Barock und Klassik von erheblicher Tragweite vorgenommen und eine bedeutende Rolle in der Wiederbelebung und Verbreitung des katalanischen, hispanischen und europäischen musikalischen Erbes gespielt. Aufgrund der Vorbereitung und Durchführung neuer Projekte rund um die Wiederbelebung des „historischen Originalklangs“ des Chor- und Orchesterrepertoires des 19. Jahrhunderts, wurde 2021 die Gründung von **LA CAPELLA NACIONAL DE CATALUNYA** beschlossen, eines neuen Berufschors mit 40 jungen Sängern, der aus dem 25-köpfigen Kern von La Capella Reial de Catalunya hervorgeht. Mit La Capella Nacional de Catalunya erreicht die Arbeitserfahrung der vorangehenden Projekte ihren vorläufigen Höhepunkt – eine pädagogische Arbeit mit dem Ziel, das europäische und weltweite musikalische Erbe ausgehend von der Rekonstruktion zeitgenössischer Aufführungstechniken, ihrer Vermitt-

lung an die jungen Generationen und ihrer Verbreitung unter einem zunehmend wachsenden, vielfältigen, unterschiedlichen Publikum wiederzubeleben. Das Zusammentreffen von international renommierten Musikern und jungen Berufsmusikern im Orchester unter der Leitung von Jordi Savall wird so durch einen jungen Berufschor ergänzt. Auf diese Weise entstehen einzigartige, außergewöhnliche Rahmenbedingungen, die die Musik mit ihrer ganzen Ausdruckskraft auf der Grundlage kreativer, von historisch maximaler Treue und künstlerischer Exzellenz getragener Arbeit gemäß dem Klang ihrer Entstehungszeit nahebringen.

CHOREINSTUDIERUNG

Der Tenor **LLUÍS VILAMAJÓ**, geboren in Barcelona, absolvierte sein Gesangsstudium an der Escolania de Montserrat und an der Musikhochschule seiner Heimatstadt, wo er von Margarida Sabartés und Carmen Martínez ausgebildet wurde. Seit 1992 ist Lluís Vilamajó Mitglied von La Capella Reial de Catalunya / La Capella Nacional de Catalunya, trat aber auch mit Ensembles wie Al Ayre Español, Venice Baroque Orchestra, Les Sakeboutiers de Toulouse, Ensemble La Fenice, Ensemble Baroque de Limoges, Il Fondamento in Konzerten auf und machte Aufnahmen an verschiedenen Orten in Europa und den USA, Mexiko, Argentinien, Brasilien, Australien, Israel und anderen. Seine Zusammenarbeit mit La Capella Reial de Catalunya / La Capella Nacional de Catalunya und Jordi Savall umfasst die künstlerische Vorbereitung des Cho-

res für Aufführungen, darüber hinaus ist er auch verantwortlich für die Professional Academies von La Capella Reial / Nacional de Catalunya und leitet die Jove Capella Reial de Catalunya zusammen mit Jordi Savall. Neben seinen vielfältigen Tätigkeiten als Chorleiter führten Lluís Vilamajó mit den Tenorpartien in den Bachschen Oratorien, Mozarts Requiem, Haydns *Schöpfung*, Händels *Messias*, Puccinis *Messa di Gloria* oder Debussys *L'Enfant prodigue* als Solist durch ganz Europa, in die USA, nach Mexiko und Israel.

Die Sänger des **WIENER SINGVEREINS** leben nicht vom Singen, aber in vielerlei Hinsicht für das Singen. Seit mehr als 150 Jahren beweist der Wiener Singverein, dass Amateure auf höchstem Niveau musizieren können. 1858 als Zweigverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gegründet, hat der Singverein im Laufe seiner langen Geschichte viele zentrale Werke des Chorrepertoires uraufgeführt und zählt beständig über die Zeiten hinweg zu den besten Konzertchören der Welt. Mit Johannes Prinz, dem Chordirektor seit 1991, startete das Ensemble als vielgefragter und stilistisch höchst flexibler Konzertchor in das 21. Jahrhundert. Der Chor arbeitet heute regelmäßig mit den international wichtigsten Dirigenten zusammen, ist regelmäßiger Gast in renommierten Häusern und war mehrmals im Rahmen der Mozartwoche zu hören. Mit dem Wiener Singverein entstanden international vielbeachtete Aufnahmen für Tonträger, u. a. mit Mahlers Zweiter und Dritter Symphonie unter Pierre Boulez, letztere wurde mit dem Grammy aus-

gezeichnet. 2013 erschien der Livemitschnitt des Jubiläumskonzerts zum 200. Geburtstag der Gesellschaft der Musikfreunde: Unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt sang der Singverein hier Händels *Das Alexanderfest (Timotheus)* in der Fassung von 1812. Auch diese CD wurde international ausgezeichnet. Künstlerisch zu Hause ist der Wiener Singverein im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins, dessen Konzertleben er durch seine vielen Verpflichtungen entscheidend prägt.

CHOREINSTUDIERUNG

JOHANNES PRINZ absolvierte seine akademische Ausbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Wichtige Impulse erhielt er im Bereich der Chorleitung auf Chorleiterkursen mit Erwin Ortner. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verpflichtete Johannes Prinz 1991 als Chordirektor des Wiener Singvereins. Unter seiner Leitung hat der Chor sein Renommee als einer der international herausragenden Konzertschöre neu gefestigt. Als Gast übernahm Johannes Prinz Choreinstudierungen bzw. Konzerte u. a. beim Bayerischen Rundfunkchor, beim RIAS Kammerchor Berlin, bei der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, beim Spanischen Rundfunkchor. 1985 erhielt Johannes Prinz einen Lehrauftrag an der Wiener Musikuniversität. Seit 2000 ist er Universitätsprofessor für Chorleitung an der Kunstuniversität Graz. Gerne, sagt Johannes Prinz, könne man diese Programmheft-Biographie auch in einem Satz zusammenfassen. Der hieße dann: Johannes Prinz – Chorleiter aus Passion.

ARTISTS PERFORMING AT THE MOZART WEEK 2023

As a soloist, accompanist, ensemble musician and programme planner, **ELENA BASHKIROVA**'s approach to all aspects of music is one of empathetic collaboration and communication. A native of Moscow, she began her studies at the age of 15 in the class of her father, the legendary piano pedagogue Dmitry Bashkirov. She has been influenced by her work with conductors such as Pierre Boulez, Sergiu Celibidache, Christoph von Dohnányi and Michael Gielen. Together with violinist Gidon Kremer, with whom she often performed as a duo and made a number of recordings, Bashkirova left the Soviet Union in 1978 and moved to Paris. She has lived in Berlin with her husband Daniel Barenboim since 1992. She is artistic director of the Jerusalem International Chamber Music Festival, which she founded in 1998. In addition, the Intonations Festival has taken place each year since 2012 in Berlin's Jewish Museum. The repertoire for piano and voice is of particular importance to Bashkirova. The list of singers with whom she performs as a duo includes Anna Netrebko, Olga Peretyatko, Dorothea Röschmann, René Pape and Robert Holl. Her recording of the two Tchaikovsky cycles *The Seasons* and *The Children's Album* won the 2017 ICMA Award in the Solo Instrument category. Her complete recording of Dvořák's *Poetic Tone Pictures* op. 85 was released in October 2020. She holds an honorary doctorate from the Ben-Gurion University of the Negev. In 2020 she was appointed con-

ductor Kurt Masur's successor as president of the Felix Mendelssohn Bartholdy Foundation in Leipzig. Elena Bashkirova's most recent Mozart Week appearance was at the digitally recorded Mozart Week in 2021.

CLARISSA BEVILACQUA made her debut at the Pritzker Pavilion in Chicago at the age of nine, received her Bachelor's degree *summa cum laude* at sixteen and graduated with a Master's degree from the Mozarteum University in 2021. The violinist currently studies with Antje Weithaas at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. The winner of several international competitions, she was awarded First Prize, the Audience Award and the Bärenreiter Special Award at the Salzburg International Mozart Competition. She is an associate artist with the Guarneri Hall Programs in Chicago. Bevilacqua has given solo recitals and concerts at venues throughout North America and Europe. Recent and upcoming appearances include performances with the BBC National Orchestra of Wales, Cape Symphony, the Thailand Philharmonic Orchestra, Filarmonica Arturo Toscanini, the Orchestra della Toscana, the Orchestra Filarmonica di Benevento, the Orchestra di Padova e del Veneto, the Orchestra UniMi, El Sistema Orchestra, and the Salzburg Mozarteum Orchestra. At the age of fourteen she was chosen as the youngest ever violinist to perform regularly on the Cremona Violin Museum's valuable Stradivarius collection. She plays a violin by Zosimo Bergonzi, Cremona, circa 1748, by courtesy of Guarneri Hall NFP and Darnton & Hersh Fine Violins, Chicago.

Equally at home on the fortepiano, harpsichord and modern concert grand, **KRISTIAN BEZUIDENHOUT**, is considered one of the most remarkable pianists of our time. Born in South Africa in 1979 he studied in Australia and at the Eastman School of Music in the USA. International recognition came when he won the first prize and the Audience Award at the age of 21 at the Bruges Piano Competition. Bezuidenhout is artistic director of the Freiburg Baroque Orchestra and principal guest director of The English Concert. He also regularly performs with ensembles such as Les Arts Florissants, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Orchestre des Champs-Élysées, the Chicago Symphony Orchestra and the Leipzig Gewandhausorchester. He is also a successful soloist-conductor, performing with many distinguished musicians. His long-standing cooperation with the label *harmonia mundi* has won him many awards. His discography includes the complete recording of all Mozart's piano compositions, as well as piano concertos by Mendelssohn, Beethoven and Mozart (2021) with the Freiburg Baroque Orchestra. In 2013 he was voted Artist of the Year by *Gramophone Magazine*. Bezuidenhout also gives solo recitals and maintains a close recital partnership with Anne Sofie von Otter. He has been a regular guest at the Mozart Week since 2014.

After extensive work with pioneers in period music such as Les Musiciens du Louvre and The English Concert, the violinist and conductor **FABIO BIONDI** founded the Europa Galante ensemble in 1989, which quickly established

itself as one of the most important Italian Baroque orchestras. He has appeared with his ensemble at leading international festivals and the most famous concert halls in the world. He also works with other renowned chamber and symphony orchestras. The conductor was artistic director for Baroque music at the Stavanger Symphony Orchestra until 2016. His enthusiasm for opera has taken him to prestigious venues such as the Zurich Opera House, the Berlin State Opera Unter den Linden and the Grand Théâtre de Genève, where he conducted Luk Perceval's production of Mozart's *Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*). From 2015–2018 Fabio Biondi was music director at the Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia, conducting productions by Donizetti, Rossini, Haydn and Verdi. As a violinist he gives guest performances all over the world. His numerous CD recordings have won many awards. Fabio Biondi has been an academician of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia since 2011, was appointed an Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres by the French Ministry of Education and was awarded the medal of Courage and Veracity by the Polish government in 2019.

ANTJE BLOME-MÜLLER has a degree in music and dance education and an MSc in communication and management. She has worked as a freelancer in the field of art education, as a lecturer in further education and as the initiator and manager of artistic education projects. She presents concerts and events, develops new concert formats and has appeared as a

performer in music and dance projects, both as a soloist (KlangSense) and as part of an ensemble. Since March 2012 she has been in charge of the Mozarteum Foundation's youth programme "klangkarton" in Salzburg.

The soprano **GIULIA BOLCATO** studied East Asian languages at the Ca' Foscari University in Venice and Voice at the Conservatorio Benedetto Marcello. Her operatic repertoire spans a broad spectrum from soprano roles in works by Monteverdi, Cavalli, Purcell, Handel, Bononcini, Hasse, Pergolesi, Mozart (Susanna, Papagena, Queen of the Night), Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi to contemporary works by Giancarlo Menotti and Nino Rota. Bolcato has appeared in productions by renowned directors and conductors at the most important opera houses in her Italian homeland, such as the Teatro La Fenice, the Teatro Regio di Parma, the Opera di Firenze and the Teatro Grande di Brescia, but also at the Innsbruck Festival of Early Music and the Göttingen Handel Festival, the Royal Swedish Opera, the Kodály Center in Pécs, the Anneliese Brost Musikforum Ruhr, the Opera på Skäret, and the Filharmonia Podkarpacka w Rzeszowie. Giulia Bolcato is also active in contemporary music. In 2017 she won the Cesti Singing Competition in Innsbruck and in 2015 the G. B. Velluti international competition and the Voci Verdiane competition. In 2017 she also won a special Franco Abbiati Prize for her performance in the main role of Filippo Perocco's *Aquagranda* at the Teatro la Fenice.

Born in England in 1958, **IVOR BOLTON** is one of the world's most respected conductors of the Baroque and Classical repertoire. He is principal conductor of the Sinfonieorchester Basel, artistic director of the Teatro Real in Madrid, principal conductor of the Dresden Festival Orchestra and conductor laureate of the Salzburg Mozarteum Orchestra, where he was principal conductor for 12 years and with whom he has appeared regularly since 2003, at the Mozart Week, the Salzburg Festival and on tour. Together, they have built up an extensive discography. In the UK he was musical director of the English Touring Opera, Glyndebourne Touring Opera and principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra. He was awarded the Bavarian Theatre Prize for his work at the Bavarian State Opera in Munich, where he conducted several new productions from 1994 onwards. Bolton is a regular guest at the Maggio Musicale Fiorentino and the Opéra National de Paris. Numerous opera and orchestral engagements have taken him to places like Covent Garden, Bologna, Lisbon, Sydney, Genoa and New York. In the 2020/21 season, in spite of restrictions caused by the pandemic, Bolton directed new productions of *Rusalka* and *Don Giovanni* at the Teatro Real, was a guest at the Salzburg Festival and conducted concerts and CD recordings by the Sinfonieorchester Basel. In addition to his activities in Madrid, Basle, Dresden and Salzburg, projects for the 2022/23 season include appearances with the Wrocław Baroque Orchestra and the Slovenian Philharmonic and his return to the Musikverein in Vienna.

Canadian-Serbian conductor **SANJA BRANKOVIĆ**'s musical career began with accordion lessons as a child. After moving to Canada, she discovered percussion and composition, both of which she studied at the Wilfrid Laurier University. She completed her studies at the Mozarteum University in Salzburg under Dennis Russell Davies, Hans Drewanz and Hans Graf. Branković has worked with the Bad Reichenhall Symphony, the Leipzig Philharmonic, the Bakersfield Symphony, the South Bohemian Chamber Orchestra, the Camerata Salzburg and cœnm (Austrian Ensemble for New Music). She was also one of only three women conductors to make it to the second round of the Cadaqués Orchestra International Conducting Competition. As a member of the Salzburg Bach Choir, Sanja Branković has been assistant conductor to Gustavo Dudamel, Christian Thielemann, Louis Langrée, Ottavio Dantone, Gianluca Capuano, Matthew Halls and Marc Minkowski.

EDITTA BRAUN is a choreographer with a highly expressive and theatrical style, and a pioneer of contemporary dance in Austria. In recent years she has become increasingly active as a director ('physical theatre'). She initially trained in classical ballet and piano, then after studying German and sports science in Salzburg, trained in dance and acting in New York and Paris. In 1982, together with Beda Percht, she founded the performance collective Vorgänge and in 1989 the editta braun company, which is based in Salzburg but with whom she tours worldwide, is invited to renowned festivals in Europe, Africa and Asia and engages in inter-

national collaborations, including with Jean Babilée and Jean-Yves Ginoux (Paris), Germaine Acogny (Senegal) and Mahmoud Aboudoma (Alexandria). Since 1996 she has regularly collaborated with the musician Thierry Zaboitzeff, whose compositions have become an indispensable part of her work. Braun currently teaches at the Anton Bruckner Private University Linz and has previously taught at the Paris Lodron University in Salzburg, the Ballet School of the Vienna State Opera and at the International Dance Week festivals in Vienna. She has also been festival curator at the Festspielhaus St. Pölten, the KosmosTheater in Vienna and the tanzhouse festival in Salzburg. Editta Braun was awarded the International Prize for Art and Culture by the City of Salzburg in 2014, the Grand Art Prize for Performing Arts by Land Salzburg in 2017 and the Prize for Best Ensemble Performance at the Cairo International Festival for Experimental Theatre in 2022.

PHILIPPE BRUNNER was born in Berlin, where he founded and headed the Junge Marionettenoper Berlin while still a teenager. Alongside his studies in musicology and English literature, he was artist supervisor and event manager at the Berlin Festival and the Lucerne International Music Festival, after which he worked as production manager at ECM Records in Munich. He has been working as a puppeteer, dramaturge, production manager and director at the Salzburg Marionette Theater since 2003 and has been the theatre's artistic director since 2019.

The violinist **RENAUD CAPUÇON** was born in 1976 in Chambéry, France, and began his musical training at the age of 14 at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and then in Berlin under Thomas Brandis and Isaac Stern. In 1997 Claudio Abbado invited him to become leader of the Gustav Mahler Youth Orchestra, where he worked for three years with conductors such as Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim and Franz Welser-Möst. Since then Renaud Capuçon has made a name for himself as one of the foremost violin soloists, playing under renowned conductors and with leading orchestras all over the world. Since 2014 he has been a regular guest at the Mozart Week, most recently in 2021 when the Mozart Week was digital rather than live. As a chamber musician, he performs with such luminaries as Martha Argerich, Yuri Bashmet, Khatia Buniatishvili, Maria João Pires and his brother, the cellist Gautier Capuçon. Renaud Capuçon is artistic director of the Festival de Pâques in Aix-en-Provence, which he founded in 2013, and of Sommets Musicaux de Gstaad. Since 2013 he has been teaching at the Haute École de Musique in Lausanne, where he founded the ensemble Lausanne Soloists. In the 2021/22 season he became artistic director of the Orchestre de Chambre de Lausanne, releasing a CD of works by Arvo Pärt with them in 2021. Capuçon plays a Guarnerius, the 'Panette' from 1737, that previously belonged to Isaac Stern. In 2011 the artist was named Chevalier de l'Ordre national du Mérite and 2016 Chevalier de la Légion d'Honneur.

SEONG-JIN CHO came to the world's attention in 2015 when he won the First Prize at the Chopin International Competition in Warsaw, and in 2016 he signed an exclusive contract with Deutsche Grammophon. Born in 1994 in Seoul, Seong-Jin Cho started learning the piano at the age of six and gave his first public recital aged 11. In 2009 he became winner of Japan's Hamamatsu International Piano Competition. In 2011 he won Third Prize at the International Tchaikovsky Competition in Moscow. From 2012–2015 he studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. A highly sought-after artist, he works with famous conductors and performs with the world's most renowned orchestras. Highlights of his 2021/22 season included debuts with the Leipzig Gewandhaus Orchestra under Alain Altinoglu, the Bamberg Symphony Orchestra under Andrew Manze and the Mozarteum Orchestra under Jörg Widmann. As a soloist he has been on several international concert tours with major orchestras, including the Czech Philharmonic under Semyon Bychkov and the Philharmonia Orchestra under Santtu-Matias Rouvali. Seong-Jin Cho has given celebrated piano recitals at the world's most prestigious concert halls and at festivals, among them Carnegie Hall, the Concertgebouw in Amsterdam, the Vienna Konzerthaus, Suntory Hall in Tokyo, the Verbier Festival and the Gstaad Menuhin Festival. His upcoming season sees solo debuts at the Wigmore Hall in London, the Liederhalle in Stuttgart, the Auditorium Rainier in Monte-Carlo and the Konsert-hus in Stockholm.

The French mezzo-soprano **MARIANNE CREBASSA** studied musicology, voice and piano in her native city of Montpellier and was a member of the Young Artist Programme at the Paris Opera. She quickly made a name for herself not only on the world's greatest opera stages, but also as a concert and lied singer. Since her Salzburg Festival debut in Handel's *Tamerlano* and her appearance at the 2013 Mozart Week as Cecilio in *Lucio Silla*, she has returned regularly to the city, in 2020 to sing Dorabella in *Così fan tutte*. In the 2021/22 season her debuts included Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*) at La Scala in Milan and Jane Seymour (*Anna Bolena*) at the Théâtre des Champs-Élysées, and she also made her debut at the Festival d'Aix-en-Provence. Previous opera engagements include her debut at the Metropolitan Opera and appearances as Cherubino in *Le nozze di Figaro* in Milan, Berlin, Vienna and Amsterdam and as Rosina in *Il barbiere di Siviglia* at the Lyric Opera of Chicago. Crebassa's concert performances include appearances at the Festival de Saint-Denis, the Mostly Mozart Festival in New York and the BBC Proms, and she has performed with orchestras such as the Orchestre National de France, the Orchestre de Paris, the Vienna Symphony Orchestra, the Chicago Symphony Orchestra and the Staatskapelle Berlin. In 2017 Marianne Crebassa was named Singer of the Year at the Victoires de la Musique Classique and won a Gramophone Award for her second album, *Secrets*.

DAVY CUNNINGHAM has been working as a freelance lighting designer since 1985 and has de-

signed the lighting for over 300 productions, including a concert performance of *Le nozze di Figaro* at the 2020 Mozart Week. His work has taken him to over 100 theatres and opera houses worldwide. Recent engagements include the lighting design for a new production of Vincenzo Bellini's *La sonnambula* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and Puccini's *Turandot* and Arrigo Boito's *Nero* 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.

ALBENA DANAILOVA was born in Sofia and began her musical training at the age of five at the music school and academy there. After graduating from high school, she studied violin at the Rostock University of Music and Drama and Hamburg University of Music and Theatre and attended masterclasses with Ida Haendel and Herman Krebbers. After graduating in 2001, she was engaged as second violinist in the Bavarian State Orchestra, where she became section leader of the first violins in 2003 and principal leader in 2006, a position she also held in the London Philharmonic Orchestra during their 2003/04 season. Since September 2008 she has been leader of the Vienna State Opera Orchestra and since March 2010 of the Vienna Philharmonic Orchestra. She has won numerous music competitions and, in addition to her work as an orchestral musician, has built an equally successful career as a soloist and chamber musician. She performs on a regular

basis in Bulgaria, Germany, Japan, Israel and the USA, has made recordings for Deutschlandradio Kultur in Germany and for television and radio in Bulgaria, and has been leader of the renowned Ensemble Wien for seven years. As a soloist she has performed with the Vienna Philharmonic, the NHK Orchestra Tokyo and the Yomiuri Orchestra under conductors such as Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Andris Nelsons and Jesús López Cobos. Albena Danailova plays an “Ex-Haemmerle” Stradivarius from the Austrian National Bank collection.

YULIA DEYNEKA studied at the Tchaikovsky Conservatory in her native Moscow, as well as at the Rostock University of Music and Drama and the University of the Arts in Berlin. While still a student, she was engaged as solo violist with the Staatskapelle Berlin. As a soloist, she has worked with celebrated conductors such as Andris Nelsons, François-Xavier Roth, Zubin Mehta and Daniel Barenboim and has made guest appearances on well-known international stages. Chamber music plays an important role in Deyneka’s life. She regularly appears at international chamber music festivals, is a co-founder of the Staatskapelle Berlin’s string quartet and a permanent member of the Boulez Ensemble, where she devotes herself increasingly to contemporary music. She enjoys a long-lasting chamber music partnership with Daniel Barenboim and was principal of the viola section of the West-Eastern Divan Orchestra for many years. Deyneka remains very committed to the development of young talent from the Middle East. Since 2016 she has been

teaching at the Barenboim-Said Academy in Berlin and has held a professorship there since 2019. Her recordings, which have been released both as CDs and as streaming albums, include composer David Coleman’s debut CD of three character pieces for viola and piano, which Coleman personally dedicated to her. Yulia Deyneka made her first appearance at the Mozart Week in 2019.

The Salzburg-born baritone **RAFAEL FINGERLOS** graduated with distinction in Solo Voice from the Music and Arts Private University of Vienna and has won both national and international competitions. In 2015 he was a participant in the Young Singers Project at the Salzburg Festival. In 2016 he made his debut at the Semperoper Dresden as Papageno. From 2016 to 2020 Fingerlos was a member of the ensemble of the Vienna State Opera. In 2017 he made his debut at the Bregenz Festival as Morales in *Carmen* and in 2018 in *Die Soldaten (The Soldiers)* at the Teatro Real in Madrid. The 2021/22 season saw his acclaimed debut at the Teatro alla Scala in Milan singing Harlequin (*Ariadne auf Naxos*), and he also performed the title roles in two other new productions, Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) at the Malmö Opera and Faust in Schumann’s *Scenes from Goethe’s Faust* at the Vlaanderen Opera in Antwerp. Lied recitals and concerts are also a focus of his artistic activity. He has sung Bach’s *St Matthew Passion* with the Kreuzchor Dresden and the *St John Passion* in Grafenegg. He gives lied recitals at international concert halls and major festivals in a long-standing

artistic partnership with the pianist Sascha El Mouissi. Released in 2021, his recording of songs by Max Bruch, a world premiere, received great acclaim, as did his CD *Mozart made in Salzburg*, recorded with the Salzburg Mozarteum Orchestra under Leopold Hager.

The cellist **JEREMIAS FLIEDL** was born in Klagenfurt in 1999 and first studied under Igor Mitrovic. In 2014 he was accepted into the class of Heinrich Schiff, who proved to be a formative and supportive influence. Since 2017, Fliedl has been studying under Clemens Hagen at the Mozarteum University in Salzburg, as well as having lessons with Julian Steckel at the University of Music and Performing Arts in Munich. Fliedl has won various international competitions, including the Liezen International Cello Competition, the Svirél, the Antonio Janigro and the Queen Elisabeth Competition. He has frequently performed as a soloist and as a chamber musician, appearing at the Salzburg Festival, the Musiktage Mondsee festival and the Sankt Gallen Festival, as well as in concerts at the Musikverein in Vienna, the Vienna Konzerthaus, the Palais des Beaux-Arts in Brussels, the Konzerthaus Dortmund and the Laeisz Grand Hall in Hamburg. As a soloist, Fliedl has performed with orchestras such as the Brussels Philharmonic, the Royal Walloon Chamber Orchestra, the Württemberg Chamber Orchestra Heilbronn, the Salzburg Orchestra Soloists, the Zagreb Soloists, the Zagreb Chamber Orchestra, the Beethoven Philharmonie, the Academia Ars Musicae, the Camerata Ars Vivendi and many others. Jeremias Fliedl plays the

‘Gendron, Lord Speyer’, a cello by Antonio Stradivari from 1693, which has been made available to him privately.

GENEVIÈVE GEFFRAY was born in Paris in 1945 and studied linguistics at the University of Paris-Nanterre. She was director of the Mozarteum Foundation’s Bibliotheca Mozartiana from 1973 to May 2011. Since 1997 she has been responsible for editing the Mozart Week programmes and provided scholarly input to the Foundation’s exhibitions as well as to the Salzburg Regional Exhibition in 1991. She is translator and editor of the complete correspondence of the Mozart family for the Flammarion publishing house in Paris. She edited Maria Anna Mozart’s diary entries from 1775–1783 and a number of facsimile editions of treasures belonging to the Mozarteum Foundation. In 2007 she was named Chevalier dans l’Ordre des Arts et Lettres by the French Minister of Culture for her services to culture and in 2016 she was named Chevalier de la Légion d’Honneur, the highest honour in France. The Austrian Federal Ministry for Education, Art and Culture awarded her the title of Professor in 2008 for her services to art and culture and in 2011 she was awarded the Great Medal of Service by *Land Salzburg* for her efforts in raising the profile of Mozart’s name and works, both within Austria and abroad. In May 2023 her latest book, *Les Sautes d’humour de Mozart père & fils*, co-authored by Mario Pasa, will be published by Payot et Rivages, Paris.

FLORIAN GSCHAIER and his dance partner Manuela Stöckl began competing in Latin, standard and combination dance (10 dances) in the early 1990s. In 1997 they won the junior championship in Latin dance; other national and international titles followed. Gschaidner is a state-certified dance trainer, a licensed judge for standard and Latin American dances, a ZUMBA instructor and the Salzburg State Dance Association trainer. He works as a trainer for all ages and performance levels in dance clubs throughout Austria and southern Germany. His headquarters are in Salzburg, where he works for TC/TSC Stardance Elixhausen and Hallein as well as the dance club Team 7 Salzburg. In 2015 he founded Danceteam Emotion OG with Manuela Stöckl to provide training, workshops and coaching for dance athletes. Florian Gschaidner studied at the Austrian private university Schloss Seeburg.

THOMAS GUGGEIS was born in Dachau in 1993 and studied conducting in Munich and Milan. From 2018–2020 he was Kapellmeister at the Stuttgart State Opera. The young conductor caused an international sensation when he stepped in for Christoph von Dohnányi at short notice in the acclaimed new production of *Salome* at the Berlin State Opera. Guggéis has been Staatskapellmeister at the Berlin State Opera Unter den Linden since the 2020/21 season, and from the 2023/24 season he will be general music director at the Frankfurt Opera, where he will also take over the artistic direction of the Frankfurt Museum Concerts. In the 2022/23 season, Guggéis will make his debuts

at the Metropolitan and Santa Fe Operas and in concerts with the Munich Philharmonic, the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turin, the Vienna Symphony Orchestra and the Orchestra della Toscana. In addition to his extensive work at leading opera houses, the conductor has also made successful debuts on the concert stage with a number of renowned ensembles, including the Staatskapelle Berlin and Staatskapelle Dresden, the Orchestre National du Capitole de Toulouse, the Orchestre de Paris, the Essen Philharmonic, the Dresden Philharmonic, the Orchestra Sinfonica di Milano, the Swedish Radio Orchestra and the Bern Symphony Orchestra, as well as with members of the Berlin Philharmonic as part of the orchestra's live stream projects during the coronavirus pandemic. Guggéis has also worked with the Orchestra of the Tyrol Festival in Erl on several occasions. In 2022 he conducted the opening concerts of the Prague Spring Festival, after touring with the West-Eastern Divan Orchestra performing Smetana's *Má Vlast*, replacing Daniel Barenboim, who was in ill health.

The Dutch bass-baritone **ROBERT HOLL** studied under Jan Veth, David Hollestelle and Hans Hotter. In 1971 he won first prize in the International Singing Competition in 's-Hertogenbosch and a year later in the ARD Competition. From 1973 to 1975 he was a member of the Bavarian State Opera in Munich. After that he temporarily reduced his opera work in favour of concert and recital singing. He made a name for himself as a recital and con-

cert singer and sang with the most renowned conductors in Europe, Russia, the USA and Japan. From the late 1980s he was increasingly involved in opera productions, most recently in major Wagner roles. Holl is considered one of the great lied singers of our time. He has a deep love of German and Russian songs, especially Schubert's works. As artistic director of festivals and Schubertiades in the Netherlands and Austria, he implements unusual programming concepts and provides his students with a stage to perform on together. He also shines as a composer of songs and piano pieces. In 1998 Holl was appointed to a full professorship in Song and Oratorio at the University of Music and Performing Arts in Vienna and today he gives masterclasses both in Germany and abroad. In October 1990 he was awarded the title of Kammersänger and the Cross of Honour for Science and Art, First Class in Austria. In his home country, Robert Holl has been "Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw" since 2007 and in 2023 he received the Edison Prize for his life's work. He last appeared at the Mozart Week in 2001 as Colas in *Bastien and Bastienne*.

MATTHIAS HONECK has been a member of the Vienna Symphony since 2011 and principal second violinist since 2019. He received his first musical training at the Feldkirch Music School and then at the Feldkirch Conservatory and Zurich University of Music. From 2003 he studied concert violin at the University of Music and Performing Arts in Vienna under Gerhard Schulz, Stefan Kamilarov and

Josef Hell. He also took private lessons with Rainer Honeck, leader of the Vienna Philharmonic. Honeck graduated with distinction from his master's degree in 2011. After several years as a substitute in the Vienna Symphony Orchestra, the Vienna State Opera and the Vienna Philharmonic, he joined the Vienna Symphony Orchestra in July 2011, passing the audition for principal second violinist in December 2018. In September 2019 he served as guest leader of the Bruckner Orchestra Linz. He has also appeared regularly with the platform K+K Vienna at the Vienna Musikverein and a CD he recorded with the ensemble, *Vienna Is Calling You*, was released in December 2017 by Deutsche Grammophon. Matthias Honeck is leader and artistic director of the Wiener Streichersolisten, an ensemble consisting of members of the Vienna Symphony and the Vienna Philharmonic. He plays an Antonio and Girolamo Amati 1615 violin made available by the Merito String Instruments Trust GmbH.

JOHANNES KAMMLER was born in Augsburg and had his first musical training with the Augsburg Cathedral Boys Choir. He subsequently studied voice in Freiburg im Breisgau, Toronto and at the Guildhall School in London. Kammler was a finalist and a prizewinner in the international singing competitions New Voices and Operalia. He is one of the most promising German baritones of his generation, equally in demand internationally for opera, symphony concerts and recitals. In the 2015/16 & 2016/17 seasons, Kammler was a member of the opera

studio at the Bavarian State Opera in Munich and subsequently joined the ensemble there. He has been a member of the Stuttgart State Opera ensemble since the 2018/19 season. In 2018 he made his acclaimed debut at the Salzburg Festival in the opera *Der Prozess* (*The Trial*) by Gottfried von Einem, resulting in an invitation from Rolando Villazón and ZDF/ARTE to appear on the television show *Stars von Morgen* (*Stars of Tomorrow*) in Berlin. In addition to the major opera roles in his field, he has mainly appeared in Mozart operas since 2019, starting with his debut as Guglielmo in *Così fan tutte* with the Canadian Opera Company in Toronto, a role he also played in Stuttgart, where he subsequently appeared on stage as Count Almaviva and, in 2022, in the title role in *Don Giovanni*. In addition to his opera work, Johannes Kammler has an impressive international reputation as a concert soloist and lied interpreter.

Born in Minsk in 1992, the French cellist **IVAN KARIZNA** studied under Jérôme Pernoo at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris and later under Frans Helmerson at the Kronberg Academy. He has won prizes at numerous international competitions, including the International Tchaikovsky Competition, the International Società Umanitaria Competition in Milan, the Luis Sigall Competition in Chile and the Queen Elisabeth Competition in Brussels. The young cellist has acquired an international reputation and performs as a soloist with many renowned orchestras under conductors such as Valery

Gergiev, George Pehlivanian, Ion Marin and Vladimir Spivakov in France, Belgium, the United States, Germany, England, Italy, Japan, the Netherlands, Israel, Slovenia, China, Russia, Argentina and Greece. He is appreciated by many renowned musicians for his exceptional talent and collaborates with great artists, among them András Schiff, Gidon Kremer, Nicolas Angelich, Yuri Bashmet, Christian Tetzlaff, Jérôme Ducros, Elena Bashkistrova, Jérôme Pernoo, Dong-Suk Kang, Ivry Gitlis, Mattieu Herzog and Fazıl Say. In 2020 he recorded a CD dedicated to Beethoven with the Greek pianist Vassilis Varvaresos. Ivan Karizna plays a 1760 Tassini cello, 'ex Paul Tortelier', on generous loan from a member of the Stretton Society.

The Russian mezzo-soprano **MARIA KATAEVA** graduated in vocal studies from the Rimsky-Korsakov Conservatory in St. Petersburg in 2012. In addition to singing, she studied piano and choral conducting there. While still a student, she became a member of the opera studio at the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf, where she soon took on leading roles in musical genres from the Baroque to the contemporary. Kataeva has appeared in visiting productions at renowned opera houses such as the Bolshoi Theatre in Moscow, the Semperoper Dresden, the Grand Théâtre de Genève, the Opéra Bastille in Paris, the Théâtre du Capitole in Toulouse, the Opera Vlaanderen in Antwerp/Ghent und the Edmonton Opera in Canada. She has won numerous competitions, including the Operalia in 2019. In the

2020/21 season she appeared at the Bolshoi Theatre in Moscow as part of the Plácido Domingo Gala. In the 2021/22 season, Kataeva appeared at the Deutsche Oper am Rhein as Sesto in a new production of Mozart's *La clemenza di Tito* and as Rosina in Rossini's *Barber of Seville*. She also made her debut at the Rossini Festival in Pesaro. In the 2022/23 season, the Deutsche Oper am Rhein is staging a new production of Tchaikovsky's *The Maid of Orleans*, in which Maria Kataeva takes on the main role. Future appearances include the title role in a new production of Bizet's *Carmen* at the Hamburg State Opera.

MARIANNE BEATE KIELLAND is one of Europe's leading mezzo-sopranos. The Norwegian singer began her international career as a member of the ensemble at the Niedersächsisches Staatstheater Hannover. Working with leading orchestras and ensembles, she has developed an enormous repertoire of works from the early 17th century to those of the Classical and Romantic periods to contemporary compositions. She regularly works with famous conductors and orchestras such as the Antwerp Symphony Orchestra, the Belgian National Orchestra, the Budapest Festival Orchestra, the Gothenburg Symphony Orchestra, the Gulbenkian Orchestra, the Norwegian Radio Orchestra, the Oslo Philharmonic, the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and the Vienna Symphony. Kielland is also a sought-after interpreter of Baroque opera roles, such as Dido in Purcell's *Dido and Aeneas* or Merope in Vivaldi's *L'oracolo in Messenia* (most

recently in a major tour with Europa Galante). In 2017 she sang Fricka in Wagner's *Das Rheingold* for the first time at the *kulturwald* festival. Marianne Beate Kielland has recorded more than 50 albums of oratorios, operas, cantatas and songs. In 2012 she was nominated for a Grammy Award in the Best Classical Vocal Solo category for her album *Veslemøy synsk*, featuring works by Edvard Grieg and Olav Anton Thommessen. As a lied singer, she works regularly with pianist Nils Anders Mortensen.

LINUS KLUMPNER studied art history at the Paris Lodron University in Salzburg and at the private Duke University in the United States. After holding positions in Salzburg at the Mozarteum Foundation's Mozart museums, the DomQuartier and St. Peter's Abbey, curating the art collections, his professional path took him to Vienna. From 2014 to 2017 he worked at the Austrian Gallery Belvedere, where he was an executive assistant responsible for the general management's curatorial agenda. Until 2018 he worked as an art historian and project manager at the Heidi Horten Collection. Most recently, he worked as a cultural policy advisor at the Federal Ministry for the EU, Arts, Culture and Media and in the cabinet of Alexander Schallenberg, the Federal Minister for European and International Affairs, where he was responsible for international cultural affairs. In January 2022 Linus Klumpner became director of the Mozarteum Foundation's Mozart museums.

Born in Konstanz, Germany, in 1987, **CHRISTOPH KONCZ** studied the violin under Eugenia Polat-

schek, Josef Hell, Igor Ozim and Boris Kuschmir in Vienna, Salzburg and Graz. He gained international fame at the age of nine for his role as child prodigy Kaspar Weiss in the Canadian film *The Red Violin*, which won an Oscar for its score. In 2008, at the age of only twenty, he was appointed principal second violinist with the Vienna Philharmonic. Konec has also established an international name for himself as a conductor and regularly conducts renowned orchestras all over the world. He is principal conductor of the Deutsche Kammerakademie Neuss am Rhein, principal guest conductor of Les Musiciens du Louvre and in September 2023 takes up the position of music director of the Orchestre symphonique de Mulhouse. The current season sees him making his conducting debut with the London Symphony Orchestra, the Mahler Chamber Orchestra and the Swedish Radio Symphony Orchestra, as well as at the National Theatre in Prague, the Zurich Opera House and the Vienna State Opera. His concert appearances as a conductor, soloist and sought-after chamber musician have taken him to numerous European countries, as well as to the Middle East, Asia, Australia and North and South America. Konec made his debut at the Salzburg Mozart Week in 2013 with the Mozart Children's Orchestra, of which he was artistic director from 2012–2016. His recording of Mozart's complete violin concertos, released in October 2020 under the title *Mozart's Violin*, caused a worldwide sensation as the first ever recording of these works on the composer's original concert violin.

TON KOOPMAN was born in Zwolle (NL) and studied organ, harpsichord and musicology in Amsterdam, where he was awarded the Prix d'Excellence in both instruments. From the very first, he has been fascinated by the Baroque era, authentic musical instruments and historical performance practice. Thus he concentrated very early on Baroque music, particularly J. S. Bach, and quickly became a leading figure in the period performance practice movement. In 1979 at the age of 25, Koopman founded his first Baroque orchestra, the Amsterdam Baroque Orchestra, and in 1992 the Amsterdam Baroque Choir. Together, the ABO&C made a name for itself as one of the leading early music ensembles worldwide. With a repertoire that ranges from early Baroque to late Classical, he and his ensemble are guests in renowned international concert halls. In recent years, Koopman has conducted many of the world's major orchestras. Numerous CD/DVD recordings document his extensive activities as a soloist and conductor. Probably his most comprehensive project was the multiple award-winning complete recording of all Bach's cantatas. In 2006 Koopman was awarded the Bach Medal by the City of Leipzig, in 2012 the Buxtehude Prize by the City of Lübeck, in 2014 the Bach Prize by the Royal Academy of Music and in 2017 the Edison Classical Award. He has been an honorary professor at the Lübeck University of Music and the Bruckner University in Linz since 2016. He is President of the International D. Buxtehude Society and since 2019 of the Bach Archive Leipzig. He is the author of many scholarly articles and books.

Ton Koopman is Professor Emeritus at Leiden University, Honorary Fellow at the Royal Academy of Music in London and artistic director of the French festival Itinéraire Baroque.

A native of Brno, **MAGDALENA KOŽENÁ** studied voice and piano at the Brno Conservatory and the Academy of Performing Arts in Bratislava. The winner of numerous competitions, the mezzo-soprano started her international career when she won the 6th Mozart Competition in Salzburg in 1995. Since then she has worked with many of the world's leading conductors, as well as with renowned orchestras and early music ensembles. Her musical partners include pianists such as Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, Malcolm Martineau, Sir András Schiff and Mitsuko Uchida. She is also one of the most sought-after mezzo-sopranos on the opera stage, equally celebrated for roles from Monteverdi to Mozart as she is for contemporary works. In the 2022/23 season, Kožená undertakes two European tours, first with Yefim Bronfman and later with Mitsuko Uchida, and a concert tour through South America with the Venice Baroque Orchestra. Her opera appearances include her operatic debut at the Gran Teatro del Liceu as Ottavia (*L'incoronazione di Poppea*) and her role debut in the title role of *Alcina* with Les Musiciens du Louvre on a tour to Paris, Hamburg, Madrid, Barcelona and Valencia. Magdalena Kožená was named Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres by the French government in 2003 for her services to French music. She made her first appearance at the Mozart Week in 1995.

ULRICH LEISINGER was born in Baden-Baden in 1964 and studied musicology, philosophy and mathematics in Freiburg, Brussels and Heidelberg. In 1991 he was awarded a doctorate for his thesis on Joseph Haydn and the development of the Classical piano style. From 1991 to 1993 he did a postdoctoral degree at Harvard University. From 1993 to 2004 he worked at the Leipzig Bach Archive, initially as a research assistant focusing on a source study of the music of Johann Sebastian Bach's sons, and most recently as head of the research project *Bach Repertorium*. From 2004 to 2005 he was a visiting professor at Cornell University in Ithaca, New York. Since July 2005 he has been head of the research department at the Mozarteum Foundation in Salzburg and hence in charge of the *New Mozart Edition (NMA)* and project manager for the follow-up project *Digital Mozart Edition (DME)*.

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 for 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 schedule, 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. From 1993–2013 he was the Dwight P. Robinson Jr. Professor at Harvard University and currently holds a visiting professorship at the Juilliard School in New York. He is a member of the American Academy of Arts and Sciences and an honorary member of the American Academy of Arts and Letters. In September 2022 ECM released his recording of the complete Mozart sonatas, played on Mozart's own 'Walter' piano. In 2018 Robert Levin was awarded the Bach Medal by the city of Leipzig.

IGOR LEVIT was born in Nizhny Novgorod and moved to Germany with his family at the age of eight. He studied piano at Hanover University of Music, Drama and Media, graduating with the highest score in the history of the institute, and has been a professor of piano there since 2019. He was appointed co-artistic director of the Heidelberg Spring International Music Festival in the spring of 2022. With the Lucerne Festival, he created the multi-day Piano Festival, which takes place for the first time in May 2023. Levit makes regular guest appearances with leading orchestras and gives recitals at the world's most prestigious concert halls and festivals. He has received numerous major prizes and awards both for his artistic work and for his political commitment, including the Fifth International Beethoven Prize in 2019, and in January 2020 was honoured with

the Statue "B" by the International Auschwitz Committee on the occasion of the 75th anniversary of the liberation of Auschwitz. His Twitter concerts streamed from his home during the lockdown in 2020 became a global internet sensation. In the autumn of 2020, Levit was awarded the Order of Merit of the Federal Republic of Germany for these "house concerts" as a sign of hope and community spirit in times of isolation and despair, as well as for his commitment to combating anti-Semitism. In the 2022/23 season, Levit presents a new international recital programme and is artist in residence with the San Francisco Symphony under the baton of its principal conductor Esa-Pekka Salonen. The Musikverein Vienna is also dedicating a comprehensive portrait to him.

Educated at the Moscow Conservatory and the London Guildhall School, **JULIA LEZHNEVA** garnered international attention at the age of 17 when she won the Elena Obraztsova International Competition and opened the Rossini Opera Festival in Pesaro with Juan Diego Flórez. In 2009 she was awarded first prize at the Paris Opera Competition, thereby becoming its youngest ever winner. Her international career skyrocketed when she created a sensation at the Classical BRIT Awards in 2010 singing Rossini's *Fra il padre*. Following her debut at the Théâtre de La Monnaie in Brussels she was named Young Artist of the Year 2011 by *Opernwelt* magazine. With her broad opera and oratorio repertoire, the soprano regularly performs with well-known orchestras and works with renowned conductors. Lezhneva

is a welcome guest at major festivals, opera houses and concert halls around the world, including the Salzburg Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Lucerne Festival and, since 2010, the Mozart Week. In 2019 the singer made her debuts with the Berlin Philharmonic and the Musikverein in Vienna, as well as giving recitals, for example as artist-in-residence at the festival Kissinger Sommer. Of particular note in 2021 was her critically-acclaimed interpretation of *Poppea* in Handel's *Agrippina* at the Hamburg State Opera and her debut with the Concentus Musicus at the Musikverein in Vienna.

HERBERT LINDSBERGER studied school music, instrumental music and concert viola at the Mozarteum University. In addition to the largely classical-romantic repertoire he acquired as a member of the Salzburg Mozarteum Orchestra and the Mozarteum Quartet (1998–2009) and through participation in projects with the contemporary music ensemble oenm and with leading original sound ensembles, it is the tension between age and contemporary music which makes his work his 'dream job'. He finds fulfilling chamber music ambitions with artists such as Benjamin Schmid, Hiro Kurosaki and members of the Hagen Quartet and the Hugo Wolf Quartet no less exciting. Lindsberger passes on his experience as an orchestral and chamber musician and his idealistic visions for the cultural sector to the younger generation of musicians as supervisor of the viola groups in the State Youth Orchestras of Upper Austria and Tyrol and in the Mozart Chil-

dren's Orchestra, as well as in chamber music courses. He also gives voluntary lessons in Rio de Janeiro for the social project *Ação Social Pela Música do Brasil*. The founding of the ensemble Academia Leopoldina in 2012 provided the impulse for the *Saudade* project, which traces in music and lyrics the life stories of Sigismund Neukomm and Leopoldine of Austria, both famous in Brazil but much less well-known in their Austrian homeland. Lindsberger's documentary film *Saudade – Rendezvous in Brazil*, made with the director and cinematographer Ulrike Halmschlager, was awarded the Culture Prize by the City of Salzburg in 2016.

PETER MANNING, conductor, artistic director, music arts educator and innovator, in 2020 relaunched the Bath Festival Orchestra (established by Yehudi Menuhin in 1959) and in 2021 gave the first live national broadcast and filming on the BBC after the pandemic. From 2016–2021 he was appointed Musical Director of the Mozart Children's Orchestra of the Salzburg Mozarteum Foundation and has been part of the Mozartwoche since 2017. He appears as a guest conductor in the world's major concert halls and is a guest conductor at the Dallas Opera in Texas and the Malta Philharmonic. He has been leader of the Royal Opera House Covent Garden, London Philharmonic Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra and the Britten String Quartet. Most recently, as artistic director and principal conductor of the Bath Festival Orchestra Manning has been giving a series of major city launches of his orchestra, which has developed a new programme

of teaching from within the orchestra to help children enter the world of music called 'Orchestrator'. As a teacher and music educator, Peter Manning is passionate about introducing younger generations to the world of classical music, devising strategies to make music more accessible to young musicians, and developing innovative programming to preserve the musical heritage, encourage its development through new works and performances, and keep it accessible and attractive to future generations. Peter Manning is a board member of the National Campaign for the Arts in the United Kingdom, a Fellow of the Royal Northern College of Music and a Fellow of the Royal Society of Arts. He is also an honorary member of the RCM and has recently been elected to the Worshipful Company of Musicians (established in 1500, the oldest guild in the City of London).

Born in Romania, **ION MARIN** studied composition, piano and conducting at the George Enescu Music Academy and the Mozarteum in Salzburg. In 1986, in protest against the Romanian dictatorship, he moved to Vienna, where he was influenced by Herbert von Karajan and Carlos Kleiber. Now an Austrian citizen, he was resident conductor at the Vienna State Opera under Claudio Abbado from 1987–1991. In 2020/21 Marin was appointed Claudio Abbado Professor at the Mozarteum University, endowed by the Hans Gröber Foundation in Vaduz. He is also artistic director of the Mozarteum University Symphony Orchestra. Marin is known for his creative, engaging and innov-

ative programmes that span a wide range of the symphonic and vocal repertoire. He has worked with practically all the major European orchestras and with many leading instrumentalists and singers and appears regularly at the world's major opera houses and concert halls. His extensive discography has earned him three Grammy nominations, the Diapason d'Or, the German Record Critics' Prize and the 2012 ECHO Klassik in the bestseller category. In 2012 Ion Marin launched the Cantus Mundi and Symphonia Mundi projects in Romania, dedicated to the education and social integration of the country's disadvantaged children through music. In 2021, Ion Marin was awarded the title of Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

The double bass player **HERBERT MAYR** was born in Upper Austria, where he attended the Linz Music School before studying double bass under Ludwig Streicher at the University of Music and Performing Arts Vienna. He graduated in 1986 with a Merit Award from the Ministry of Science and Research. Further studies followed at the Accademia Chigiana in Siena under Franco Petracchi. Mayr has been the solo double bass player in the Vienna State Opera Orchestra and the Vienna Philharmonic since 1989. He also has extensive orchestral experience with the RSO Vienna, the Vienna Symphony Orchestra and the Bavarian State Orchestra in Munich. He also performs with the Camerata Salzburg, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Chamber Orchestra of Europe and the Berlin Philharmonic. In add-

ition to these commitments, Mayr is intensively involved with New Music in all the relevant Viennese ensembles and is a founding member of Bassinstinct. He is also very active in chamber music (between 1989 and 2007 as a member of the Vienna Chamber Ensemble) and in cross-genre projects with Michael Heltau, Nicole Beutler and Elisabeth Kulman as a member of the ensemble Wiener Theaternusiker. Herbert Mayr is a lecturer at the Summer Academy of the Vienna Philharmonic in Salzburg, organised by the Angelika Prokopp Foundation.

MARC MINKOWSKI is one of the outstanding interpreters of Baroque music. He established his reputation with performances of rarely performed works of the French and Italian Baroque before expanding his repertoire to include Mozart, Rossini, Offenbach, Bizet and Wagner. Born in Paris, he first studied bassoon before turning to conducting. Marc Minkowski is artistic director of Les Musiciens du Louvre, which he founded in 1982, and initiator of the Festival Ré Majeure on the Île de Ré. From 2016 to 2022 he was general director of the Opéra National de Bordeaux and 2018–2022 artistic advisor to the Kanazawa Orchestra (Japan). Minkowski has been closely associated with the Mozart Week since 2007; after annual appearances, he became the festival's artistic director from 2013 to 2017 and was awarded the Golden Mozart Medal of the Salzburg Mozarteum Foundation in 2017. Minkowski regularly appears at many of the world's most prestigious opera houses and is also much in demand on the international concert stage,

conducting the world's most important orchestras in both the standard and modern symphonic repertoire. His opera projects in the 2022/23 season include *La Juive* at the Grand Théâtre de Genève and *Manon* at the Liceu in Barcelona, as well as (with Les Musiciens du Louvre) *La Périhole* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, *Mitridate* directed by Satoshi Miyagi at the Berlin State Opera, the Mozart/Da Ponte trilogy at the Palace of Versailles and a European tour with a concert version of Handel's *Alcina*. In 2003 Marc Minkowski was awarded the Handel Prize by the city of Halle for his services to Baroque music, and in 2018 he was made a Chevalier de la Légion d'Honneur.

Born in Vöcklabruck in 1994, **BENEDICT MITTERBAUER** is one of Austria's leading viola players, a sought-after chamber musician and, since the start of 2020, solo violist in the Bruckner Orchester Linz. He has won numerous competitions and held a scholarship from the International Music Academy in the Principality of Liechtenstein in 2013 and 2015. Mitterbauer studied under Thomas Riebl and Veronika Hagen, and has attended classes by Gérard Caussé, Nicolas Altstaedt, Alina Ibragimova, Barbara Westphal, Tatjana Masurenko, Hartmut Rohde and Jean Sulem. Concert tours have taken him to the USA, the United Arab Emirates, Cuba, Japan, Hong Kong, Singapore, Israel and much of Europe. He has performed with musicians such as Thomas Zehetmair, Benjamin Schmid, Nigel Kennedy, Emmanuel Tjeknavorian, Benjamin Herzl, Thomas Riebl,

Lars Anders Tomter, Clemens Hagen, Julia Hagen, Matthias Bartolomey, Dominik Wagner, Juliane Banse and Aaron Pilsan. Benedict Mitterbauer plays a viola built by Giovanni Battista Ceruti in Cremona in around 1810, made available to him by the Austrian National Bank. His first appearance at the Mozart Week was in 2019.

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*, Elmiro in Rossini'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 Opéra 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 also sung

Balducci in *Benvenuto Cellini* at the Amsterdam Opera, reprising the role at the Liceu in Barcelona. Highlights of his 2020/21 season include the role of Bartolo at the Theater an der Wien, the Berlin State Opera and the Aix-en-Provence Festival. In 2021/22, his roles included Don Magnifico in a new production of *La Cenerentola* at the Semperoper Dresden and Bartolo at the Metropolitan Opera in New York and the Bavarian State Opera. Maurizio Muraro's most recent appearance at the Mozart Week was in 2020.

The bass **TAREQ NAZMI** studied at the University of Music and Performing Arts in Munich under Edith Wiens and Christian Gerhaher and privately under Hartmut Elbert. He gained his first stage experience at the Bavarian Theatre Academy August Everding and, from 2012 to 2016, as a member of the ensemble of the opera studio at the Bavarian State Opera. Highlights of past seasons included his role debut as Filippo in Verdi's *Don Carlo* at the Theater St. Gallen, a European tour with Verdi's *Requiem* under conductor Teodor Currentzis, his role debut as Banco in Verdi's *Macbeth* and his debut with the Berlin Philharmonic under Daniel Barenboim. As a concert soloist, Nazmi has appeared with the Tonhalle-Orchester Zürich under Sir John Eliot Gardiner, the Washington National Symphony Orchestra under Christoph Eschenbach, in San Sebastian under Jukka-Pekka Saraste and with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under Manfred Honeck. Nazmi also regularly appears at the Salzburg Festival, for instance in 2018

as Speaker in *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*) and in 2022 as Sarastro with the Vienna Philharmonic. As a lied singer, his most recent appearance was with Gerold Huber at the Schubertiade in Hohenems, as well as in Munich, Detmold and Lambach. In 2022/23 Tareq Nazmi makes his role debut as Gurnemanz (*Parsifal*) at the Grand Théâtre de Genève and his house debut at the Vienna State Opera as King Henry the Fowler (*Lohengrin*).

The New Zealand conductor **GEMMA NEW** studied orchestral conducting at the Peabody Institute in Baltimore under Gustav Meier and Markand Thakar and graduated with distinction in violin studies from the University of Canterbury in New Zealand. She has been artistic advisor and principal conductor of the New Zealand Symphony Orchestra since 2022, as well as music director of the Hamilton Philharmonic Orchestra and principal guest conductor of the Dallas Symphony Orchestra. New was resident conductor of the St. Louis Symphony Orchestra for four seasons, having previously been associate conductor of the New Jersey Symphony. A former Dudamel Conducting Fellow with the Los Angeles Philharmonic and Conducting Fellow at the Tanglewood Music Center, she was a recipient of a Solti Foundation U.S. Career Assistance Award in 2017, 2019 und 2020. In 2021 she received the Sir Georg Solti Conducting Award. In the 2022/23 season, New conducts the Royal Philharmonic Orchestra, the BBC Symphony Orchestra, the Royal Scottish National Orchestra and the Royal Northern Sinfonia and is

increasingly in demand in Europe. She also makes her debut with the Houston Symphony Orchestra and the Melbourne Symphony Orchestra in Australia and will conduct the New Jersey Symphony Orchestra, the Toronto Symphony Orchestra and the New World Symphony. In June 2023 she will conduct a production of *Susannah* by Carlisle Floyd at the Opera Theater of Saint Louis.

Born in Rhineland-Palatinate, **GERO NIEVELSTEIN** trained as an actor at the renowned Westphalian Drama School in Bochum. Theatre engagements subsequently took him to the Nuremberg and Braunschweig State Theatres, the Schauspielhaus in Bochum, the Bad Hersfeld Festival, the Salzburg Landestheater and the Salzburg Festival. As a participant in the Young Singers Project at the Salzburg Festival, he was also engaged as a staging coach for the closing concerts in 2017 and 2018. He is currently a member of the ensemble at the Theater Regensburg. In addition to his work as an actor, Gero Nievelstein is a lecturer at the Paris Lodron University in Salzburg and since October 2022 also has also taught at the University of Music and Performing Arts in Vienna. He has been a producer of cultural events for many years and founded the Bridging Arts initiative together with Frances Pappas, with whom he was awarded the Salzburg State Prize for Cultural Education in 2016 for their production of Benjamin Britten's 'community opera' Noye's *Fludde* (performed in German as *Noahs Flut*) in Salzburg.

Cuban-American singer **LISETTE OROPESA** was born in New Orleans and studied at Louisiana State University. After winning the Met Opera National Council Auditions, she joined the Lindemann Young Artist Development Program in New York. She began her international career at the age of 22 with her debut as Susanna in *Le nozze di Figaro* at the Met, where she has since appeared in over 100 performances. The singer is one of the most sought-after lyric coloraturas today and regularly performs leading roles at the most important opera houses in Europe and the US. She recently gave a triumphant performance as Violetta in *La Traviata* in Rome and at the Teatro Real. In 2022 she made her debut at the Salzburg Festival in a concert performance of *Lucia di Lammermoor* and her role debut as Elvira in *I Puritani* at the Teatro di San Carlo in Naples. In 2019 Oropesa won both the Beverly Sills and Richard Tucker Awards. She has appeared in concert halls and opera stages all over the world since graduating from the Young Artist Program in 2008 and has become one of the most celebrated singers of her generation. Oropesa is also a devoted runner who has completed 6 marathons and is an advocate for health and fitness. Her discography includes the highly acclaimed Mozart album *Ombra Compagna*, a complete recording of *La Traviata*, and the song albums *Within/Without* and *Aux Filles du désert*.

Born in Medellín (Colombia), **ANDRÉS OROZCO-ESTRADA** began his musical studies on the violin. At the age of 15 he received his first con-

ducting lessons, and in 1997 he moved to Vienna to study conducting at the University of Music and Performing Arts under Uroš Lajovic. In October 2022 he took up a professorship in orchestra conducting there. From 2014–2021 he was chief conductor of the Frankfurt Radio Symphony and from 2020–2022 of the Vienna Symphony while also music director of the Houston Symphony (2014–2022). Orozco-Estrada regularly conducts Europe's leading orchestras, as well as major US orchestras such as the Chicago Symphony Orchestra and the Philadelphia Orchestra. He has conducted acclaimed concerts and opera performances at the Berlin and Vienna State Operas and the Salzburg Festival. In addition to numerous guest appearances, this season sees him returning to the podium of the Frankfurt Radio Symphony and the Berlin State Opera, where he will conduct a revival of *La Traviata*. A tour with the Chamber Orchestra of Europe takes him to the Canary Islands, among other destinations. A concert week and a masterclass for conductors with the Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Reina Sofía are also planned. Andrés Orozco-Estrada has been a regular guest at the Mozart Week since 2013.

DANIEL OTTENSAMER has been hailed as one of the leading clarinetists of our times and is enjoying a multi-faceted career as soloist, chamber musician and principal clarinetist of the Vienna Philharmonic. In the course of his career, he has won numerous prizes at international competitions, including the Carl Nielsen International Clarinet Competition in

Denmark in 2009. As a soloist, he is regularly invited to perform with renowned orchestras, including the Vienna Philharmonic, the NHK Symphony Orchestra and the Mozarteum Orchestra under conductors such as Gustavo Dudamel, Andris Nelsons, Ádám Fischer and Manfred Honeck. An avid chamber musician, Daniel Ottensamer has performed and collaborated with Daniel Barenboim, Sir András Schiff, Barbara Bonney, Thomas Hampson, Bobby McFerrin, Isabelle Faust, Mischa Maisky and the Hagen Quartet. His recordings of the clarinet concerto repertoire are available on various albums. In addition, 2022 has seen the release of a unique 7-CD collection called *The Clarinet Trio Anthology*, a comprehensive recording of the repertoire for clarinet, cello & piano with his close chamber music partners Stephan Kocz and Christoph Traxler. Daniel Ottensamer is a member of Philharmonix, a unique ensemble founded by members of the Vienna and Berlin Philharmonic Orchestras that transcends stylistic boundaries and was awarded the Opus Klassik prize in 2018.

ALEXANDER PAULWEBER was born in Salzburg in 2006. He discovered his passion for music while still at primary school and attended early musical education classes at the Mozarteum University's Orff Institute in Salzburg. He has been taking horn lessons with Markus Hurmann at the Musikum Thalgaу since 2014, the year he joined the Trachtenmusikapelle Thalgaу. Paulweber has been a student at the Mozart High School for Music in Salzburg since 2017. From 2019 to 2022 he was a member of the

Salzburg Mozarteum Foundation's Mozart Children's Orchestra. From 2021 to 2022 he also played in the Salzburg Youth Symphony Orchestra. Since the autumn of 2021 he has been studying classical horn under Hansjörg Angeger at the Mozarteum University's Pre-College Salzburg.

ANDREAS PIHUSCH was born in 2008 and lives in Raubling in Upper Bavaria, where he attends the Raubling High School for Science and Technology. He started music lessons at the age of five. For many years he had violin lessons with Hildegard Ruf and piano lessons with Kristian Aleksić at the Bad Reichenhall City Music School. He also attends Sonja Korkeala's violin class at the University of Music and Performing Arts in Munich as a junior student. At the age of nine he joined the Mozart Children's Orchestra, where he was sometimes leader under Peter Manning. He has since appeared as a soloist with the Bad Reichenhall Philharmonic under conductors Christian Simonis and Daniel Spaw. He also plays chamber music in various ensembles with his three siblings, including at the International Organ Festival in Munich. Andreas Pihusch is a prizewinner of the Austrian national music competition Jugend musiziert.

The British-Russian baritone **THEODORE PLATT** studied music at St. John's College, Cambridge, has won numerous prizes in various competitions and was awarded the Prix Thierry Mermod at the Verbier Festival. He was a member of the opera studio at the Bavarian State Opera.

In 2022 he was awarded a prestigious Borletti-Buitoni Trust Fellowship. Highlights of seasons to date include his thrilling role debuts as Fio-
rello in *Il barbiere di Siviglia*, the Lackey in *Ariadne auf Naxos*, Conte Ceprano in *Rigo-
letto* and stepping into the title role of Wiede-
hopf in *Die Vögel (The Birds)* at the 2021
Munich Opera Festival. Platt created the role
of the Digital Baritone in the world premiere
of Miroslav Srnka's *Singularity* with the Klang-
forum Wien at the Munich State Opera and
took on the role of Johannes Kepler in the
world premiere of the opera *Kepler's Trial* by
Tim Watts. A sought-after concert singer, Platt
made his Wigmore Hall debut in 2019 and ap-
peared at the Oxford Lieder Festival and the
Schubertiade Schwarzenberg in 2021. He has
worked closely with Felicity Lott, François Le
Roux and Malcolm Martineau. Theodore Platt
has been a member of the Verbier Festival
Academy, the Royal College of Music's opera
studio and the Internationale Meistersinger.
His busy 2022/23 season includes the premi-
ere of Prokofiev's *War and Peace* at the Ba-
varian State Opera and various productions
at Glyndebourne and in Salzburg.

The American soprano **EMILY POGORELC** stud-
ied at the Curtis Institute of Music in Phila-
delphia. She took part in the Mozart Acadé-
mie of the Festival in Aix-en-Provence and in
the Britten-Pears Young Artist Programme at
the Aldeburgh Festival. A Ryan Opera Center
alumna at the Lyric Opera of Chicago, Pogo-
relc is currently a member of the ensemble at
the Bavarian State Opera in Munich, where

she made an acclaimed debut as Cherubino in
Le nozze di Figaro during the 2021 Summer
Opera Festival. In the 2022/23 season she
appears there again in various roles, including
Pamina in *Die Zauberflöte (The Magic Flute)*,
Gretel (*Hänsel und Gretel*) and the title role
in Toshio Hosokawa's *Matsukaze*. In addition
to her many appearances on the international
opera stage, Pogorelc can also be seen at con-
cert halls and recitals. Passionate about per-
forming new works, she made her Opera Phila-
delphia debut in 2016 in Daniel Schnyder's
Charlie Parker's Yardbird, singing the role of
Chan Parker in the New York premiere. The
soprano has won prizes at numerous inter-
national competitions. In 2018 she was the
youngest finalist at the inaugural Glyndebourne
Opera Cup and received the Ginette Theano
Most Promising Talent Award, in 2019 she was
a semi-finalist in the Queen Sonja International
Music Competition. She also was awarded the
Lynne Cooper Harvey Foundation Award from
the Musicians Club of Women and the 2020
Luminarts Classical Voice Fellowship.

The illustrator **PHILIPP PONTZEN** was born in
1981. After attending the Music High School
in Salzburg, he studied at the Advertising
Design Academy, followed by a year at the Salz-
burg University of Applied Sciences studying
MultiMediaArt. In 2005 he became a freelan-
cer specialising in illustration and animation
and has been working for a wide variety of
clients ever since. For the 2020, 2021, 2022
and 2023 Mozart Weeks he designed the il-
lustrations and flipbooks for the supporting

programmes as well as for the Lotería Mozartiana.

ALEJANDRO POSADA, who graduated from the University of Vienna, is the first Colombian ever to be appointed principal conductor of a European orchestra. He has won many honours, including ‘Knight of the Order of the Congress of the Republic of Colombia’ and the Order of Merit ‘Don Juan del Corral’, bestowed by Medellín Council, since in addition to his work as a conductor, Posada is internationally known as a visionary, mentor and educator of young and talented musicians. He has founded several ground-breaking music programmes in Latin America, including the Iberacademy (Academia Filarmónica Iberoamericana) and the AFMED (Academia Filarmónica de Medellín). He is currently Professor of Conducting at EAFIT University, Medellín. Posada has been chief conductor of the Orquesta Sinfónica de Castilla y León, the Sarajevo Philharmonic and Chamber Orchestras (Bosnia-Herzegovina), the Städtisches Orchester Baden and the National Symphony Orchestra of Colombia. He was also associate conductor of the Vienna Mozart Orchestra and the Orquesta Filarmónica de Medellín. Alejandro Posada has conducted almost 75 symphony orchestras in over 20 countries and countless internationally renowned soloists have performed under his direction. In October 2022 he appeared at the Mozarteum with members of the Orquesta Filarmónica de Medellín as part of the festival *Mozart+Fest* celebrating the opening of the Mozarteum’s Grand Foyer.

JULIAN PRÉGARDIEN was born in Frankfurt and received his earliest musical training in the choirs of the Limburg Cathedral. He studied voice in Freiburg and at the vocal academy of the Aix-en-Provence opera festival and in Copenhagen. He was a member of the Frankfurt Opera ensemble from 2009 to 2013, while also developing his international career. The tenor is now an outstanding representative of the younger generation of singers on the international stage. As an opera singer he has appeared at the Festival d’Aix-en-Provence, at the Hamburg and Bavarian State Operas and at the Opéra Comique in Paris. In 2018 he made his debut at the Salzburg Festival, followed in 2019 by his debut as Tamino in a new production of Mozart’s *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*) at the Berlin State Opera. Prégardien first appeared at the Mozart Week in 2018 as Pedrillo in a production of *Die Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*). He was *Artiste Étoile* at the Würzburg Mozart Festival in 2019, where he performed with the Freiburg Baroque Orchestra and the Bamberg Symphony. Recent highlights include: a tour with Concentus Musicus under Stefan Gottfried, his debut with the Cleveland Orchestra under Franz Welser-Möst, and his Carnegie Hall debut. Recitals and chamber music projects are a particular focus of his artistic activity. In 2017 Julian Prégardien was appointed as a professor at the Munich University of Music and Theatre’s vocal department. He is a member of the Schumann Network and artistic director of the Brentano Academy in Aschaffenburg.

A true treasure hunter, **JORDI SAVALL** has been dedicating himself for over fifty years to the rediscovery of musical gems, which he performs as a violist or a conductor. His concerts, but also his work as a teacher, researcher and initiator of new musical and cultural projects, have contributed significantly to a new perspective on early music. With Montserrat Figueras he founded the ensembles Hespèrion XXI (1974), La Capella Reial de Catalunya (1987, 2021 La Capella Nacional de Catalunya) and Le Concert des Nations (1989). The repertoire of his award-winning discography ranges from the music of the Middle Ages and the Renaissance to Baroque and Classical compositions, with a special focus on the Iberian and Mediterranean tradition. In 2008 Jordi Savall was named Ambassador of the European Union for Cultural Dialogue and with Montserrat Figueras Artist for Peace as part of the UNESCO Goodwill Ambassadors programme. The importance of his contributions to music has been recognised with the highest national and international honours, including the title of Doctor Honoris Causa from the universities of Évora, Barcelona, Leuven and Basel. The French Republic awarded him the title of Chevalier de la Légion d'Honneur and in 2010 he received the "Praetorius" Music Prize from the Lower Saxony Ministry of Education. The Catalan government awarded him the gold medal for special merits in the category International Peace Music Prize and in 2012 he was awarded the Danish music prize Léonie Sonning for his lifelong contribution to music. Jordi Savall is an honorary member of the

Royal Philharmonic Society, the Royal Swedish Academy of Music and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rome).

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. His extensive discography was expanded in 2021 with a recording of the two Brahms piano concertos on a Blüthner grand piano with the Orchestra of the Age of Enlightenment. He first appeared at the Mozart Week in 1985, appearing here almost annually from 1990 onwards. After performing complete cycles of the piano concertos and sonatas, he began a journey through Mozart and Da Ponte's opera trilogy with *Le nozze di Figaro* in 2020. In 2012 he was awarded the Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. He has received numerous awards and honours, including the Order of Merit for Science and Art, 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 by the University of Leeds and in 2018 by the Royal College of Music. In June 2014 he was knighted by Queen Elizabeth II for his services to music. In December 2014 he was made an

honorary citizen of the city of Vicenza, where he has conducted the concert series *Omaggio a Palladio* at the Teatro Olimpico since 1998. Sir András Schiff's book of essays and conversations with Martin Meyer, *Musik kommt aus der Stille*, was published in 2017.

Born in Spain, **SYLVIA SCHWARTZ**, trained at the Escuela Superior de Canto in Madrid and the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. She has appeared at many of the world's finest opera houses and festivals, including the Teatro alla Scala Milan, the Berlin State Opera, the Vienna State Opera, the Teatro Real Madrid, the Bavarian and Hamburg State Operas, the Bolshoi Theatre, Maggio Musicale Fiorentino, the Edinburgh Festival, the Baden-Baden Festival, the Salzburg Festival and the Verbier Festival. She is also a sought-after concert singer and celebrated recitalist who works with pianists such as Wolfram Rieger, Charles Spencer and Malcolm Martineau. Highlights from past seasons include Donna Anna in *Don Giovanni* with the Basel Chamber Orchestra and Giovanni Antonini at the Enescu Festival and at the Theater an der Wien, Leonore in *Fidelio* with the NHK Symphony Orchestra, new productions at the Hamburg State Opera and the Bergen Nasjonale Opera, and concerts with the Berlin Philharmonic and Sir Simon Rattle and with the Rundfunkchor Berlin in Hong Kong and Brussels. As part of a vocal quartet with Bernarda Fink, Michael Schade and Thomas Quasthoff, she toured the USA and Europe with Brahms' *Liebeslieder Waltzes*. Recent highlights include productions at the Teatro

Real Madrid, such as *Jeanne d'Arc au bûcher* by Honegger and *Orphée* by Philip Glass. In the 2021/22 season she sang Despina in *Così fan tutte* at the Hamburg State Opera. Sylvia Schwartz made her Mozart Week debut in 2013.

Born in Innsbruck in 1985, **PAUL SCHWEINESTER** was a soprano soloist with the Wiltener Boys' Choir. In 2009 he took a degree in concert singing at the University of Music and Performing Arts in Vienna, and subsequently continued his studies in Rome. From 2009 to 2013 he was in the permanent ensemble at the Vienna Volksoper and in 2012 was part of the Salzburg Festival's Young Singers Project. Today Schweinester is at home with every kind of classical music and is in international demand at both opera houses and concert halls. Major opera commitments in recent seasons include several Mozart roles such as Pedrillo in *Die Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*) and Monostatos in *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*) under Yannick Nézet-Séguin at the Festspielhaus Baden-Baden, Basilio in *Le nozze di Figaro* at the Salzburg Festival, Pedrillo at the Opéra de Paris and his debut at the 2019 Mozart Week as Bastien in *Bastien und Bastienne* and as Monsieur Vogelsang in *Der Schauspieldirektor* (*the Impresario*) for the Salzburg Marionette Theatre. The tenor's 2022/23 season opened with a new production of Schreker's *Der Schatzgräber* at the Opéra du Rhin in Strasbourg. At the Theater an der Wien, he sings Caspar in Menotti's *Amahl and the Night Visitors* and Sam Bor-

zalino in Korngold's *Die stumme Serenade*, a Theater an der Wien production at the Kammeroper.

Canadian tenor **CHARLES SY** studied voice at the University of Toronto and the Juilliard School in New York. He is a graduate of the Canadian Opera Company's Ensemble Studio and received First Prize and the Audience Prize in the COC's 2014 Centre Stage Competition. He was also awarded the 2014 Jim and Charlotte Norcop Prize in Song at the University of Toronto, placed first in the Ottawa Choral Society's 2014 New Discoveries Competition and was a *Jeunes Ambassadeurs Lyriques* Laureate for 2014, winning the *Prix Lyrique Italien* and the *Prix Jeune Espoir Lyrique Canadien*. Sy has been a member of the ensemble at the Staatsoper Stuttgart since 2021/22, where he has sung roles such as Graf Almaviva in *Il barbiere di Siviglia*, Tamino in *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*), Nemorino in *L'elisir d'amore* and Don Ramiro in *La Cenerentola*. The young tenor's guest appearances include Don Ottavio in *Don Giovanni* at the Vancouver Opera and Belfiore in *La finta giardiniera* at the Badisches Staatstheater in Karlsruhe. The current season sees him performing at the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and making his Carnegie Hall debut as the Evangelist and tenor soloist in Bach's *Christmas Oratorio*. In Canada he brings the season to an end singing in Haydn's *Creation* and Mozart's *Requiem* and *David Penitente* with the Ottawa Choral Society and the St. Lawrence Choir. Charles Sy regularly performs with Barbara

Hannigan, including performances of Mozart's *Requiem*, Stravinsky's *Pulcinella* and Messiaen's *La Mort du nombre*.

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 Jugendorchester. His musical abilities have won him first prize in several international competitions, including the famous IDRS competition in the US. 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 internationally active as a chamber musician and has given masterclasses at universities in Hong Kong, Tokyo, Beijing, Shanghai and Linz. He has appeared as solo bassoonist with the Camerata Salzburg, the Danish Radio Symphony Orchestra, the Munich Symphony Orchestra and the Berlin, Munich, Rotterdam and Vienna Philharmonics. Terzo was invited by Rolando Villazón to appear on the German TV show *Stars von Morgen* (*Stars of Tomorrow*) in 2018 and first performed at the Mozart Week in 2020. In the same year he

released his debut CD with the Camerata Salzburg, featuring four of the best-known bassoon concertos.

Born in Salzburg, **TSCHO THEISSING** studied violin, jazz and musicology at the Mozarteum University and in Graz, but also gained significant experience as an electric guitarist in a rock band, as a street musician and partnering actors and cabaret artists. For many years, in addition to his work as first violinist in the orchestra at the Vienna Volksoper, he was a member of various ensembles such as the Motus Quartet, pago libre and the Roland Neuwirth Extremschrammeln. His work as an arranger and composer was shaped by his collaboration with Burgtheater doyen Michael Heltau and for 20 years, together with the Wiener Theatermusiker, which he founded, he designed and performed at Heltau's chanson evenings at such renowned venues as the Burgtheater, the Akademietheater and the Theater an der Wien. Theissing has also designed and arranged several full-length concert programmes for mezzo-soprano Elisabeth Kulman, as well as designing her contribution to the Dresdner Staatskapelle's New Year's Eve concert on the TV channel ZDF, conducted by Christian Thielemann. Theissing has created compositions and arrangements for Georg Brein-schmid, Benjamin Schmid, the ensembles The Clarinotts and Amarcord Wien, the jazz bassist Avishai Cohen and many others, and has appeared on numerous CDs. His arrangements of Bizet's *Carmen* for four singers and three musicians and Donizetti's *Don Pasquale* at

the Vienna Kammeroper were highly acclaimed. At the festival Operette Langenlois in 2021 he conducted his own reworking of Johann Strauss's *Die Fledermaus*.

ROBIN TICCIAI was born in London in 1983 and initially studied violin, piano and drums. He played in the National Youth Orchestra of Great Britain before turning to conducting at the age of 15. His mentors and patrons included Sir Colin Davis and Sir Simon Rattle. Ticciati has been principal conductor and artistic director of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin since the 2017/2018 season; with them, he made an extraordinary series of music films in co-production with EuroArts Music International and the production company sounding images in the 2020/2021 season, including an elaborate production of Strauss' *An Alpine Symphony* as a musical-philosophical mountain tour with Reinhold Messner. In the summer of 2014 he took up his post as music director of the Glyndebourne Festival Opera. From 2009–2018 he held the position of principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra and from 2010–2013 principal guest conductor of the Bamberg Symphony Orchestra. Ticciati is also a regular guest conductor with the London Philharmonic Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Budapest Festival Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe and has conducted numerous other important European orchestras. In 2014 he was appointed the Colin Davis Fellow of Conducting by the Royal Academy of Music and in 2019 was

awarded an OBE for his services to music at the Queen's birthday celebrations. Robin Ticciati has been a regular guest at the Mozart Week since 2009.

Despite his youth, **EMMANUEL TJEKNAVORIAN** is already one of the great artistic personalities of his generation. Born in Austria in 1995, he has made a name for himself as both a violinist and conductor. The radio station Radio Klassik Stephansdom was quick to recognise Tjeknavorian's strengths as a music communicator and gave him his own show *Der Klassik-Tjek* in 2017, which he has hosted ever since. Emmanuel Tjeknavorian's career as a violinist has taken him to well-known concert halls and opera houses all over the world, but in recent years, after taking conducting lessons with his father, the composer and conductor Loris Tjeknavorian, and attending masterclasses in England and Italy, he has increasingly focused on conducting. The youngest ever artist-in-residence at the Vienna Musikverein, Emmanuel Tjeknavorian created his own cycle for them in the 2019/20 season. In 2021/22 he conducted the Tonkünstler Orchestra and the Bruckner Orchestra Linz; the Essen Philharmonic dedicated an artist's portrait to him and as an 'artist in association' he was also a frequent guest with the Württemberg Chamber Orchestra. As a 'Rising Star' of the European Concert Hall Organisation, a 'Great Talent' of the Vienna Konzerthaus and the holder of a scholarship from the Orpheum Foundation, he has already played at the most renowned concert halls in Europe. As a

violinist, he made his Mozart Week debut in 2019.

One of the most revered artists of our time, Dame **MITSUKO UCHIDA** is known as a peerless interpreter of the works of Mozart, Schubert, Schumann and Beethoven, as well for being a devotee of the piano music of Alban Berg, Arnold Schoenberg, Anton Webern and György Kurtág. She was *Musical America's* 2022 Artist of the Year and has been a Carnegie Hall Perspectives artist since September 2022. She enjoys close relationships with the world's most renowned orchestras, including the Berlin Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Bavarian Radio Symphony, London Symphony, and – in the US – the Chicago Symphony and the Cleveland Orchestra. Since 2016 Mitsuko Uchida has been an artistic partner of the Mahler Chamber Orchestra, and she also appears regularly in recitals in Vienna, Berlin, Paris, Amsterdam, London, New York and Tokyo. Mitsuko Uchida records exclusively for Decca. She is the recipient of two Grammy Awards, and her recording of the Schoenberg Piano Concerto with Pierre Boulez and the Cleveland Orchestra won the Gramophone Award for Best Concerto. Her latest CD release is a recording of Beethoven's *Diabelli Variations*. A founding member of the Borletti-Buitoni Trust and Director of Marlboro Music Festival, Mitsuko Uchida is a recipient of the Golden Mozart Medal from the Salzburg Mozarteum, with whom she has been closely connected since 1994, and the Praemium Imperiale from the Japan Art Association. She

has also been awarded the Gold Medal of the Royal Philharmonic Society, and in 2009 she was made a Dame Commander of the Order of the British Empire.

The New Zealand baritone **JULIEN VAN MELLAERTS** graduated from the International Opera School of the Royal College of Music with the Tagore Gold Medal in 2017. Winner of the 2017 Wigmore Hall / Kohn Foundation International Song Competition, the 2017 Kathleen Ferrier Awards, and the 2018 Maureen Forrester Award and German Lied Award at the 2018 Concours musical international de Montréal, he represented New Zealand at the 2019 Cardiff Singer of the World Competition. Van Mellaerts has performed recitals at London's Wigmore Hall, the Pierre Boulez Saal in Berlin, the Fundación Juan March in Madrid, the Lied Festival Victoria de los Ángeles in Barcelona, the Oxford Lieder Festival and the Leeds Lieder Festival and took part in the initiative "Momentum: Our Future, Now". Recent appearances include the title role in *Wozzeck* with Orchestra Wellington, Oreste in *Iphigénie en Tauride* at the Opéra National de Lorraine, Guglielmo in *Così fan tutte* at New Zealand Opera and Schaunard in *La Bohème* at the Israeli Opera. His debut CD *Songs of Travel and Home* is dedicated to songs by New Zealand, French and British composers. Other recent releases include *Samuel Barber: Complete Songs*, *Rodelinda* and Russell Pascoe's *Secular Requiem*. Julien Van Mellaerts made his Mozart Week debut in Salzburg in 2020 in the role of Figaro.

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, artistic director and TV and radio 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. He has since appeared on a regular basis at the world's most prestigious opera houses, collaborating with leading orchestras and renowned conductors. 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. Most recently *Il barbiere di Siviglia* at the 2022 Salzburg Whitsun Festival. In addition to numerous opera engagements, gala concerts and a recital tour, 2022/23 sees him staging Bellini's *La sonnambula* at the Semperoper in Dresden. Rolando Villazón was named Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, is an ambassador of RED NOSES and a member of the Collège de Pataphysique de Paris. His third novel *Amadeus auf dem Fahrrad* was published in 2020. In 2017 Rolando Villazón was appointed Moz-

art Ambassador by the Salzburg Mozarteum Foundation; he is artistic director of both the Mozart Week and the Foundation.

JORY VINIKOUR is considered one of the most outstanding harpsichordists of his generation and his varied career has taken him to the world's most important festivals, concert halls and opera houses as a recitalist, concert soloist and chamber music partner of many of the finest instrumental and vocal artists. Born in Chicago in 1963, Vinikour studied in Paris under Huguette Dreyfus and Kenneth Gilbert. In 1993, he won the International Harpsichord Competition in Warsaw (1993) and the following year his appearance at the Prague Spring Festival attracted attention throughout Europe. His repertoire ranges from Bach to Poulenc to Nyman and his solo recordings have received international critical acclaim, with his debut recording, the complete harpsichord works of Jean-Philippe Rameau, being nominated for a 2013 Grammy Award in the Best Classical Solo Instrumental Recording category. Over the last few years, he has become increasingly well-known as a conductor and is also founder and leader of Great Lakes Baroque, an organisation committed to bringing outstanding performances of Baroque music to metropolitan Milwaukee. In previous seasons he has performed in Asia, North America and Europe as both soloist and conductor. Jory Vinikour made his debut at the Salzburg Mozart Week in 2019 with the Orchester Wiener Akademie in Mozart's *Bastien und Bastienne* and *Der Schauspieldirektor* (*The Impresario*) in a

production by the Salzburg Marionette Theatre.

Born in Switzerland, **MANUEL WALSER** is one of the most sought-after baritones of his generation, characterised by his versatility in recitals, concerts and opera. Thomas Quasthoff, Brigitte Fassbaender, Frédéric Gindraux and Wolfram Rieger are among his most important teachers and mentors. He has won various international opera and song competitions, among them the Stella Maris International Vocal Competition and *Das Lied* including the audience award, and he received the Armin Weltner Foundation Award in 2014. Walser was a permanent member of the ensemble at the Vienna State Opera for five seasons until 2019, where he sang various roles, including Schaunard, Masetto, Harlequin, Publio and Haly. In the 2019/20 season the Konzerthaus in Vienna showcased his versatility as a 'Great Talent' in various concerts (Mozart's *Requiem* / Bach's cantatas / Beethoven's Scottish Songs / Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Songs of a Journeyman*) / a Schubert lied recital). In addition to opera and concerts, one of Walser's passions is the art of the lied. He regularly gives recitals with Anano Gokieli, Alexander Fleischer, Malcolm Martineau, Akemi Murakami, Elisabeth Plank, Wolfram Rieger, Jonathan Ware and Justus Zeyen at international festivals. In 2017 Walser made his first appearance at the Salzburg Mozart Week in *Salomons Reise* (*Solomon's Journey*).

ASTRID WEGER-PURKHART is a choreographer and teacher of dance and art. She was awarded a PhD in Sports Science from the Paris Lodron University in Salzburg in 1988 after writing a thesis on dance movement in art, and then graduated from the Laban Dance Center in London in 1992. She was subsequently awarded a grant from the Austrian Academy of Sciences to create a curriculum for dance in schools and developed a curriculum leading to the equivalent of an A-level in contemporary dance for the Musisches Gymnasium in Salzburg. Weger-Purkhart choreographs everything from musical and contemporary dance to Gaga Dance and also teaches dance pedagogy, Laban Studies and creative dance (e.g. for Dance and Child International, Gesellschaft für Tanzforschung, EuroLab, tanzkunst-in-die-schule and Tanzimpulse Salzburg), runs the university course 'Dance in Schools', and is a lecturer in dance at the Mozarteum University in Salzburg. In addition to Salzburg and Vienna, her own choreographic works and dance appearances in opera, theatre and dance performances have taken her to Germany, England, Belgium and Italy.

For more than 15 years, **STEFAN WILKENING** has been one of the defining voices in Bavarian broadcasting. Born in 1967 in Hatzenport an der Mosel, he first studied Theology before training as an actor at the Otto Falckenberg School in Munich. From 2000 to 2011, following engagements at the Münchner Kammerspiele under Dieter Dorn and at the Schauspiel Frankfurt, he was a member of the ensemble of

the Bavarian State Theatre. Since 2011 he has worked as a freelance actor, announcer and presenter in numerous theatres, radio – he has been one of the most familiar voices on Bavarian Radio for over 15 years – audio book and film productions and also performs as a reciter. He works with large orchestras such as the Munich Radio Orchestra, the Munich Philharmonic Orchestra and the Düsseldorf Symphony Orchestra and also appears in solo programmes with smaller ensembles (including with the violinist Emmanuel Tjeknavorian and the pianist Maximilian Kromer). Wilkening's appearance with Anna Schudt and the *lautten compagney* BERLIN under conductor Wolfgang Katschner in Bender's melodrama *Ariadne auf Naxos* was one of the highlights of the 2022 Mozart Festival in Würzburg. He made his first appearance at the Mozart Week in 2019 as the eponymous Impresario in Mozart's musical comedy.

The soprano **ATHANASIA ZÖHRER** was born in Berlin and is of Greek-Austrian descent. She has appeared at the Dresden Semperoper, the Hamburg State Opera, the Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf, the Leipzig Opera, the Opéra national de Montpellier, the Kassel State Theatre, the Vienna Volksoper, the German National Theatre in Weimar, the Gärtnerplatztheater in Munich, the Salzburg Landestheater in a production at the Felsenreitschule, and the Nuremberg State Opera. She is a former member of the Hannover State Opera ensemble, where she debuted roles such as Gretel, Nanetta, Corinna, Adina, Susanna and Pamina. She had

her first singing lessons at the Julius Stern Institute at Berlin University of the Arts and subsequently did both a Bachelor and a Master's degree in classical singing and opera at the Mozarteum University Salzburg, graduating with distinction. During her Master's Zöhrer sang roles such as the Contessa in Mozart's *Le nozze di Figaro*, Donna Anna in *Don Giovanni* and Micaela in Bizet's *Carmen*. She was awarded a Hübel Foundation scholarship and a Gianna-Szell scholarship. In 2014 she was honoured with an Achievement Award from the Austrian Federal Ministry for Education, Science and Research, as well as winning the collective prize from the Deutsche Oper Berlin, Komische Oper and Berlin State Opera in the German National Singing Competition. In 2022 Athanasia Zöhrer was a finalist in the Francisco Viñas Competition in Barcelona.

ENSEMBLES AT THE MOZART WEEK 2023

Since its founding in 2001 by horn player Radek Baborák, the **BABORAK ENSEMBLE** has regularly performed in concerts and at festivals in Europe and Japan and made recordings for the Japanese label Exton and for Supraphon. Its members are successful soloists, international competition winners and chamber musicians of the younger generation – violinist Milan Al-Ashhab, violinist Martina Bačová, violist Karel Untermüller, cellist Hana Baboráková and horn player Radek Baborák. The ensemble collaborates with outstanding musical figures, including leaders and soloists from the Munich and Berlin Philharmonic Orchestras such as Lorenz Nasturica, Wilfried Strehle, Wenzel Fuchs, Benze Bogányi and László Kuti. Its repertoire ranges from Baroque, Classical and Romantic compositions to pieces from the 20th century, with special emphasis on the use of the French horn, and includes a number of arrangements and compositions dedicated to the ensemble. In its concerts, the ensemble likes to surprise audiences with unexpected and often startling combinations of sounds and to venture into other genres, such as jazz, swing, dance, film and ethnic and oriental music. In the 2010/11 season, the Baborák Ensemble was resident ensemble with the Czech National Symphony Orchestra in a series of chamber music concerts at the St. Agnes Convent in Prague.

DIE WIENER THEATERMUSIKER were originally founded in the early 2000s to be Burgtheater doyen Michael Heltau's exclusive musical partners at the best-known theatres – since 2001 always under the leadership of Tseho Theissing and using his arrangements. Since then, Theissing has led the ensemble in various formations in many other kinds of performance, including at the Kammeroper in Vienna and at the Operette Langenlois festival. As founding members, Bettina Gradinger (violin) and Maria Reiter (accordion) continue to exert a significant influence on the look and sound of the Wiener Theatermusiker. **BETTINA GRADINGER** was born in Vienna, where she studied violin. She won second prize at the ARD International Music Competition in Munich and since 1993 has been the first female leader of the Volksoper in Vienna. She also works internationally as a soloist and guest leader with well-known orchestras. **MARIA REITER** studied accordion in Munich, won the International Chamber Music Prize in Düsseldorf with the ensemble *Così fan Tango* and received a scholarship from the German Music Council. In addition to working with Michael Heltau, she also collaborates regularly with Konstantin Wecker and Elisabeth Kulman and has been involved in musical and literary projects with Stefan Wilkening, Salome Kammer, Joachim Król, Senta Berger and many others.

The incomparable career of the **HAGEN QUARTET** began in 1981 and has continued over four decades. The early years were characterised

by success in national and international competitions and an exclusive recording contract with Deutsche Grammophon. Since then the quartet has firmly established itself on the international music scene, working with such luminaries as György Kurtág, Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Jörg Widmann, Kirill Gerstein, Sol Gabetta and Gautier Capuçon. The Quartet's concert repertoire and award-winning discography consists of fascinating combinations of works from its own early history to the present. The Hagen Quartet serves as a model for many young string quartets when it comes to quality of sound, stylistic diversity, harmonious playing and intensive engagement with the works and composers in their genre. They pass on their wealth of experience as teachers and mentors at the Mozarteum University and the Basel Music Academy and in international masterclasses. In the 2022/23 season, the Hagen will play string quartets by Shostakovich and Mozart, two composers to whom they have devoted themselves intensively over the past two seasons, combining the repertoire in selected concert programmes. The Hagen Quartet will also play the Mozart cycles at the Konzerthaus in Vienna and at the Wigmore Hall in London. They will also tour Italy, Germany, Brussels and Amsterdam and can be seen in Salzburg and at the Schubertiade in Schwarzenberg and Hohenems. The Hagen Quartet has appeared regularly at the Mozart Week since 1986. Since 2012 the Hagen Quartet have been honorary members of the Vienna Konzerthaus and in 2019 they were awarded the

Concertgebouw Prijs. The ensemble plays on original instruments by Italian masters.

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.

The **SALZBURGER MARIONETTENTHEATER (SALZBURG MARIONETTE THEATRE)** is one of the oldest puppet theatres in the world. Its particularly detailed performance style was recognised by UNESCO as an intangible cultural heritage (Austria, national list) in 2016. Founded in 1913, the theatre's repertoire includes well-known operas, plays, ballets and fairy tales, as well as also contemporary productions and collaborations with renowned cultural partners and artists. The ensemble consists of ten puppeteers trained in a wide variety of handcrafts who create the puppets and stage sets themselves. The theatre houses its own costume, carpentry and metal-working departments, where the costumes, sets and scenery are constructed, as well as the all-

important puppet workshop. The puppeteers are all possessed of musicality, great powers of empathy and exceptional dexterity, skills which enable them to breathe life into a vast range of characters and give the puppets a highly convincing humanity. 20 to 90 puppet characters are used in the individual productions, some of them performed by several puppeteers at the same time. Over 700 little 'actors' are employed by the theatre. In addition to around 160 performances per year in Salzburg, the ensemble goes on tours all over the world. The puppets have appeared at the Mozart Week several times since 1975, most recently in 2020.

Five well-known musicians from Europe came together to found the **SPUNICUNIFAIT QUINTET**, a group dedicated to studying and performing Mozart's six string quintets. In the desire to delve deep into this repertoire, usually played by a string quartet plus an additional viola, these five friends combine historical performance practice on period instruments with a passion for Mozart. They named themselves after a made-up word by Mozart in a letter to his cousin *Bäsle*, the meaning of which remains a mystery, to remind themselves that this towering genius of classical music also had a great sense of humour. Spunicunifait brings together a vast collective experience as chamber musicians, orchestral players, teachers, directors and soloists from ensembles such as the Chamber Orchestra of Europe, the Orchestra of the Age of Enlightenment, Spira Mirabilis and the Aurora Orchestra. Although

they each lead full and varied musical lives, the members of Spunicunifait decided to prioritise this repertoire because they are eager to re-establish the place of Mozart's string quintets among the highest achievements of the chamber music canon. In the future they will no doubt explore the wider world of string quintets, but for now these pieces serve as an endless source of inspiration for discussion, performance and pleasure in making music together.

The **THEATER FÜR KINDER** in Hamburg-Altona was founded by Uwe Deeken in 1968 and staged world premieres of works by children's authors such as Astrid Lindgren, Michael Ende, Otfried Preussler and Paul Maar. Its 1979 production of Mozart's *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*) especially arranged for children was followed by arrangements of other classical operas, ushering in a new era of children's theatre culture in which even primary school children are taken seriously as competent audiences.

ORCHESTRAS AT THE MOZART WEEK 2023

The **AKADEMIEORCHESTER (ACADEMY ORCHESTRA)** is an ensemble of the Mozarteum University Salzburg, newly founded through the generous support of Jovanka & Hans Porsche in autumn 2022 as a lighthouse project in the domain of orchestral music. Its artistic director is Alexander Drčar. The Academy Orchestra consists of 25 students who have each passed a selection process to qualify for the individual positions. The members form a fixed instrumental ensemble for one year at a time, during which they play under experienced and well-known conductors with the best musicians from the university's instrumental classes, while some individual concert projects are conducted by students on the conducting course. The orchestra will also perform oratorios and operas. In future, the Academy Orchestra will perform regularly at the Salzburg Mozart Week.

The **CAMERATA SALZBURG** was shaped by personalities like Bernhard Paumgartner, Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington and Sir András Schiff. Eminent 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 and 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 its alternating leaders Gregory Ahss and Giovanni Guzzo as the respective *primus inter pares*, and following these 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 musicianship. The orchestra regularly invites guest conductors such as in the current season Felix Mildenberger and soloists such as Janine Jansen, Hélène Grimaud, Julia Hagen and Sheku Kanneh-Mason.

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 also undertakes tours throughout Europe and the USA. In 2019 they went on a three-week tour of Asia, performing in China, Japan, South Korea and Hong Kong. In 2019 the ensemble was awarded the Golden Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. 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 "This ensemble is based on mutual friendship and understanding, being on the same wavelength, and cherishing the same aesthetic, musical and human ideals." With *Le nozze di Figaro*, Sir András Schiff and the Cappella Andrea Barca began a Da Ponte cycle at the Mozart Week 2020.

The **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)** was founded in 1981 by a group of young musi-

cians from the European Community Youth Orchestra. Today the core of the orchestra consists of 60 members chosen by the musicians themselves, including soloists and principals of well-known orchestras, famous chamber musicians and music professors. From the very beginning, a hallmark of the COE has been its collaborations with eminent conductors and soloists. In its early years, Claudio Abbado was the orchestra's most influential mentor and it currently works closely with Sir András Schiff and Yannick Nézet-Séguin, who are both honorary members. The COE appears regularly at the most famous festivals and concert halls in Europe and has also given concerts in the USA and the Middle East. With more than 250 works in its discography, the COE's CDs have won numerous international prizes. 2009 saw the founding of the Chamber Orchestra of Europe Academy, which annually awards full scholarships to exceptional young musicians. From 2022, the COE became the first orchestra-in-residence at the Casals Forum in Kronberg and is also orchestra-in-residence at the Esterházy Palace in Eisenstadt. The COE is a private orchestra which receives invaluable financial support from private donors, in particular the Gatsby Charitable Foundation. It has made regular appearances at the Mozart Week since 1993.

EUROPA GALANTE was founded in 1989 by artistic director Fabio Biondi, who wanted to create an Italian instrumental ensemble that could interpret the great Baroque and Classical repertoire on period instruments. Since the release

of their first recording of Vivaldi's concertos, the ensemble has achieved worldwide recognition. In the following years, the unique character of Europa Galante was underlined by a growing list of important recording awards, including numerous Diapason d'Or and Choc du Monde de la Musique prizes, several BBC 'Editor's Choice' awards and nominations for three Grammy Awards. The ensemble plays in various formations, increasingly including chamber music, and performs at the most important opera houses and concert halls as well as at renowned festivals worldwide. In addition to reinterpreting the most famous works of the Italian Baroque repertoire, Europa Galante has also been involved in the recovery of hidden treasures of the 1700s. This research work has been widely accepted and was honoured with the Abbiati Award in 2002. In Italy the ensemble collaborated with the National Academy of Santa Cecilia in the reconstruction of oratorios by Caldara, Leonardo Leo, Gian Francesco de Mayo and Scarlatti. In 2001 the group made their first foray into the bel canto repertoire with a performance of Bellini's *Norma* on original instruments for the Verdi Festival. Since 2016 the Chopin Festival has supported the ensemble in all their projects of rediscovery of the bel canto repertoire. Europa Galante are resident at the Teatro Due Foundation in Parma, with whom they collaborate cyclically on staging projects.

The **FREIBURG BAROQUE ORCHESTRA (FBO)** is one of the leading ensembles of historically informed performance practice. Founded in

1987 by former students of the Freiburg University of Music, it has shaped international musical life for more than 30 years and set musical standards with its concerts and award-winning recordings. The FBO makes regular guest appearances at leading international concert halls and works with renowned instrumentalists and vocal soloists, including Isabelle Faust, Philippe Jaroussky, Christian Gerhaher, Alexander Melnikov, Andreas Staier and Jean-Guihen Queyras. The orchestra's core repertoire consists of Baroque and Classical music, but it also regularly plays Romantic pieces, especially the works of Mendelssohn and Schumann. In historically appropriate fashion, the FBO usually plays concerts without a conductor but works with renowned conductors for specific projects such as opera productions and large orchestral works. The FBO maintains a close musical relationship with René Jacobs, with whom it primarily performs Mozart's operas and Baroque and Classical oratorios. The artistic directors of the FBO are Gottfried von der Goltz (violin) and Kristian Bezuidenhout (fortepiano), who took over this position from Petra Müllejans in 2017. The Freiburg Baroque Orchestra has been a regular guest at the Mozart Week since 2001.

The **IBERACADEMY** Foundation is a non-profit organisation dedicated to high-level classical music education in Latin America. Its innovative orchestra academy programme offers talented young musicians from different social classes in Colombia, Peru, Bolivia, Nicaragua and other Latin American countries the op-

portunity to develop into outstanding artists through early encouragement, mentoring and support in acquiring instruments. The academy provides scholarships for an academic music education and funds diverse orchestra projects and masterclasses with renowned orchestra musicians, soloists and internationally known lecturers in partnership with EAFIT University and famous institutions around the world, such as the New World Symphony in Miami, the Salzburg Mozarteum Foundation, the Winterthur Music College and the Verbier Festival. It also teaches its exceptional young graduates how to use their musical skills to contribute to social change in their society. Iberacademy was founded by Alejandro Posada, one of the leading orchestral conductors in Latin America, the well-known Spanish violinist and conductor Roberto González-Monjas and Maria Helena Tamayo. It was made possible thanks to the support of the Hilti Foundation. The programme has received numerous awards and honours, including the prestigious Order of 'Dignidad y Patria' from the Congress of the Republic of Colombia. The Salzburg Mozarteum Foundation's international youth development programme was made an integral part of the Mozart Week in 2020, when a group of brass and woodwind musicians from the Iberacademy were invited to experience and enrich the festival with the support of the Hilti Foundation.

The orchestra **LE CONCERT DES NATIONS** was founded in 1989 by Jordi Savall and Montserrat Figueras for Charpentier's project *Canticum Beatae Virginis*, bringing together musicians

drawn from Latin American and Romance-speaking countries, all of them distinguished world specialists in the performance of early music on original period instruments using historical criteria, with a versatile repertoire ranging from Baroque to the Romantic. From the outset, the group's manifest aim has been to raise audiences' awareness of an historical repertoire of great quality by combining rigorous respect for the original spirit of each work with a revitalising approach to their performance. Its name comes from the Baroque composer François Couperin's work *Les Nations*. In 1992 Le Concert des Nations made their operatic debut with *Una cosa rara* by Martín y Soler at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Their most recent opera productions are Vivaldi's *Farnace*, premièred at the Teatro de la Zarzuela in Madrid, and *Il teuzzone* by Vivaldi in a semi-concert performance at the Opéra Royal in Versailles. In 2020, the 250th anniversary of the birth of Ludwig van Beethoven, the orchestra performed his complete symphonies under conductor Jordi Savall, both in concert halls and for a double album entitled *Beethoven Révolution*. Le Concert des Nations' extensive discography has received numerous awards, while the orchestra's international appearances have earned it a reputation as one of the best original sound ensembles, not least because of its wide repertoire of different styles.

The **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)** celebrates its 25th anniversary in 2022/23. With 45 members from 20 different countries, the

MCO works as a nomadic collective, uniting for tours in Europe and across the world. The orchestra received its artistic impetus from its founding mentor, Claudio Abbado, and conductor laureate Daniel Harding. The MCO works closely with a network of artistic partners who inspire and shape the orchestra, including Mitsuko Uchida, Leif Ove Andsnes, Pekka Kuusisto, conductor laureate Daniel Harding, artistic advisor Daniele Gatti and artistic partner for immersive experiences Henrik Oppermann/Schallgeber. These relationships also added momentum for close collaborations with George Benjamin, Gustavo Dudamel, Patricia Kopatchinskaja and Yuja Wang. The orchestra regularly appears at New York's Carnegie Hall, London's Southbank Centre, the Berlin Philharmonic, the Lucerne Festival, the Heidelberger Frühling (Heidelberg Spring), the Festival de Saint-Denis and the Beijing Music Festival; the MCO is also a regular guest at the Mozart Week. The MCO's commitment to music education and mediation finds expression in the MCO Academy, in which the musicians, together with the Orchesterzentrum | NRW, share their passion and expertise with the next generation of players, as well as in the projects Unboxing Mozart and Feel the Music. The orchestra's 25th season opened with the finale of the project Mozart Momentum 1785/1786 with Leif Ove Andsnes. The MCO also reunites with Mitsuko Uchida on extensive tours of Europe and the US. With Pekka Kuusisto, the orchestra will focus on exploring new concert formats and rethinking tradition. New collaborations, such as those with Joana

Mallwitz and Antoine Tamestit, will alternate with long-established ones, including those with Daniel Harding, Isabelle Faust and George Benjamin. The orchestra also tours some of Europe's most renowned concert halls with Andris Nelsons and Lang Lang. A new horizon will open up in the 2024 season, when the MCO takes over the artistic direction of the Hitzacker Music Week for five years.

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 the 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 thirteen 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 can convey their joy in playing to the audience. From 2016–2021 Peter Manning succeeded Christoph Koncz as conductor of the Mozart Children's Orchestra; Koncz had conducted the orchestra in a programme of Mozart as part of the *Ouverture spirituelle* at the 2014 Salzburg Festival. The 2023 Mozart Week sees the first musical reunion of the orchestra's alumni in the form of the Mozart Youth Orchestra under the three conductors Sanja Branković, Christoph Koncz

and Peter Manning. 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 Branković (wind), Markus Hauser (horn) and Antje Blome-Müller (musical training).

Over its 180-year history, the **MOZARTEUM-ORCHESTER SALZBURG (MOZARTEUM ORCHESTRA)** has developed into one of Austria's cultural flagships. The orchestra has enjoyed outstanding success worldwide with its independent, contemporary interpretations of Viennese Classics, in particular the works of Mozart, and in 2016 became the first orchestra after the Vienna Philharmonic to receive the Golden Mozart Medal for its achievements. The 90 or so musicians also perform works from all other periods. Their wide creative range has resulted in an impressive discography. As 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 – the Mozarteum Orchestra is a permanent feature of Salzburg's active cultural life, and with concert cycles at the Mozarteum Foundation, the Grosses Festspielhaus and, since 2020, at its own venue, the Orchesterhaus, it exerts a magnetic appeal on audiences. The ensemble also plays a central role at the Salzburg Festival every year with its Mozart Matinées and various opera productions. From the very beginning, it has had a similarly close connec-

tion to the Mozart Week, the Salzburg Cultural Association and the Salzburg Landestheater, where it performs all year round in musical productions. The Mozarteum Orchester 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. Constantinos Carydis, Andrew Manze, Roberto González-Monjas, Jörg Widmann and honorary conductor Ivor Bolton are particularly closely associated with the orchestra as frequent guest conductors.

No other orchestra is more enduringly associated with the history and tradition of European classical music than the **WIENER PHILHARMONIKER (VIENNA PHILHARMONIC)**. Ever since its founding by Otto Nicolai in 1842, the orchestra has shaped world musical events. Even today, performers and conductors praise the orchestra's 'Viennese sound' as a hallmark of its outstanding quality. The fascination that the Vienna Philharmonic has exerted on the greatest composers and conductors, as well as on audiences all over the world, is based on a consciously cultivated homogeneity of style, passed on from one generation to the next, and also on its unique history and structure. The basic pillars of the 'philharmonic ideal', which still holds today, are its fundamentally democratic structure, which puts all artistic and organisational decisions in the hands of the orchestra members, and its close symbiosis with the orchestra of the Vienna State Opera. In 1860, subscription concerts were

introduced, for each of which a conductor was hired for at least one season. This created a solid economic foundation that continues to this day. In 1933 the Vienna Philharmonic switched to a system of guest conductors. This has enabled a wide range of artistic collaborations and the opportunity to perform with the most famous conductors of their respective eras. Since 1922 the Vienna Philharmonic has been the main orchestra of the Salzburg Festival and since 1956 it has been closely associated with the Mozart Week. That same year the orchestra was awarded the Golden Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. The Vienna Philharmonic is committed to raising everyday awareness of the eternally relevant humanitarian message of music and collective obligation. From its inception, the orchestra has been committed to social and charitable responsibility, to helping people in need and to supporting young musicians. The Orchestra Academy of the Vienna Philharmonic was founded in 2018 to provide students with two years of training at the very highest level. During its long history, the orchestra has received numerous awards and honours. With over 40 concerts a year in Vienna, including the New Year's Concert and the Summer Night Concert in the park of Schönbrunn Palace, which are broadcast all over the world, its annual performances at the Salzburg Festival and more than 50 concerts a year internationally, the Vienna Philharmonic is one of the world's leading orchestras. ROLEX has been the exclusive partner of the Vienna Philharmonic since 2008.

CHOIRS AT THE MOZART WEEK 2023

The **BACHCHOR SALZBURG (SALZBURG BACH CHOIR)** was founded in 1983 and soon came to prominence as one of Austria's leading vocal ensembles. 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 Mozart's *Idomeneo*, Handel's *Theodora*, the world premiere of Thomas Adès's *The Exterminating Angel* and Wagner's *Meistersinger*; their most recent appearances at the Mozart Week were in *Die Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*) and *T.H.A.M.O.S.* The choir performs internationally with renowned orchestras and conductors, including guest appearances at prestigious venues and leading festivals in France, Italy, Spain, Romania, Germany, the Netherlands and Turkey. Thanks to its flexible resources and stylistic versatility, the Salzburg Bach Choir 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, Beat Furrer, Péter Eötvös and Mauricio Sotelo. In addition to its focus on Mozart, the Bach Choir also specializes in *a cappella* singing and in recent years has given its own series of concerts,

CHORAGE. Its *a cappella* repertoire spans no fewer than five centuries, with its regular performances of Tallis's 40-part motet *Spem in alium* receiving as much acclaim as the choir's interpretations of works by György Ligeti and Beat Furrer at the Salzburg Mozarteum Foundation's festival "Dialogue".

BENJAMIN HARTMANN was born in Stuttgart in 1990 and trained in Leipzig, Yale, Stockholm and Cambridge (UK). Despite his young age, he has amassed an extremely wide range of experience, which he passes on both as a guest speaker at choral associations and as an author and lecturer in choral conducting. Since 2019 he has been supported by the Conducting Forum of the German Music Council, enabling him to work with the RIAS Kammerchor, the radio choirs of the broadcasting services SWR, WDR, BR and MDR and the Stuttgart State Orchestra. As an orchestra conductor, Hartmann has worked with well-known orchestras such as the Stuttgart Chamber Orchestra, the Jena Philharmonic, the Leipzig Symphony Orchestra and the Gaechinger Cantorey. In 2016 he succeeded Jürgen Budday as director of the Maulbronn Chamber Choir at Maulbronn Monastery, where he is currently conducting a Mendelssohn cycle scheduled to run until 2026, in which the composer's sacred choral symphonic works can be heard in their original sound. Hartmann first met the Salzburg Bach Choir in April 2021 when he took over rehearsals for Handel's *The Triumph of Time and Truth*, to the acclaim of audiences and organisers alike. Since March

2022 he has held the position of artistic director of the Bach Choir. Benjamin Hartmann is chairman of the artistic advisory board of the VDCK Baden-Württemberg, a board member of the AMJ Baden-Württemberg and is heavily involved in the World Youth Choir's German recruitment section.

Since its foundation in Barcelona in 1987 by Montserrat Figueras and Jordi Savall, the chamber choir La Capella Reial de Catalunya has carried out, both at home and around the world, a busy schedule of concert and recording activities in the field of Medieval, Renaissance, Baroque and Classical music and has played an essential role in the recovery and dissemination of the Catalan, Hispanic and European musical heritage. In 2021, due to the preparation and execution of new projects focusing on the recovery of the 'original historical sound' of choral and orchestral repertoires of the 19th century, it was decided to build on the nucleus of La Capella Reial de Catalunya's 25 voices to create a new professional vocal ensemble comprising 40 young singers, **LA CAPELLA NACIONAL DE CATALUNYA**. La Capella Nacional de Catalunya marks the culmination of the experience accumulated in the ensemble's previous projects – a pedagogical initiative with the aim of recovering the European and world musical heritage through the reconstruction of period performance techniques, as well as transmitting those techniques to younger generations and disseminating the results to an increasingly large, diverse and varied audience. The conjunction

of internationally renowned musicians and young professional musicians in the orchestra directed by Jordi Savall is complemented by a professional choir of young vocalists, thus creating a unique and exceptional set of conditions that enables the ensemble to approach the music and its expressive power as it sounded in the period in which it was composed, thanks to a creative undertaking of the utmost historical fidelity and artistic excellence.

Born in Barcelona, the tenor **LLUÍS VILAMAJÓ**, completed his vocal studies at the Escolania de Montserrat and at the conservatory in his native city, where he trained under Margarida Sabartés and Carmen Martínez. Vilamajó has been a member of La Capella Reial de Catalunya / La Capella Nacional de Catalunya since 1992 but has also collaborated with groups such as Al Ayre Español, the Venice Baroque Orchestra, Les Sakeboutiers de Toulouse, Ensemble La Fenice, Ensemble Baroque de Limoges and Il Fondamento, with whom he has given concerts and made recordings in different auditoriums in Europe, as well as in the United States, Mexico, Argentina, Brazil, Australia and Israel, among others. He currently collaborates with La Capella Reial / Nacional de Catalunya and Jordi Savall, preparing the choir for various productions and organising the Academy of Vocational Training, Research and Interpretation. He also directs the Jove Capella Reial de Catalunya / Capella Nacional de Catalunya, created together with conductor Jordi Savall. In addition to his diverse activities as a choir dir-

ector, Lluís Vilamajó has taken tenor roles as a soloist in Bach's oratorios, Mozart's *Requiem*, Haydn's *Creation*, Handel's *Messiah*, Puccini's *Messa di Gloria* and Debussy's *L'Enfant prodigue* throughout Europe and in the USA, Mexico and Israel.

The singers of the **WIENER SINGVEREIN** do not make a living from singing, but in many ways they live for singing. For more than 150 years, the Wiener Singverein has demonstrated that amateurs can make music at the highest level. Founded in 1858 as a branch of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, the Singverein has premiered many central works of the choral repertoire over the course of its long history and has consistently ranked among the best concert choirs in the world. With Johannes Prinz, the choir's director since 1991, the ensemble began the 21st century as a popular and stylistically highly flexible concert choir. Today the choir works regularly with the most influential international conductors, is a regular guest at renowned venues and has appeared several times at the Mozart Week. The Singverein has released many internationally acclaimed recordings, including Mahler's Second and Third Symphonies under Pierre Boulez, the second of which won a Grammy. Their 2013 live recording of the concert celebrating the 200th anniversary of the Gesellschaft der Musikfreunde also garnered international awards; under Nikolaus Harnoncourt, the Singverein sang the 1812 version of Handel's *Alexander's Feast* (*Timotheus*). Based in the Golden Hall, the

Wiener Singverein is the concert choir of the Wiener Musikverein and exerts a decisive influence on the Musikverein's concert life.

JOHANNES PRINZ is a graduate of the University of Music and Performing Arts in Vienna and attended choral conducting courses under Erwin Ortner. In 1991 he was engaged by the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien as choirmaster of the Wiener Singverein. Under his direction, the choir has re-established its reputation as one of the internationally outstanding concert choirs. As a guest conductor, Prinz has led choir rehearsals and concerts with the Bavarian Radio Chorus, the RIAS Kammerchor, the Concert Association of the Vienna State Opera Choir and the Spanish Radio Choir. In 1985 he took up a teaching position at the Vienna University of Music and since 2000 he has been a university professor for choral conducting at the University of Music and Performing Arts in Graz. In Prinz's own view, this entire biography could be summed up in one sentence: Johannes Prinz's passion is choir directing.

AKADEMIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

1. Violine

Alexander Norman
Hobbs**
Wonbeen Chung
Eimi Wakui
Leon Sacramento Keufer
Isobel Margaret
Warmelink
Vinícius Gomes de
Oliveira Sousa
Anna Carolina Gerber
Klará Leskova
Kaori Terrones Salazar

2. Violine

Catalina Pires
Ena-Theres Morgenroth
Lea Glubochansky
Shuanger Li
Lily Higson-Spence
Alexandra Weissbecker
Joaquin Maria Gutierrez

Viola

Yibo Cao
Javier Martin de la Torre
Samuel Esteban
Poblete Águilera
Hanping Zhang
Stephen Huber Weber
Marta Rodríguez Otero
Wilfried Strehle

Violoncello

Yuya Mizuno
Leonela De Jesus
Velazquez Suarez
Tobias Alexander Moll
Lucas Ryoji Muramoto

Kontrabass

Irem Ozyigit
Klara Streck
Jennifer Christine
Schäfer

Oboe

Ángela Gonzalez Lopez
Dong Hyo Kim

Fagott

Étienne Petit
Jorge Villatoro Harillo

Horn

Elliott David Howley
Raúl López Martínez
Nikola Radić
Jesus Podadera
Cardenete

** Konzertmeister

Mit freundlicher Unterstützung von
Jovanka & Hans Porsche

BACHCHOR SALZBURG

Sopran

Elena Ertus
Midori Fujita
Mercédesz Gulyás
Marie-Stephanie Kolb
Zsofia Szabo
Laura Thaller
Nicole Younes

Alt

Sophie Allen
Miriam Bitschnau
Ursula Brandstätter
Michaela Editha
Diermeier
Johanna Gfundtner
Clara Kremshuber
Ulrike-Charlotte
Martin-Paul

Tenor

Rodrigo Alegre Vargas
Keevin Adair Araujo
Valenzuela
Valentin Berich
Daniel Dombo
Jürgen Hanika
Pierre Herrmann
Alexander Obransky
Robert Rathwallner
Lukas Seirer

Bass

Andreas Berger
Gregor Faistauer
Finnian Hipper
Helmut Hörtenhuber-
Treben
Sergey Korotenko
Daniel Kranawitter
Matus Mazar
Richard Obermayr
Alexander Voronov

CAMERATA SALZBURG

Disposition #16

1. Violine

Gregory Ahss**
Yoshiko Hagiwara
Anna Lindenbaum
Maria Sawerthal
Risa Schuchter
Izso Bajusz

2. Violine

Manuel Kastl*
Silvia Schweinberger
György Acs
Neza Klinar
Dagny Wenk-Wolff

Viola

Firmian Lermer*
Danka Nikolic
Jutas Javorka
Clara Mascaró

Violoncello

Paolo Bonomini*
Shane Woodborne
Sebestyen Ludmany

Kontrabass

Josef Radauer*
Christian Junger

Flöte

Matthieu Gauci-Ancelin
Eva Schinnerl

Oboe

Rossana Calvi
Carlo Ambrosoli

Klarinette

Wolfgang Klinser
Monika Wisthaler

Bassetthorn

Monika Wisthaler
Mirza Halivovic
Michael Stark

Fagott

Claudio Alberti
Ai Ikeda
(auch Kontrafagott)

Horn

Bostjan Lipovsek
Michael Reifer

Trompete

Wolfgang Gaisböck
Christian Simeth

Pauke

Rizumu Sugishita

** Konzertmeister

* Stimmführer

CAMERATA SALZBURG

Disposition #23

1. Violine

Gregory Ahss**
Anna Lindenbaum
Neza Klinar
Werner Neugebauer
György Acs
Yoshiko Hagiwara

2. Violine

Yukiko Tezuka*
Silvia Schweinberger
Izso Bajusz
Dagny Wenk-Wolff
Risa Schuchter

Viola

Iris Juda*
Danka Nikolic
Jutas Javorka
Clara Mascaró

Violoncello

Paolo Bonomini*
Shane Woodborne
Sebestyen Ludmany

Kontrabass

Josef Radauer*
Christian Junger

Flöte

Stephanie Winker
Eva Schinnerl

Oboe

Rossana Calvi
Carlo Ambrosoli

Horn

Bostjan Lipovsek
Michael Reifer

** Konzertmeister

* Stimmführer

CAPPELLA ANDREA BARCA

1. Violine

Erich Höbarth**
Kathrin Rabus
Yuuko Shiokawa
Susanne Mathé
Georg Egger
Ottavia Egger-Kostner
Erika Tóth
Zoltán Tuska
Davide Dalpiaz
Jiří Panocha

2. Violine

Andrea Bischof*
Kjell Arne Jørgensen
Julian Milone
Lyrico Sonnleitner
Regina Florey
Armin Brunner
Pavel Zejfart
Eva Szabó
Albor Rosenfeld

Viola

Hariolf Schlichtig*
Jean Sulem
Iris Juda
Anita Mitterer
Miroslav Sehnoutka
Claudia Hofert

Violoncello

Christoph Richter*
Xenia Jankovic
Sally Pendlebury
Anne-Sophie Basset
Adi Tal

Kontrabass

Christian Sutter*
Brita Bürgschwendtner
Ivaylo Iordanov

Flöte

Wally Hase
Sonja Korak

Oboe

Sasha Calin
Reinhold Malzer

Klarinette

João Paiva
Toshiko Sakakibara

Fagott

Miriam Kofler
Christoph Hipper

Horn

Marie-Luise Neunecker
Adrian Diaz Martinez

Trompete

Paul Sharp
Simon Gabriel

Posaune

Henri-Michel Garzia
Vincent Lepape
Olivier Devaure

Pauke

Stefan Gawlick

Mandoline

Lauro Comploj

Continuo

Sir András Schiff
(„Rosenberger“-
Hammerflügel)

** Konzertmeister

* Stimmführer

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)

Violine

Marieke Blankestijn**
(supported by

Dasha Shenkman)

Lucy Gould*

Sophie Besançon

Christian Eisenberger

Olivia Hughes

Ulrika Jansson

Sarah Kapustin

Sylvia Konopka

Maria Kubizek

Fiona McCapra

Peter Olofsson

Fredrik Paulsson

Joseph Rappaport

Håkan Rudner

Aki Sauliere

Henriette Scheytt

Elizabeth Wexler

Katrine Yttrehus

Viola

Nimrod Guez*

Charlotte Bonneton

Wouter Raubenheimer

Riikka Repo

Benedikt Schneider

Milena Simović

Violoncello

Richard Lester*

(supported by an

anonymous donor)

Kim Bak Dinitzen

Marie Bittloch

Henrik Brendstrup

Tomas Djupsjöbacka

Kontrabass

Enno Senft*

(supported by *Sir Siegmund*

Warburg's Voluntary

Settlement)

Matthias Beltinger

Simo Väisänen

Flöte

Clara Andrada*

(supported by *The Rupert*

Hughes Will Trust)

Josine Buter

Oboe

Victor Aviat*

(supported by *The Rupert*

Hughes Will Trust)

Rachel Frost

Klarinette

Romain Guyot*

Marie Lloyd

Fagott

Theo Plath*

(supported by *the*

35th Anniversary Friends)

Christopher Gunia

Horn

Benoît de Barsony*

Beth Randell

Trompete

Neil Brough*

Julian Poore

Pauke

John Chimes

** Konzertmeister

* Stimmführer

EUROPA GALANTE

1. Violine

Fabio Biondi**
Elin Gabrielsson
Beatrice Scaldini
Ines Romaguera
Barbara Altobello
Matilde Tosetti

2. Violine

Andrea Rognoni
Luca Giardini
Silvia Falavigna
Rossella Borson
Fabrizio Cipriani

Viola

Pablo de Pedro
Simone Laghi
Armando Barilli

Violoncello

Alessandro Andriani
Perikli Pite

Violone

Patxi Montero
Jonas Carlsson

Flöte

Marcello Gatti
Francesca Torri

Oboe

Pier Luigi Fabretti
Aviad Gershoni

Horn

Pierre Antoine Tremblay
Cyril Vittecocq

Trompete

Luca Marzana
Manolo Nardi

Chitarra

Giangiacomo Pinardi

Cembalo

Paola Poncet

Pauke

Charlie Fischer

** Konzertmeister

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

1. Violine

Gottfried von der Goltz**

Éva Borhi

Daniela Helm

Anne Katharina

Schreiber

Hannah Visser

Sophia Stiehler

2. Violine

Péter Barczy*

Beatrix Hülsemann

Christa Kittel

Brigitte Täubl

Kathrin Tröger

Viola

Corina Golomož*

Ulrike Kaufmann

Werner Saller

Lothar Haass

Violoncello

Guido Larisch*

Stefan Mühleisen

Andreas Voss

Kontrabass

James Munro*

Denton Roberts

Oboe

Ann-Kathrin Brüggemann

José Domènech

Fagott

Hugo Rodríguez Arteaga

Josep Casadella Cunillera

Horn

Jiří Tarantik

Gijs Laceulle

Federico Cuevas Ruiz

Renske Wijma

** Konzertmeister

* Stimmführer

IBERACADEMY MEDELLÍN

1. Violine

Krzysztof Wisniewski**

Andrés Eduardo

Mostajo Michel

Jumana Pallares Zafra

Juan Andrés Rodríguez

Berrío

Walter David Ramírez

Ramírez

Pablo Arango Monroy

Daniela Andrea Nupan

Itaz

Israel Ignacio Vildosola

Gutierrez

Daniel Santiago Gonzalez

Camargo

Michelle Gabriela

Carreño Arias

2. Violine

Ángelica Gámez*

Inti Mauricio Aguirre

García

Tomás Restrepo Cardona

Andrés Eduardo Bolaños

Posada

Gheorghyna Krystal

Claire Miranda

Santiago Álvarez Álvarez

Laura Chalarca Marín

Valentina Orozco

Quintero

Federico Gallón Tobón

Sara Palomino

Viola

Diego Alonso Sierra

Martínez

Claudia Marcela Giraldo

Ortiz

Abner Brasil

Lucas Garcés Villa

Carlos Alberto Romero

Núñez

William Ezequiel Aviles

Mendoza

Violoncello

Ángelica María Londoño

Pedroza

Camila Andrea Herrera

Oviedo

Melissa Muñoz López

Stiven Casas Zúñiga

Daniel Restrepo Vélez

Kontrabass

Nicolás Alzate Aguirre

Sebastián Valencia Galvis

Serafín Suárez

Diego Enrique

Achahuanco Allpacca

Flöte

Roberto Yunny Pérez

Lujo

Juan Manuel Montoya

Florez

Oboe

Henry Lance Sepúlveda

Juan Felipe Rojas Silva

Klarinette

Manuel Jacobo Mayo

Ospina

Esteban Molina Callejas

Fagott

Andrés Elías Orrego

Juan Esteban Galeano

Atehortúa

Horn

Juan Pablo Hincapié

Juan Diego Bobadilla

Morales

Esteban Gómez Suárez

Mauricio Quirama

Martínez

Trompete

Juan Camilo Priolo

Guzmán

Isabela Giraldo Terán

Pauke/Schlagwerk

Steven Bedoya Gutierrez

Marco Antonio Rodríguez

Quirós

** Konzertmeister

* Stimmführerin, 2. Konzertmeisterin

LA CAPELLA NACIONAL DE CATALUNYA

Sopran

Manon Chauvin
Rocío de Frutos
Jeanne Lefort
Elionor Martínez
Anaïs Oliveras
Anna Piroli

Mezzosopran, Alt

Mercè Bruguera
Eulàlia Fantova
Maria Chiara Gallo
Mariona Llobera
Lara Morger

Tenor

Gerson Coelho
Oriol Guimerà
David Hernández
Ferran Mitjans
Carlos Monteiro

Bariton, Bass

Ferran Albrich
Lluís Arratia
Noé Chapolard
Oriol Mallart
Marco Scavazza

Choreinstudierung

Lluís Vilamajó

Korrepetitor

Luca Guglielmi

LE CONCERT DES NATIONS

1. Violine

Manfredo Kraemer**
Guadalupe del Moral
Miren Zeberio
Ignacio Ramal
César Sánchez

2. Violine

Mauro Lopes
Alba Roca
Veronika Furedi
Santi Aubert

Viola

David Glidden
Núria Pujolràs

Violoncello

Balázs Máté
Antoine Ladrette

Kontrabass

Xavier Puertas
Michele Zeoli

Orgel

Luca Guglielmi

Bassetthorn

Lorenzo Coppola
Joan Calabuig

Fagott

Josep Borràs
Joaquim Guerra

Trompete

Jonathan Pia
René Maze

Posaune

Elies Hernandis
(Altposaune)
Frédéric Lucchi
(Tenorposaune)
Joan Marín
(Bassposaune)

Pauke

Riccardo Balbinutti

** Konzertmeister

Mit freundlicher Unterstützung des Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, des Institut Ramon Llull, des Ajuntament de Barcelona und der Diputació de Barcelona. Mit finanzieller Unterstützung der Direction Régionale des Affaires Culturelles Occitanie. Kofinanziert von der Europäischen Union. Mit der großzügigen Unterstützung von Aline Foriel-Destezet.



MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)

1. Violine

José Maria
Blumenschein** (D)
Alexandra Preucil (USA)
Annette zu Castell (D)
Geoffroy Schied (F)
Hwa-Won Rimmer (D)
May Kunstovny (A)
Nicola Bruzzo (I)
Timothy Summers (USA)

2. Violine

Sarah Oates* (ZA/UK/B)
Christian Heubes (D)
Katarzyna Wozniakowska
(PL)
Mette Tjaerby
Korneliusen (DK)
Michiel Commandeur
(NL)
Naomi Peters (NL)
Nanni Malm (A)

Viola

Joel Hunter* (UK)
Benjamin Newton (UK)
Justin Caulley (USA)
Mladen Somborac (HR)
Shira Majoni (I/IL)

Violoncello

Frank-Michael
Guthmann* (D)
Moritz Weigert (D)
Philipp von
Steinaecker (D/A)
Stefan Faludi (D)

Kontrabass

Rick Stotijn* (NL)
Johane Gonzalez
Seijas (E)
Naomi Shaham (IL)

Flöte

Chiara Tonelli (I)
Marina Ferrari (F)

Oboe

Andrey Godik (RUS)
Clément Noël (F)

Fagott

Guillaume Santana (F)
Pierre Gomes
Da Cunha (F)

Horn

Jörg Brückner (D)
Tobias Heimann (D)

Trompete

Christopher Dicken (UK)
Matthew Sadler (UK)

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

Erich Hehenberger

Bläser

Sanja Branković

Horn

Markus Hauser

Musikalisches Training

Antje Blome-Müller

Violine A

Elena Conrad
Amelie Floride
Maia Klein
Jasmine Lunenburg
Wanda Merchán-
Drazkowska
Samuel Wechselberger

Violine B

Carlos Bäumer
Alessia Conrad
Tianna Cui
Felix Höferlin
Rudi Peil
Sebastian Rein
Alicia Pfaffinger
Julia Strauss

Bratsche

Lionel Merkel

Violoncello

Milan Hackl
Benjamin Pöppe
Maximilian Johannes
Rein
Viktoria Roidmaier
Severin Wallinger-Preiß

Kontrabass

Mia Elina Bucher
Remy Fischer
Anian Gerl
Simon Hofbauer

Flöte

Niklas Plasse

Horn

Janek Gerl
André Moling

Cembalo

Alexandra Helldorff
(Gast)

ALUMNI DES MOZART KINDERORCHESTERS (JUGENDORCHESTER)

Betreuerinnen und Betreuer der Stimmgruppen

Violine

Raphael Brunner
Hildegard Ruf

Viola

Herbert Lindsberger
Elmar Oberhammer

Violoncello

Julia Ammerer-Simma
Astrid Mielke-Sulz

Kontrabass

Erich Hehenberger

Bläser

Sanja Branković

Horn

Markus Hauser

Musikalisches Training

Antje Blome-Müller

Violine C

Elias Brandt
Tianna Cui
Katja Fox
Leila Lisztes
Jan Liu
Sophia Nagl
Sophia Nussbichler*
Simeon Reiffinger
Viktoria Stegemann
Ylva Warter

Violine D

Constanze Fritz
Juliana Gappmayr*
Anna Koppensteiner
Julia Ospa
Anna Pihusch
Katharina Pihusch
Lea Reiffinger
Rebecca Reiffinger
Johanna Schäfer
Simon Stockhammer

Viola

Laura Alzner-
Wiedermann
Arion Gi Brandt
Tim Tiago Cui
Anna Doll
Luna Knauß
Julia Kovac
Lionel Merkel
Matthias Pihusch
Hannah Schablas*

Violoncello

Hannah Bauer
Riccarda Czesky
Jeremias Junger*
Hannah Reiffinger
Madita Warter
Anna Weinmüller

Kontrabass

Raphael Bauer
Johannes Burkhart
Rayan Meliani
Serafina Thalhauser

Flöte

Marie Aggermann

Horn

Alexander Paulweber
Markus Hauser (Guest)

* Alumniquartett

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

Konzertmeister

Markus Tomasi
Frank Stadler (Karenz)
Marianne Riehle
Alexander Hohenthal

1. Violine

Johannes Bilo
Paulius Sondeckis
Elizabeth Wilcox
Leonidas Binderis
Sophie-Belle Hébette
Michael Kaupp
Scott Stiles
Irene Castiblanco
Briceño
Matthias Müller-Zhang
Mona Fliri
Laura Bortolotto
Jacqueline Martens
Lena Aigner

2. Violine

Carsten Neumann
Sophia Herbig
Daniela Beer
Mona Pöppe (Karenz)
Martin Hebr
Rudolf Hollinetz
Elżbieta Pokora
Claudia Kugi-Krabatsch
Irina Rusu
Weichenberger
(Karenz)
Riro Motoyoshi (Karenz)
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
Margit Tomasi
Ursula Eger
Susanne Müller
Johanna Furrer
Krisztina Megyesi

Kontrabass

Brita Bürgschwendtner
Dominik Neunteufel
Erich Hehenberger
Wolfgang Spitzer
Martin Hinterholzer
Verena Wurzer (Karenz)

Harfe

Doris Rehm
Katharina Teufel-Lieli

Flöte

Ingrid Hasse
Bernhard Krabatsch
Moritz Plasse
Barbara Chemelli

Oboe

Isabella Unterer
Sasha Calin
Federica Longo

Klarinette

Ferdinand Steiner
Bernhard Mitmesser
Margarete Knogler
Reinhard Gutschy

Fagott

Philipp Tutzer
Álvaro Canales Albert
Ayako Kuroki
Petra Seidl

Horn

Rob van de Laar
Paul Pitzek
Samuele Bertocci
Gabriel Stiehler
Werner Binder
Markus Hauser

Trompete

Thomas Fleissner
Fabian Huemer
Wolfgang Navratil-Gerl

Posaune

Christian Winter
Bernhard Jauch
Christoph Astner
Thomas Weiss

Tuba

Josef Steinböck

Pauke / Schlagzeug

Christian Löffler
Michael Mitterlehner-
Romm
Andreas Steiner



Leica Camera AG

Die Leica Camera AG ist
offizieller Hauptsponsor des Mozarteumorchesters Salzburg

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

Jun Keller
Daniel Froschauer
Maxim Brilinsky
Benjamin Morrison
Luka Ljubas
Martin Kubik
Milan Šetena
Martin Zalodek
Kirill Kobantschenko
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Pavel Kuzmichev
Isabelle Ballot
Andreas Großbauer
Olesya Kurylyak
Thomas Küblböck
Alina Pinchas-Küblböck
Alexander Sorokow
Ekaterina Frolova
Petra Kovačič
Katharina Engelbrecht
Lara Kusztrich*

2. Violine

Raimund Lissy
Christoph Koncz
Gerald Schubert
Patricia Hood-Koll
Adela Frasinianu-Morrison
Helmut Zehetner
Alexander Steinberger
Tibor Kováč
Harald Krumpöck
Michal Kostka
Benedict Lea
Marian Lesko

Johannes Kostner
Martin Klimek
Jewgenij Andrusenko
Shkëlzen Doli
Holger Tautscher-Groh
Júlia Gyenge
Liya Fras

Viola

Tobias Lea
Christian Frohn
Wolf-Dieter Rath
Robert Bauerstatter
Elmar Landerer
Martin Lemberg
Ursula Ruppe
Innokenti Grabko
Michael Strasser
Thilo Fechner
Thomas Hajek
Daniela Ivanova
Sebastian Führlinger
Tilman Kühn
Barnaba Poprawski

Violoncello

Tamás Varga
Peter Somodari
Raphael Flieder
Csaba Bornemisza
Sebastian Bru
Wolfgang Härtel
Eckart Schwarz-Schulz
Stefan Gartmayer
Ursula Wex
Edison Pashko
Bernhard Naoki Hedenborg
David Pennetzdorfer

Kontrabass

Herbert Mayr

Christoph Wimmer-Schenkel
Ödön Rácz
Jerzy Dybał
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
Luc Mangholz
Günter Federsel
Wolfgang Breinschmid
Karin Bonelli

Oboe

Clemens Horak
Sebastian Breit
Harald Hörth
Wolfgang Plank
Herbert Maderthaner

Klarinette

Matthias Schorn
Daniel Ottensamer
Gregor Hinterreiter
Andreas Wieser
Andrea Götsch

Fagott

Harald Müller
Sophie Dervaux
Štěpán Turnovský

Wolfgang Koblitz
Benedikt Dinkhauser

Horn

Ronald Janezic
Josef Reif
Manuel Huber
Sebastian Mayr
Wolfgang Lintner
Jan Janković
Wolfgang Vladár
Thomas Jöbstl
Wolfgang Tomböck
Lars Michael Stransky

Trompete

Martin Mühlfellner
Stefan Haimel
Jürgen Pöchlhammer
Reinhold Ambros
Gotthard Eder

Posaune

Dietmar Küblböck
Enzo Turriziani
Wolfgang Strasser
Kelton Koch*
Mark Gaal
Johann Ströcker

Tuba

Paul Halwax
Christoph Gigler

Pauke/Schlagwerk

Anton Mittermayr
Erwin Falk
Thomas Lechner
Klaus Zauner
Oliver Madas
Benjamin Schmidinger
Johannes Schneider



ROLEX Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic

WIENER SINGVEREIN

Sopran

Sabine Czasch
Katharina Danneberg
Christina Eder-Meißner
Alexandra Faber
Akiko Fujishima
Petra Grossmaier
Christina Handra
Sara Hörburger
Martina Kratzer
Therese Lorenz
Antonia Moschen
Cornelia Regehr
Elisabeth Schnabel
Gloria Schneebacher
Isabella Schwerer
Susan Smith
Beata Sommerauer-
Koronka
Nuria Vallaster
Roswitha Wallisch
Johanna Wegscheider
Barbara Weigel
Petra Weinmaier
Carolin Welpütz
Stephanie Wippel
Melina Witt
Tatjana Wrumnig

Alt

Rita Beer
Monika Eigner
Judith Gabriel
Lucia Haab
Fiorentina Harasko
Christl Istler
Alexandra Jachim
Brigitte Juen
Valentina Kaiser
Dietlinde Kastelliz
Celestina Knapp
Isabella Lang
Monika Lernhart
Elke Manner-Prochart
Karin Mittas
Sophie Müller
Irena Noskova
Stephanie Pick-
Eisenburger
Susanne Prinz
Andrea Reiber
Kristin Stejskal
Katharina Tanzler
Katharina Wagner

Tenor

Nuri Bakhridin
Anton Brezinka
Ruben Doran
Alexander Hartveld
Tamir Hassan
Christoph Hinterberger
Andreas Hoppe
Ilija Marovic
Dubravko Matus
Niccolo Morello
Hans Pfisterer
Alexander Polli
Franz Reiterer
Anson Samuel
Thomas Schnabel
Norbert Schwarzmüller
Gerald Stiglitz
Anton van Boxtel
Rainer Vierlinger
Johannes Wessner

Bass

Rudolf Aigmüller
Roger Auenmüller
Martin Feda
Michael Fischer
Peter Franzmair
Helmut Frischenschlager
Martin Hallmannsecker
Richard Hitter
Gerhard Holley
Florian Horner
Otto Janschek
Dietmar Katinger
Christoph Leidl
Alexander Letsch
Christoph Michael
Matthias Poglitsch
Thomas Prikoszovich
Joachim Reiber
Michael Schröpfer
Paul Schwanzer
Heinz Stadler
Alexander Stimmer
Ralph Volpert

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
RECHTLICHE ORGANISATION

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

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. 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 · Mag. Christoph 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 Scolik · Dr. Maria Wiesmüller

BEIRAT

VORSITZENDER Prof. Dr. Bernd Gottschalk

Karl Auersperg-Breunner · Dr. Thomas Bodmer · Laurent Burelle · Franz Markus Haniel
Michael Hoffman · Dr. Marcel Landesmann · Dr. Nicola Leibinger-Kammüller
Prof. Dr. Peter Löscher · Dr. Peter Mitterbauer · Paul Moseley
Dr. David W. Packard · Costa Pilavachi · Dr. Walter H. Rambousek
Dkfm. Gerhard Randa · Dr. Christopher J. Salmon · Dr. Thomas Sauber
Maria-Elisabeth Schaeffler-Thumann · Ass. Reimar Schlie · Prof. Christian Strenger
Koichiro Watanabe · Dr. Reinhard Christian Zinkann

AKADEMIE FÜR MOZART-FORSCHUNG

VORSITZENDER Prof. Dr. Ulrich Konrad

SEKRETÄR Dr. Ulrich Leisinger

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. Sibylle Dahms · Dr. Norbert Dubowy · Prof. Dr. Sergio Durante
Prof. Dr. Bin Ebisawa · P. Dr. Petrus Eder OSB · Prof. Dr. Cliff Eisen
Prof. Dr. Giacomo Fornari · Dr. Jean Gribenski · Prof. Dr. Gernot Gruber
Prof. Dr. Peter Gülke · Dr. Gertraud Haberkamp · Prof. Dr. Ernst Hintermaier
Dr. Milada Jonášová · Prof. Dr. Simon P. Keefe · Prof. Dr. Josef-Horst Lederer
Prof. Dr. Silke Leopold · Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Robert D. Levin · Prof. Dr. Dorothea Link
Dr. Helga Lühning · Prof. Dr. Laurenz Lütteken · Prof. Dr. Siegfried Mauser
Dr. Balázs Mikusi · Dr. Anja Morgenstern · Dr. Eva Neumayr
Dr. Martina Rebmann · Dr. John A. Rice · Dr. Rupert Ridgewell
Prof. Dr. Jiří Sehnal · Dr. Wolf-Dieter Seiffert · Prof. Dr. Elaine R. 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

Rolando Villazón

ALLGEMEINER BEREICH

GESCHÄFTSFÜHRER Dipl.-Kfm. Rainer Heneis

KFM. LEITUNG Ursula Rumpplmayr

ASSISTENZ DES GF Heidemarie Engelmänn · Eva-Maria Zopf MSc. BA

IT Dipl. Ing. Josef Erlinger (Teamleitung) · Alf Scherer

INT. PROJEKTE Maria Steinocher-Perez MA

MEDIEN Anna Weber MA

RECHNUNGSWESEN Gerlinde Braun (Leitung) · Gabriele Bernhofer

Franziska Elmer BA · Margit Kocher

PERSONAL / HR / LV Mag. Christina Lackner (Leitung) · Mag. Christin Struber

CONTROLLING Mag. Lucia Linsinger

LIEGENSCHAFTEN, RECHTSANGELEGENHEITEN Mag. Walter Harringer (Leitung)

ASSISTENZ & SEKRETARIAT MMag. Philippa Roberts MA

Mag. Philippine Schmölzer (Karez)

TECHNISCHES PERSONAL Wolfgang Aglassinger · Walid Eldib · Hans-Peter Feldbacher

Hans-Peter Fuchs · Ricardo Reindl · Walter Schöndorfer · Maximilian Wirrer

RAUMPFLEGE Felicija Gelic · Ida Lar · Branka Nikolić · Eleftheria Pontidou · Saća Sisić

SPONSORING, FREUNDESKREISE

Claudia Gruber-Meigl (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

Dipl.-Kfm. Rainer Heneis (Geschäftsführer) · Gerlinde Braun (Prokuristin) · Jony Maier

Suphaluck Diehsbacher · Zsanett Major · Nantawadee Mayr · Kantana Moser

Koesindryani Reiter · Helga Strumbichler

KÜNSTLERISCHER BEREICH
INTENDANT MOZARTWOCHE, KÜNSTLERISCHE GESAMTLEITUNG

Rolando Villazón

KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO

Mag. Thomas Carrión-Carrera (Leitung und Referent des Intendanten) · Kirsten Kimmig MA (Mitarbeit)

Maria Rita Mascarós BA MA MA · Sofia Ioli (Produktionsassistentin) · Anna Weber MA

EVENTS Mag. Reinhard Haring (Leitung) · Kirsten Kimmig MA

KINDER- UND JUGENDPROGRAMM Dipl. Mus. und Tanzpäd. Antje Blome-Müller MSc (Leitung)

Mag. Sven Werner

MARKETING UND KOMMUNIKATION

Dipl.-Kfm. Rainer Heneis

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT, MARKETING

Anna Feiler · Christine Forstner · Amanda Haberpeuntner BA · Mag. Yvonne Schwarte

PUBLIKATIONEN Dorothea Biehler (Leitung) · Lisa Tiefenthaler BA

MUSEUMSBEREICH

Linus Klumpner MA (Leitung)

MOZART-MUSEEN Anja Frank BA · Dr. Deborah Gatewood

BESUCHERSERVICE Majed Alkhuder · Sahereh Astanehe BA MA · Sebastian Autengruber

Ignaz Blazovich · Mag. Petra Candido · Galina Gabriela Coffler · Silvia Egger

Katarzyna Hatalak BA BA MA · Angelika Hödlmoser · Silvia Hummelbrunner

Mathias Jenner · Yang Hoon Kang BA · Pavlos Kapounis BA

Mag. Adela Omanovic · Johanna Stranner · Katinka Ibolya Vincze

WISSENSCHAFTLICHER BEREICH

Dr. Ulrich Leisinger (Leitung)

BIBLIOTHECA MOZARTIANA Dr. Armin Brinzing (Leitung) · Mag. Thomas Karl Schmid

MOZART-ARCHIV Dr. Sabine Greger-Amanshauser

MOZART TON- UND FILMSAMMLUNG Mag. Stephanie Krenner

DIGITALE MOZART-EDITION (DME) UND DIGITALE-INTERAKTIVE MOZART-EDITION (DIME)

Dr. Ulrich Leisinger (Projektleiter)

Miriam Bitschnau BA BEd · Dr. Ioana Geanta · Dr. Christoph Großpietsch · Dipl.-Des. (FH) Regina

Höllbacher · Mag. Franz Kelnreiter · Dr. Anja Morgenstern · Dr. Eva Neumayr · Miriam Pfadt MA

Dr. Iacopo Cividini (Leiter DIME)

Yelyzaveta Albrekht MA · Mag. Felix Gründer · Roland Mair-Gruber MA · Oleksii Sapov BA MA

ADVISORY COMMITTEE DER DME

PACKARD HUMANITIES INSTITUTE Dr. David W. Packard · Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Christoph Wolff

INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Dr. Thomas Bodmer

Johannes Graf von Moÿ · Dr. Ulrich Leisinger · Dr. Norbert Dubowy · Mag. Franz Kelnreiter

SACHVERSTÄNDIGE MITGLIEDER Prof. Dr. Ulrich Konrad · Prof. Dr. h.c. mult. Robert D. Levin

Prof. Dr. Joachim Veit

ABBILDUNGSNACHWEIS

Berlin, akg-images 59, 140 (Berlin-Brandenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten), 181 (Pesaro, Museo Civico), 201 (Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte), 255, 268, 278 (Amsterdam, Rijksmuseum), 284 (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde)

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv 131, 166, 277

Bonn, Beethovenhaus 216

Krakau, Biblioteka Jagiellońska 110, 124, 165, 191, 231

London, The British Library, Music Collections, Fonds Stefan Zweig Erben 248

New York, The Morgan Library & Museum, Robert Owen Lehman Collection,
on Deposit 73

Philipp Pontzen, www.pontzen.com 17, 18, 19, 20, 158

Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana
29, 36, 40, 182, 207

Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Museen und Archiv
22, 38, 43, 46, 48, 103, 150, 195, 239, 257, 286

Salzburg, Marionettentheater 83, 85, 87, 89

Salzburg, Stadtarchiv 31

Künstlerfotos: Künstler und Agenturen



SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN · 26.–29. MAI 2023

„Alle Oper ist Orpheus“

Adorno

Zu Pfingsten 2023 begeben wir uns diesmal auf eine Reise in die Unterwelt – und erleben aufs Neue die Geburt der Oper aus der Trauer des Orpheus um den Verlust seiner geliebten Eurydike. Cecilia Bartoli und ihre Gäste spüren dem Mythos von der betörenden Klage des Orpheus, von dessen bewegendem Gesang und Spiel in Werken von Monteverdi, Gluck und Haydn nach.

Künstlerische Leitung

Cecilia Bartoli



www.salzburgfestival.at



Hermès,
Bijouterie cavalière