



STIFTUNG  
MOZARTEUM  
SALZBURG

# MOZART WOCHE 2016

22. – 31. JÄNNER

ALMANACH

Konzerte  
Wissenschaft  
Museum

Mozartwoche



STIFTUNG  
MOZARTEUM  
SALZBURG

# MOZART WOCHE 2016

22.–31. JÄNNER

ALMANACH

Mozartwoche

Konzerte  
Wissenschaft  
Museen

## PROGRAMM MOZARTWOCHE 2016

**Marc Minkowski** Künstlerischer Leiter Mozartwoche

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

Die Stiftung Mozarteum Salzburg  
dankt den Subventionsgebern

Land Salzburg  
Stadt Salzburg  
Salzburger Tourismus Förderungs Fonds

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



FOUNDATION

Partner in Education der Stiftung Mozarteum Salzburg

Kooperationspartner ORF / Club Ö1

### Präsidium Stiftung Mozarteum Salzburg

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

Thomas Bodmer – Reinhart von Gutzeit – Ingrid König-Hermann

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

© 2016 Internationale Stiftung Mozarteum. **Impressum** Medien-Inhaber und Verleger: Internationale Stiftung Mozarteum. Gesamtverantwortung: Matthias Schulz, Kaufmännischer Geschäftsführer und Künstlerischer Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg. Referentin: Kaja Wiedemann. Mitarbeit Konzertplanung: Petra Hinterholzer-Leinhofer. Publikationen: Angelika Wörseg. Redaktion und Bildauswahl: Geneviève Geffray. Redaktion der englischen Texte und Biographien: Elizabeth Mortimer. Satz und graphische Umsetzung: Danja Katzer, Angelika Wörseg. Mitarbeit Lektorat: Johanna Senigl. Künstlerbiographien: Magdalena Herbst. Künstlerfotos: Künstler und Agenturen. Bildbearbeitung: Repro Atelier Czerlinka, MEDIA DESIGN: RIZNER.AT. Corporate Basisdesign: Linie 3. Insetrate: Yvonne Schwarte. Druck: Roser. Redaktionsschluss: 3. Jänner 2016. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum.

## INHALT

5	<b>Die Veranstaltungen der Mozartwoche 2016</b>
12	<b>Vorwort</b>
14	<i>Preface</i>
16	<b>Das unsichtbare Theater. Geistlich, weltlich, grenzenlos:</b>
	<b>Musikalische Dramen vor, von und nach Mozart</b> (Wolfgang Stähr)
21	<i>The Invisible Theatre. Sacred, Secular, Immeasurable:</i>
	<i>Musical Dramas before, by and after Mozart</i> (Wolfgang Stähr)
24	<b>Felix Mendelssohn Bartholdy, Österreich und Mozart</b> (Anja Morgenstern)
29	<i>Mendelssohn, Austria and Mozart</i> (Anja Morgenstern)
32	<b>Henri Dutilleux</b> (Caroline Potter)
37	<i>Henri Dutilleux</i> (Caroline Potter)
42	<b>Mozarts Instrumente.</b> Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Stiftung
	Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2016 (Ulrich Leisinger)
46	<i>Mozart's Instruments. The Salzburg Mozarteum Foundation's Collection of Historic</i>
	<i>Musical Instruments used in the Concerts at the Mozart Week 2016</i> (Ulrich Leisinger)
49	<b>Die Aufführungen und Veranstaltungen der Mozartwoche 2016</b>
347	<b>Die Autoren der Beiträge und Referenten</b>
353	<b>The Authors of the English Notes</b>
355	<b>Die Mitwirkenden der Mozartwoche 2016</b>
392	<b>Artists Performing at the Mozart Week 2016</b>
424	<b>Die Stiftung Mozarteum Salzburg</b>
428	<b>Abbildungsnachweis</b>



Mozart Week supported by Turkish Airlines

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt  
ihrem Partner im CIRCLE OF FRIENDS



sowie

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

Der Schwerpunkt „Felix Mendelssohn Bartholdy“  
im Programm der Mozartwoche 2016 wird gefördert von  
**Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall**

## VERANSTALTUNGEN DER MOZARTWOCHE 2016

### FR 22.01

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#01**  
Mozarteumorchester Salzburg  
Katia und Marielle Labèque

---

14.00 Mozart-Wohnhaus  
Führung Mozart-Autographie

---

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#02**  
Sir András Schiff

---

18.30 Einführungsgespräch  
Großes Festspielhaus, Fördererlounge  
Matthias Schulz im Gespräch  
mit Ulrich Leisinger

---

19.30 Großes Festspielhaus **#03**  
English Baroque Soloists, Sir John Eliot  
Gardiner, Amanda Forsythe, Hannah  
Morrison, Kate Symonds-Joy, Gareth  
Treseder, Peter Harris, Alex Ashworth,  
David Shipley, Monteverdi Choir

### SA 23.01

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#04**  
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff

---

15.00 Universität Mozarteum, Solitär **#05**  
Robert Levin, Ya-Fei Chuang

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal  
s. Filmprogramm S. 10

---

18.30 Einführungsvortrag zu **#06**  
Großes Festspielhaus, Fördererlounge  
Thomas Schmidt, Musikwissenschaftler,  
Manchester

---

19.30 Großes Festspielhaus **#06**  
Wiener Philharmoniker, Marc Minkowski,  
Genia Kühmeier, Anna Devin, Richard Croft,  
Salzburger Bachchor

### SO 24.01

---

9.00 Messe Franziskanerkirche  
10.00 Messe Dom

---

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

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#07**  
Cappella Andrea Barca, Sir András Schiff

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#08**  
Thibault Noally, David Glidden, Balázs Máté,  
Francesco Corti

---

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Round Table I mit Robert D. Levin, Thomas  
Schmidt und Ulrich Leisinger

---

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

---

18.30 Einführungsvortrag zu **#09**  
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Rainer Lepuschitz, Musikpublizist, Innsbruck

## SO 24.01

---

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#09**  
Anna Prohaska, Vilde Frang, Esther Hoppe,  
Nils Mönkemeyer, Nicolas Altstaedt,  
Alexander Lonquich

## MO 25.01

---

10.00 Mozart-Wohnhaus  
Führung Mozart-Autographie

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#10**  
Sinfonieorchester der Universität Mozarteum,  
Bruno Weil, Florian Birsak, Christine Hoock,  
Juan Carlos Rivas Perretta, Richard Putz

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#11**  
Alfred Brendel „Über Mozart“

---

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

---

18.30 Einführungsvortrag zu **#12**  
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Tobias Apelt, wissenschaftlicher Mitarbeiter  
der Stiftung Mozarteum Salzburg

---

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#12**  
Mahler Chamber Orchestra, Mitsuko Uchida

## DI 26.01

---

10.00 Einführungsvortrag zu **#13**  
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter  
der Stiftung Mozarteum Salzburg

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#13**  
Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski,  
Christoph Koncz, Nils Mönkemeyer

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#14**  
Alina Ibragimova, Kristian Bezuidenhout

---

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

---

18.30 Einführungsvortrag zu **#15**  
Großes Festspielhaus, Fördererlounge  
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

---

19.30 Haus für Mozart **#15**  
Camerata Salzburg, Pablo Heras-Casado,  
Christiane Karg, Alice Coote,  
Werner Güra, Christopher Maltman,  
Salzburger Bachchor

## MI 27.01

---

10.00 Mozart-Wohnhaus  
Führung Mozart-Autographie

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#16**  
Mozarteumorchester Salzburg  
Giovanni Antonini



---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#17**  
Andreas Staier, Alexander Melnikov,  
Nicolas Altstaedt

---

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

---

18.30 Einführungsvortrag zu **#18**  
Großes Festspielhaus, Fördererlounge  
Wolfgang Schaufler, Musikpublizist, Wien

---

19.30 Großes Festspielhaus **#18**  
Wiener Philharmoniker, Tugan Sokhiev,  
Renaud Capuçon

---

## DO 28.01

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#19**  
Quatuor Ébène

---

15.00 Universität Mozarteum, Solitär **#20**  
Les Vents Français

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal  
s. Filmprogramm S. 11

---

18.30 Einführungsvortrag zu **#21**  
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

---

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#21**  
Camerata Salzburg, Fazil Say

---

22.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#22**  
Turtle Island Quartet

---

## FR 29.01

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#23**  
Vilde Frang, Nicolas Altstaedt, Alexander  
Lonquich

---

14.00 Mozart-Wohnhaus  
Führung Mozart-Autographie

---

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

---

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#24**  
Mozarts Violinsonaten I  
Renaud Capuçon, Kit Armstrong

---

15.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Round Table II mit Ivan Alexandre, Gernot  
Gruber und Oswald Panagl

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal  
s. Filmprogramm S. 11

---

17.30 Einführungsvortrag zu **#25**  
Großes Festspielhaus, Fördererlounge  
Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter  
der Stiftung Mozarteum Salzburg

---

18.30 Haus für Mozart **#25**  
ACIS UND GALATEA-TRILOGIE  
Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski,  
Julie Fuchs, Anna Devin, Samuel Boden,  
Valerio Contaldo, Colin Balzer, Peter Rose,  
Krzysztof Bączyk, Salzburger Bachchor

---



## SA 30.01

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #26  
Camerata Salzburg, Louis Langrée,  
Alexander Melnikov

---

14.00 Einführungsvortrag zu #27  
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Wolf-Dieter Seiffert, Musikwissenschaftler,  
München

---

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #27  
Mozarts Violinsonaten II  
Renaud Capuçon, Kit Armstrong

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #28  
Hiro Kurosaki, Herbert Lindsberger,  
Linda Nicholson

---

15.00 Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und  
Filmsammlung s. Filmprogramm S. 11

---

18.30 Einführungsvortrag zu #29  
Großes Festspielhaus, Fördererlounge  
Walter Weidringer, Musikwissenschaftler,  
Wien

---

19.30 Großes Festspielhaus #29  
Wiener Philharmoniker, Pablo Heras-Casado,  
Dorothea Röschmann, Werner Güra,  
Dániel Árvai, Matthias Winckler, Marcell  
Attila Krokovay, Arnold Schoenberg Chor

## SO 31.01

---

9.00 Messe Franziskanerkirche  
10.00 Messe Dom

---

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #30  
Hagen Quartett

---

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #31  
Mozart Kinderorchester, Marc Minkowski,  
Christoph Koncz, Caitlan Rinaldy,  
Jürgen Flimm

---

18.30 Einführungsvortrag zu #32  
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

---

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #32  
Kremerata Baltica, Radu Lupu

## FÜHRUNGEN IN DER MOZART-AUTOGRAPHENSAMMLUNG

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

## ROUND TABLES DER MOZARTWOCHE 2016

Stiftung Mozarteum, Wiener Saal  
Beginn jeweils 15.00 Uhr, Eintritt frei  
Moderation: Ulrich Leisinger

### SO 24.01 Round Table I

WUNDERKINDER UND ALTERSWEISHEIT FROM CHILD PRODIGIES TO THE WISDOM OF OLD AGE

Mozart – Felix Mendelssohn Bartholdy – Henri Dutilleux

**Matthias Schulz** Einführung. Mit **Robert D. Levin**, **Thomas Schmidt** und **Ulrich Leisinger**

Henri Dutilleux war eine Schaffenszeit von gut 70 Jahren vergönnt, mehr als Wolfgang Amadé Mozart und Felix Mendelssohn Bartholdy zusammen. Wie erwirbt man sich als Komponist und Musiker Ruhm, wie kann man ihn bis an das Lebensende wahren und vermehren? Das sind zwei der spannenden Fragen, denen es im Gespräch nachzuspüren gilt.

Henri Dutilleux's creative period spanned a good 70 years, longer than the combined careers of Wolfgang Amadé Mozart and Felix Mendelssohn Bartholdy. How does a composer and musician find fame? How can fame be retained and increased over an entire lifetime? The round table explores these fascinating questions, among others.

### FR 29.01 Round Table II

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL IM GEWAND DER ZEIT GEORGE FRIDERIC HANDEL THROUGH THE AGES

„Acis und Galatea“ von Mozart bis Felix Mendelssohn Bartholdy

*Acis and Galatea* from Mozart to Felix Mendelssohn Bartholdy

Mit **Ivan Alexandre**, **Gernot Gruber** und **Oswald Panagl**

Georg Friedrich Händel ist der erste Komponist, dessen Werk seit seiner Entstehung unverändert zum Kanon der europäischen Musikgeschichte zählt; daran haben seine Oratorien maßgeblich Anteil. Ein Geheimnis ihres bis heute ungebrochenen Erfolgs ist es, dass sie nicht als eine historische Verpflichtung begriffen wurden, sondern dass die größten Komponisten nachfolgender Generationen wie Mozart und Mendelssohn durch Bearbeitungen dieses Erbe lebendig hielten – und auch für sich selbst kompositorisch zu nutzen wussten.

George Frideric Handel is the earliest composer whose works have been continuously regarded as part of the canon of European musical history ever since their creation, in no small part because of his oratorios. One of the secrets of their uninterrupted popularity is that they were never allowed to fossilise, to become a mere duty to history. Instead, the greatest composers of succeeding generations such as Mozart and Mendelssohn kept the legacy of these works alive by adapting them – and using them as inspiration for their own compositions.

## FILMPROGRAMM DER MOZARTWOCHE 2016

**Mozart Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg**

Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8, Halbstock

Beginn jeweils 15.00 Uhr (falls nicht anders angegeben), Eintritt frei; max. 50 Personen

### **SAMSTAG, 23. JÄNNER**

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

**DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL KV 384** Salzburger Festspiele 1997

Mozarteumorchester Salzburg, Chor der Wiener Staatsoper, Dirigent: Marc Minkowski

Regie: François Abou Salem. Mit Christine Schäfer, Paul Groves, Malin Hartelius u. a.

Dauer: 160 Minuten

### **SONNTAG, 24. JÄNNER**

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

**10.00 Uhr MOZART: UN VIAGGIO MUSICALE ATTRAVERSO IL TIROLO**

Dokumentation von Giacomo Fornari (2015), in italienischer Sprache

Dauer: 50 Minuten

**15.00 Uhr HENRI DUTILLEUX – AINSI LA NUIT** Film von Vincent Bataillon (2013)

Dauer: 60 Minuten

### **MONTAG, 25. JÄNNER**

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

**MOZART: SONATEN FÜR KLAVIER UND VIOLINE KV 301, 376, 378** München, Philharmonie 2006

Anne-Sophie Mutter (Violine), Lambert Orkis (Klavier)

Dauer: 60 Minuten

### **DIENSTAG, 26. JÄNNER**

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

**MOZART: KONZERT F-DUR FÜR KLAVIER UND ORCHESTER KV 459** München, Residenz 1990

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Dirigent: David Zinman, Radu Lupu (Klavier)

**MOZART: KONZERT A-DUR FÜR KLAVIER UND ORCHESTER KV 488** Paris, Salle Pleyel 2012

Orchestre de Paris, Dirigent: Paavo Järvi, Menahem Pressler (Klavier)

Dauer: 60 Minuten

### MITTWOCH, 27. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

#### QUATUOR ÉBÈNE: FICTION Live in Paris, Folies Bergère 2010

Adaptionen von Jazz und Filmmusik. Quatuor Ébène, Natalie Dessay (Sopran)

Dauer: 80 Minuten

### DONNERSTAG, 28. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

#### MOZART: MISSA C-MOLL KV 427 Stockholm 2008

Königliches Philharmonisches Orchester Stockholm, The Monteverdi Choir / Eric Ericson Chamber Choir, Dirigent: Sir John Eliot Gardiner. Mit Miah Persson, Ann Hallenberg u. a.

Dauer: 60 Minuten

### FREITAG, 29. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: SYMPHONIE NR. 1 C-MOLL MWV N 13

HR-Sinfonieorchester, Dirigent: Paavo Järvi. Rheingau Musik Festival (2014)

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: SINFONIE-KANTATE OP. 52 – MWV A 18 „LOBGESANG“

(Leipzig, Gewandhaus 2005). Gewandhausorchester Leipzig, Dirigent: Riccardo Chailly

Mit Anne Schwanewilms, Petra Maria Schnitzer, Peter Seiffert

Dauer: 90 Minuten

### SAMSTAG, 30. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung

#### MOZART SUPERSTAR Film von Mathias Godeau (2012)

Dauer: 60 Minuten

---

### VERANSTALTUNGSORTE

Großes Festspielhaus / Haus für Mozart Hofstallgasse 1. Mozart-Wohnhaus, Mozart Ton- und Filmsammlung Makartplatz 8, Halbstock. Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal Makartplatz 8, 1. Stock. Stiftung Mozarteum, Großer Saal Schwarzstraße 28. Stiftung Mozarteum, Wiener Saal Schwarzstraße 26, 1. Stock. Universität Mozarteum, Solitär Mirabellplatz 1.

## VORWORT

In den vergangenen drei Jahren stand bei der Mozartwoche stets eine szenische Produktion im Mittelpunkt: Mit *Lucio Silla*, *Orfeo ed Euridice* sowie *Davide penitente* konnten wir in Salzburg ganz spezielle Lesarten erarbeiten, wobei Mozarts selten zu hörende Kantate in der Regie des ‚Pferdechoreographen‘ Bartabas vielleicht die ungewöhnlichste war. Wenn wir 2016 vom Musiktheater eine vorübergehende Auszeit nehmen, kann freilich von einer Ruhepause keine Rede sein – denn mit großen Chor- und Orchesterwerken rücken wir diesmal ein Genre in den Mittelpunkt, das trotz des Verzichtes auf szenische Darstellung an dramatischer Kraft nichts zu wünschen übrig lässt. Dabei führen wir unsere Entdeckungsreisen in und rund um Mozarts Schaffen fort.

*Acis and Galatea*, ein Meisterwerk Georg Friedrich Händels, das 1718 für den Landsitz des Earl of Carnarvon (ab 1719 Duke of Chandos) entstand, hat Mozart 1788 in eine neue, zeitgenössische *Façon* gebracht. Diese Bearbeitung eröffnet am zentralen Konzertabend ein Triptychon, das durch Händels Originalversion für fünf Solisten in der Tradition der englischen *Masque* ebenso ergänzt wird wie durch eine nicht minder hervorragende Neuorchestrierung aus dem Jahr 1828 durch Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Werk – drei Welten!

Ähnlich verschiedenartige Welten tun sich auch auf, wenn Sir John Eliot Gardiner mit seinem Monteverdi Choir und den English Baroque Soloists Mozarts Requiem und seine c-Moll-Messe dirigiert, Mendelssohns grandioses Ora-

torium *Elias* unter Pablo Heras-Casado zu hören ist. Die wunderbare Empfehlung Nikolaus Harnoncourts, die Psalmvertonung „*Wie der Hirsch schreit*“, wird leider nicht durch ihn selbst zur Aufführung gebracht. Er hat im Dezember letzten Jahres seine Bühnenkarriere für immer beendet. Pablo Heras-Casado, der das Vertrauen von Nikolaus Harnoncourt genießt, wird dieses Konzert mit demselben Programm übernehmen.

Mozart und Mendelssohn werden uns also den Weg durch diese Mozartwoche weisen. Von ersterem – in authentischer Weise – unter anderem die *Sinfonia concertante* für Violine und Viola KV 364 auf Mozarts Originalinstrumenten aus dem Besitz der Stiftung Mozarteum Salzburg. Aber auch mit Symphonien aus Jugend- und Reifezeit Mendelssohns, die monumentale „Zweite“ für Soli, Chor und Orchester namens *Lobgesang* inbegriffen: hymnische Gesänge, bei denen der Geist der Romantik über klassischen Wassern schwebt. Dieser 53 Jahre jüngere „Mozart aus Hamburg“ war ja gleichfalls ein Wunderkind – und es gibt noch weitere Parallelen, darunter einen tragisch frühen Tod und ein großes Œuvre: Mendelssohn starb mit 38 Jahren und hinterließ mehr als 400 Werke, darüber hinaus verfasste er die kaum glaubliche Zahl von 7 000 Briefen. Nach heutigen Begriffen war Felix Mendelssohn Bartholdy bereits zu Lebzeiten ein internationaler Star.

Von der Klassik über die Romantik bis zur Moderne: Diesen Dreischritt verkörperte der Hu-

manist Henri Dutilleux, der 2013 gestorben ist, auf ganz natürliche Weise, indem er etwaige daraus erwachsende Widersprüche Kraft seiner Persönlichkeit auflösen konnte. Dieser Komponist eines ganzen Jahrhunderts, dessen Werk zwischen 1929 und 2009 entstand, bleibt eine Ausnahmeerscheinung. Sein Ziel sei es, „*jedes Werk als lebendiges, organisches Ganzes entstehen zu lassen*“, stellte er einmal fest: ein kleiner Garten edelster musikalischer Pflanzen war die Folge. Denn mochte er es an Qualität des Schaffens Mozart und Mendelssohn gleichtun, blieb die Zahl seiner Kompositionen doch notorisch klein und im Gegensatz zu allen Erfolgen und Nöten dieser Wunderkinder gelangte er erst im Alter zu höchstem Ruhm, der auf der betörenden Wirkung seines Denkens in Farben fußte. Henri Dutilleux' Musik ist voller Rätsel und geheimnisvoll wie sein Leben – ein bewegendes und vielgestaltiges Werk, das die Mozartwoche 2016 bereichern wird.

Wesentliche Kammermusik- und Solistenkonzerte der Mozartwoche 2016 kreisen ebenfalls um die Zentralgestirne Mozart, Mendelssohn und Dutilleux: am Klavier etwa sind Sir András Schiff, Mitsuko Uchida, Radu Lupu, Katia und Marielle Labèque, Fazil Say oder Alexander Melnikov zu erleben, in Kammermusikfor-

mationen das Hagen Quartett und das Quatuor Ébène, Les Vents Français und der Cellist Nicolas Altstaedt gemeinsam mit engen musikalischen Vertrauten.

Zwischen den Mitgliedern des Mozart Kinderorchesters und erfahrenen Künstlern der Mozartwoche tut sich wohl eine große Altersspanne auf, die man bei diesem Festival bestaunen kann. Wenn wir schon mit Zahlen jonglieren: am 27. Jänner 2016, dem 260. Geburtstag Mozarts und zugleich dem 40. von Renaud Capuçon, spielt der französische Geiger Dutilleux' Violinkonzert *L'Arbre des songes* – der gemeinsame ‚Dreihunderter‘ muss ebenso gefeiert werden wie der 175er des Mozarteumorchesters Salzburg, dem die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum verliehen wird.

*Als Mozart ermordet worden war:* So lautet der Titel eines hintersinnig-schwarzhumorigen Gedichtes aus der Feder keines Geringeren als Alfred Brendel; wie lebendig der Komponist für ihn weiterhin ist, wird er bei einem Vortrag vermitteln. Die Fähigkeit zur weisen Einsicht ebenso wie zur spielerischen Freude in der Begegnung mit großer Musik: wir wünschen sie Ihnen und freuen uns auf Sie bei der Mozartwoche 2016!

Marc Minkowski, Matthias Schulz

## PREFACE

For the last three years, the centrepiece of the Mozart Week has been a stage production. Here in Salzburg we have created memorable interpretations of *Lucio Silla*, *Orfeo ed Euridice* and *Davide penitente*, of which the most unusual was perhaps the last-named, Mozart's rarely-performed cantata as directed by the 'equine choreographer' Bartabas. In 2016, however, we are taking a break to focus on major orchestral and choral works, although this can hardly be called 'time off' from musical drama given the enormous dramatic power of these works. We also continue our voyages of exploration in and around Mozart's compositions.

*Acis and Galatea*, George Frideric Handel's masterpiece from 1718, written for the stately home of the Earl of Carnarvon (who became the Duke of Chandos in 1719), was adapted by Mozart in 1788 to give it a new, more contemporary appeal. It is this adaptation which opens our main concert evening, a triptych that also encompasses Handel's original version for five soloists in the English masque tradition and an equally outstanding arrangement from 1828 by Felix Mendelssohn Bartholdy. One work – three worlds!

New and different worlds also open up when Sir John Eliot Gardiner conducts his Monteverdi Choir and the English Baroque Soloists in Mozart's *Requiem* and Mass in C minor, when Pablo Heras-Casado conducts Mendelssohn's magnificent oratorio *Elijah*. The excellent recommendation by Nikolaus Harnoncourt

to perform the setting of Psalm 42, *As the Hart Pants* will unfortunately not be conducted by him. In December last year he announced that he would no longer be carrying out any conducting engagements. Pablo Heras-Casado has been entrusted by Nikolaus Harnoncourt to take over this concert with the same programme.

Mozart and Mendelssohn, then, are our guides through this year's Mozart Week. The former offers us a taste of his authentic sound, not least in the *Sinfonia concertante* for Violin and Viola, K. 364, performed on his original instruments owned by the Salzburg Mozarteum Foundation. But we will also hear symphonies from Mendelssohn's youth and maturity, including the monumental Second Symphony *Hymn of Praise* for soloists, chorus and orchestra – heavenly song, with the spirit of romanticism moving upon classical waters. Mendelssohn, 'the Mozart of Hamburg', was 53 years younger than his predecessor but was, like him, a child prodigy. In other parallels, both died a tragically early death and both produced a huge œuvre – Mendelssohn died at the age of 38 leaving behind more than 400 works, having also found time to write an incredible 7,000 letters. By modern standards, Felix Mendelssohn Bartholdy was an international star long before death immortalised him.

From Classicism via Romanticism to Modernism: the humanist Henri Dutilleux, who died in 2013, embodies all three of these musical



stages within himself, resolving any contradictions between them by sheer force of personality. He is a rule unto himself, a composer whose life spans an entire century and whose creative works were written between 1929 and 2009. His aim, he once said, was “to permit every individual work to originate as a living, organic whole”. The result was a little garden of exquisite musical flowers – while his compositions may equal Mozart’s and Mendelssohn’s in quality, they are notoriously few in number, and in contrast to the triumphs and tragedies of those child prodigies, he achieved his greatest fame in high old age, a fame derived from his entrancing capacity to think in colours. Henri Dutilleux’s music is full of mystery and as enigmatic as his life – a moving and multifaceted work that will greatly enrich the Mozart Week 2016.

Orbiting the fixed stars of the Mozart Week 2016 – Mozart, Mendelssohn and Dutilleux – are important chamber music and soloist concerts. Performing at the piano are Sir András Schiff, Mitsuko Uchida, Radu Lupu, Katia and Marielle Labèque, Fazil Say and Alexander Melnikov, while our chamber music formations include the Hagen Quartet and the Quatuor Ébène, Les Vents Français and the

cellist Nicolas Altstaedt together with his musical companions.

Between the members of the Mozart Children’s Orchestra and experienced artists playing during the Mozart Week there is often a huge age difference which can lead to amazing performances. And while we are numbercrunching, we should also mention that the French violinist Renaud Capuçon will play Dutilleux’s violin concerto *L’Arbre des songes* on 27 January 2016, which is Capuçon’s 40<sup>th</sup> birthday and Mozart’s 260<sup>th</sup> – taken together, that makes a 300<sup>th</sup> birthday, an occasion well worth celebrating. Further cause for celebration is the 175<sup>th</sup> anniversary of the founding of the Salzburg Mozarteum Orchestra, which will be marked by the presentation of the Salzburg Mozarteum Foundation’s Golden Mozart Medal.

*After Mozart was murdered* is the title of an ingenious and blackly comic poem by none other than Alfred Brendel; he discusses how the composer lives on in a lecture that combines profound insights with a joyous delight in encountering great music.

We wish you many such encounters at the Mozart Week 2016!

Marc Minkowski, Matthias Schulz

# GIBT ES IN DER TONKUNST KEINEN PRI

## DAS UNSICHTBARE THEATER

**Geistlich, weltlich, grenzenlos: Musikalische Dramen vor, von und nach Mozart**

Von Wolfgang Stähr

Lobet den Herrn, alle Heiden! Wird das Festspielhaus zur Kirche, wenn dort Mozarts c-Moll-Messe erklingt? Oder umgekehrt gefragt: Verwandelt sich die Kirche in ein Opernhaus, sobald an diesem geweihten Ort derart theatrale Werke wie etwa Giuseppe Verdis Requiem ertönen? Der Mensch will unterscheiden: entweder – oder. Deshalb finden sich in der Literatur stets säuberlich getrennte Kapitel, die alle ‚geistlichen‘ von den ‚weltlichen‘ Kompositionen scheiden: Die einen loben den Herrn, die anderen den Herrscher. Bei aufmerksamer Lektüre erfährt der erstaunte Leser jedoch, dass die Musik oftmals dieselbe war und dass beispielsweise der Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach nur den Gesangstext austauschte, um ältere Werke, Huldigungs- und Festkantaten, für den Gottesdienst zu reaktivieren. Diese irritierende Praxis – geistlicher Wein in weltlichen Schläuchen? – war keineswegs neu: Schon Claudio Monteverdis Madrigale, Canzonetten und Scherzi erschienen teilweise in nachträglich ‚spiritualisierter‘ Fassung. Aus „*Sì ch'io vorrei morire*“ wurde dann kurzerhand „*O Jesu mea vita*“. Das intime Geständnis reifte zum christlichen Bekenntnis: „*Ja, ich möchte sterben, jetzt, da ich voll Liebe den schönen Mund meiner Geliebten küs-*

*se*“, hieß der ursprüngliche Wortlaut, der ersetzt wurde durch die erbaulichen Verse: „*O Jesus, mein Leben, in dem wahres Heil ist, o Licht der Ehre, geliebter Jesus*“.

Gibt es in der Tonkunst also gar keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der sakralen und der säkularen Sphäre, zwischen Messe und Musikdrama? Die Grenzen scheinen zumindest fließend, wie allein schon die schillernde Geschichte des Oratoriums belegt. Als die Päpste im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert ein Opernverbot für die heilige Stadt Rom erließen, wurde die Musikliebe des dortigen Adels auf eine harte Probe gestellt. Das Steckenpferd der römischen Nobiltà war nun einmal das *Dramma per musica*, das plötzlich – wie der Karneval und überhaupt alle „*spettacoli*“ oder weltlichen Vergnügungen – auf dem Index stand. Doch fanden die musischen Mäzene bald ein neues Betätigungsfeld, das über jeden Zweifel erhaben schien. Sie ersetzten die bis dahin gängigen weltlichen Bühnenstoffe rund um die Liebe oder den Krieg schlicht und ergreifend durch Geschichten aus der Bibel, die nun in den Palästen dargeboten wurden, oft vor gemalten Kulissen und zuweilen sogar in szenischer Darstellung. Mit ihrer Verherrlichung der christlichen Tugenden, mit Weltverachtung und Wahrheitsliebe kamen diese Oratorien dem strengen päpstlichen Anspruch einer spirituellen Läuterung ideal entgegen, ohne deshalb die aristokratischen Musikenthusiasten (und Opernliebhaber) zu radikaler Enthaltsamkeit zu verurteilen. Zumal sich die Klangsprache kaum verändert hatte und die Musik der geistlichen

# NZIPIELLEN UNTERSCHIED ZWISCHEN

Dramen auch irdische Freuden und Leiden heraufbeschwor, und sei es zwischen den Zeilen als versteckter Doppelsinn.

Dass sich Frömmigkeit und Bühnenzauber keineswegs ausschließen müssen, empfand offenbar schon der junge Wolfgang Mozart als Selbstverständlichkeit. Seinen Einstand als Musikdramatiker feierte er mit einem geistlichen Singspiel, der *Schuldigkeit des Ersten Gebots*, die er Anfang 1767 im Auftrag des Salzburger Fürsterzbischofs Sigismund von Schrattenbach schuf. Das allegorische Textbuch des Tuchhändlers und Ratsherrn Ignaz Anton Weiser wirkte zwar schon damals recht anachronistisch, geht es hier doch um einen „*lauen Christen*“, den der anrühige Weltgeist zu Genuss und Savoir-vivre verführen will – gegen den erbitterten Widerstand von Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und Christgeist. Nicht unbedingt der Stoff also, der einen Elfjährigen ansprechen dürfte, aber Mozart, der gerade von einer großen Europareise zurückgekommen war und in London mit dem berühmten Bach-Sohn Johann Christian und dem Kastraten Giovanni Manzuoli gearbeitet hatte, griff die moralinsaure Handlung ganz selbstbewusst im Stil einer Opera seria auf. Dabei geizte er keineswegs mit koloristischen Effekten, sondern malte Begriffe wie den „*Höllenglärm*“, das „*Donnerwort*“ oder das Gebrüll eines Löwen klangverliebt aus und verlieh dem Part des anrühigen Weltgeistes eine geradezu berückende Sinnlichkeit und tänzerische Grazie. Dass er aber ein Jahr später in seiner Opera buffa *La finta semplice* ausgerechnet eine Arie des edlen Christgeistes wiederverwendete, um dort

zur selben Musik den lüsternen Polidoro darüber sinnieren zu lassen, warum die Baronessa Rosina denn sein Blut so sehr in Wallung bringe – das entbehrt nicht einer paradoxen Komik. Doch bedeutet es, dass die verschiedenen Geistes- und Gemütsverfassungen, fromm oder frivol, anscheinend gar nicht so weit voneinander entfernt sind: Ethos und Eros erweisen sich als Zwillingsspaar.

Solch eine wortwörtliche Übernahme in denkbar konträren Konstellationen sollte in Mozarts Schaffen indes die Ausnahme bleiben. Was freilich den Klang, den Charakter oder die melodische Typologie angeht, finden sich zwischen seinen geistlichen Werken und den weltlichen Musikdramen auch später immer wieder Querbezüge und Familienähnlichkeiten. Historisch naheliegend erscheinen sie zwischen der *Zauberflöte* und dem unvollendeten Requiem, also zwei Partituren aus Mozarts letzten Lebensmonaten. Der weihevoller Auftritt des Priesterordens um Sarastro scheint sich unmittelbar in den feierlich gemessenen Sätzen der Totenmesse wie dem einleitenden Introitus, dem Bass-Solo aus dem „*Tuba mirum*“ oder auch dem Chor „*Rex tremendæ majestatis*“ wiederzufinden. Aber kurioserweise gibt es sogar Schnittmengen zwischen der finsternen Welt der Königin der Nacht und der Totenmesse: Der Furor der Rache-Arie kann es durchaus mit dem Grimm des „*Dies iræ*“-Chores zu Beginn der Sequenz aufnehmen. Und das ist sogar plausibel, denn in beiden Fällen geht es um ein und denselben Affekt, um den Zorn, auch wenn er sich in der *Zauberflöte* als egomanischer Wutausbruch einer machtbessenen

# DER SAKRALEN UND DER SÄKULAREN S

Mutter, beim Requiem dagegen im unerbittlichen Gottesgericht des Jüngsten Tages äußert.

Noch erstaunlicher muten freilich die ‚Vorwegnahmen‘ an, mit denen Mozarts *Krönungsmesse* aufwartet, die 1779, noch zu seiner Salzburger Zeit, entstand, aber in etlichen Details schon ausgerechnet auf seine Wiener Da-Ponte-Opern vorausgreift. Gleich das Kyrie mag wie ein Grundbaustein für die große Fiordiligi-Arie „*Come scoglio*“ aus *Così fan tutte* erscheinen. Vielleicht hätte die Heldin aus Mozarts letzter Opera buffa bei der Versuchsanordnung, aller männlichen Verführungskunst zu widerstehen, tatsächlich göttlichen Beistand und Erbarmen nötig gehabt – unbeschadet wie ein Fels in der Brandung hat sie das Experiment jedenfalls nicht überstanden. Besonders frappant aber sind die Anklänge an die Arie der *Figaro*-Gräfin „*Dove sono i bei momenti*“, mit denen Mozart im Agnus Dei der *Krönungsmesse* die Hörer betört: fast schon ein Zitat ist es, das er hier präsentiert, dies allerdings sieben Jahre bevor er seine Beaumarchais-Oper überhaupt komponiert hatte, eine vorauseilende Reminiszenz. Ob es sich hierbei um eine bewusste Übernahme handelte? Rein inhaltlich betrachtet würde es wohl doch etwas zu weit führen, den individuellen Schmerz der von ihrem untreuen Gatten hintergangenen Gräfin mit dem Leiden des Gotteslamms gleichzusetzen, das die Sünden der ganzen Welt auf sich nimmt.

Die Frage drängt sich auf: Wie wichtig ist überhaupt die Bindung der Musik an einen bestimmten Text oder Kontext? Ist sie nicht viel autonomer, als man denken sollte? Nicht nur bei Bach oder Monteverdi, auch bei Mo-

zart erscheint sie mitnichten bloß als gehorsame Dienerin des Wortes – viel eher bietet sie ein Passepartout für die widersprüchlichsten Gedanken und Gefühle. Ein markantes Beispiel dafür bietet Mozarts Kantate *Davide penitente*: Als er Anfang 1785 von der Wiener Tonkünstler-Societät mit einer neuen Psalmversion für die Fastenzeit beauftragt wurde, befand er sich in argen Zeitnöten. Mozart stand damals gerade auf dem Zenit seines Ruhmes, er konnte sich vor Konzertverpflichtungen und Kompositionsaufträgen kaum mehr retten, hastete von Termin zu Termin, organisierte seine eigenen Akademien und trat als Gast bei fremden Veranstaltern auf. Und nun sollte er auch noch ein neues und möglichst abendfüllendes sakrales Werk für einen wohltätigen Zweck schreiben? Mozart rettete sich mit einem Trick aus der Misere. Er unterlegte das Kyrie und das Gloria seiner (unvollendeten) Missa c-Moll KV 427, die er im Oktober 1783 in Salzburg uraufgeführt hatte, mit einer Textparaphrase aus den Psalmen Davids, komponierte rasch noch zwei zusätzliche Arien dazu und eine in den Schlusschor eingerückte Kadenz für die drei Gesangssolisten – und fertig war das Portrait des reumütigen, büßenden Königs. Dass sich diese Musik, also strenggenommen eine Parodie der c-Moll-Messe, sogar vortrefflich für eine szenische Ritualisierung und Visualisierung eignet, das haben Marc Minkowski und der Pferdechoreograph Bartabas im vergangenen Jahr bei der Mozartwoche mit ihrer Produktion in der Felsenreitschule überaus eindrucksvoll bewiesen. Und selbst Mozarts Requiem feiert längst szenische Erfolge, ob als Bal-

# PHÄRE, ZWISCHEN MESSE UND MUSIKD

lett von John Neumeier oder in einer Inszenierung von Christof Nel, die 2014 bei den Kunstfestspielen Herrenhausen zu sehen war. Wir dürfen deshalb die Realisierung von Mozarts Requiem durch Bartabas und Marc Minkowski in der Mozartwoche 2017 mit Spannung erwarten.

Wenn von Chormusik die Rede ist, denkt man zumeist und zuerst an die Kirche. Der Begriff ‚Chor‘ aber, der aus dem Griechischen stammt, hat eigentlich seine Wurzeln im Theater. In den antiken Dramen trat der Chor jedoch nicht singend hervor, sondern fungierte als Repräsentant des Volkes oder auch als Kommentator, der das erklärt und zum Ausdruck bringt, was die eigentlichen Figuren der Handlung nicht wissen und ahnen können. Von dieser ursprünglichen Berufung schwingt noch etwas mit in den Chorpartien, die Felix Mendelssohn Bartholdy für seine beiden großen Oratorien *Paulus* und *Elias* schuf. Denn hier wie dort verkörpert der Chor des Volkes Stimme oder übernimmt die ‚Rolle‘ anderer Kollektive, wie etwa der Baal-Priester oder der Engel im *Elias*. Allein durch dieses Rollenspiel werden die beiden Werke schon theatralisch aufgeladen und offenbaren eine zugespitzte Dramatik, die sich am Vorbild der Bachschen Passionen mit ihren Turba-Chören orientiert. Dabei war Mendelssohn kein genuiner Musikdramatiker (auch wenn er, wie vor ihm schon Mozart, Händels *Acis und Galatea* neu instrumentierte): Nur in seinen Jugendjahren hatte er einige Sing- und Liederspiele komponiert, die für die Aufführung im häuslichen, intimen Rahmen, nicht aber im großen Opernhaus ge-

dacht waren. Später, in seiner Reifezeit, entstanden dann mehrere Bühnenmusiken zu Theateraufführungen, mit dem genialen *Sommernachtstraum* als prominentestem Beispiel, doch waren sie eher programmmusikalischer Natur: Sie dienten der Illustration des Geschehens und nicht der Zuspitzung szenischer Konflikte.

Der Chormusik verdankte Mendelssohn immerhin eines seiner glanzvollsten Ämter: 1842 übertrug ihm der preußische König Friedrich Wilhelm IV. die Position eines Generalmusikdirektors mit der Zuständigkeit für die Kirchenmusik und den neugegründeten Domchor. Da der Monarch aber vor allem an einer Wiederbelebung des reinen, unbegleiteten Chorgesanges interessiert war, wie man ihn aus der italienischen Tradition und etwa dem Schaffen Palestrinas kannte, schrieb Mendelssohn diverse Psalmvertonungen a cappella, die das responsoriale Frage- und Antwortspiel zwischen solistischen und chorischen Partien exponieren oder, bei doppelchörigen Werken, ein antiphonales Wechselspiel präsentieren. Ein szenischer Effekt entsteht dabei vor allem im Sinne der Raummusik, da die Klänge aus verschiedenen Ecken und Enden des Saales oder der Kirche erschallen und insofern auch visuelle Assoziationen wecken. Ganz ähnlich war er übrigens auch schon bei seinem 1840 uraufgeführten *Lobgesang* vorgegangen, den die Posaunen nach Art eines Vorsängers eröffnen, mit einer Losung, die dann vom vollen Orchester aufgegriffen und bestätigt wird. „*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!*“, lauten die Worte dieser ‚Geheimformel‘, wie später

# RAMA? DIE GRENZEN SCHEINEN...

dann der Chor enthüllen wird, den Mendelssohn nach dem Vorbild eines Händelschen Oratoriums ‚in Szene setzt‘. Dramatische Musik, die jedoch jeglicher Theatralik entbehrt.

Aber vielleicht müssen wir uns ohnehin von der Annahme verabschieden, dass die musikalische Dramatik allein auf der Bühne beheimatet sein könnte. Händel, Mozart und Mendelssohn schufen musikalische Dramen im radikalen Wortverständnis: aus der Musik geborene Dramen, beflügelt von einer grenzenlosen Vorstellungskraft, die auf Kulissen, Kostüme und Aktionen getrost verzichten kann, da ihre Bühne allein in der Phantasie der Hörer entsteht. *„Die Musik hat weite Flügel, die sie innerhalb der Mauern eines Theaters nicht ganz entfalten kann“*, wusste schon Hector Berlioz. Und selbst Richard Wagner, der Großmeister des Gesamtkunstwerkes, gelangte am Ende seines Lebens zu der Einsicht: *„Ach, es graut mir vor allem Costüm- und Schminke-Wesen, wenn ich daran denke, daß diese Gestalten, wie Kundry, nun sollen gemummt werden [...]; nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!“* Wäre das nicht ein Grund, den Triumph der musikalischen Wahrheit über das vergängliche Vergnügen der Bühne zu feiern? Aber wir wollen ja nicht päpstlicher sein als der Papst.

# THE ARTS-LOVING PATRONS SIMPLY RE

## THE INVISIBLE THEATRE

### Sacred, Secular, Immeasurable: Musical Dramas before, by and after Mozart

By Wolfgang Stähr

Does a festival theatre become a church when Mozart's Mass in C minor is performed there? Or to put it the other way round: is a church transformed into an opera house when a theatrical sacred work such as Verdi's *Requiem* is performed there? A distinction has to be made, one way or the other. In literature there are clearly defined chapters which distinguish sacred from secular compositions. However, if one reads carefully, one can find, astonishingly enough, that the music was often the same, and that Johann Sebastian Bach, for instance, only exchanged the singing text so as to recycle older works, homages and festive cantatas for the church service. This irritating practice of pouring sacred wine into secular bottles was certainly not new: even some of Claudio Monteverdi's madrigals, canzonettas and scherzi appear in a version that was later 'spiritualized'.

Perhaps in principle there is no difference in music between the sacred and the secular, between the mass and the music drama. The borders appear to be rather fuzzy, as documented in the history of the oratorio. In the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries opera was prohibited by papal decree in the Holy City of Rome and this meant that the members of the

music-loving aristocracy faced hard times. The *dramma per musica* was indeed their hobby, and suddenly Carnival and all secular pleasures were on the forbidden list. Nevertheless, the arts-loving patrons soon found a new area of activity that appeared to be beyond any shadow of a doubt. They simply replaced the customary secular stage subjects revolving around love or war by stories from the Bible which were presented in the palaces, often against the background of painted scenery, and occasionally also as staged productions. Those oratorios glorified Christian virtues and the love of truth, and thus ideally corresponded to the austere papal demand of spiritual purification, yet without condemning the noble music enthusiasts (and opera lovers) to radical abstention.

The young Wolfgang Mozart obviously took it for granted that piety and stage enchantment need not be mutually exclusive. His first music-dramatic work was a sacred Singspiel, *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, commissioned by the Salzburg Prince-Archbishop Sigismund von Schrattenbach in 1767. The work is about a 'lukewarm, afterwards zealous Christian', whom the disreputable Worldliness intends to lead astray to pleasure and *savoir-vivre*, against the bitter resistance of Justice, Mercy and the Spirit of Christianity. Mozart had just returned from the great Western European tour during which he had met and worked with the famous Johann Christian Bach, as well as the castrato Giovanni Manzuoli in London, and he confidently adopted the holier-than-thou subject



# PLACED SECULAR STAGE SUBJECTS BY

in the style of an *opera seria*. Mozart expressively painted concepts such as ‘Hellish noise’, the word of thunder or the roaring of the lion in sound and gave the part of Worldliness an enchanting sensuousness and dance-like grace. In his opera buffa, composed one year later, *La finta semplice*, he re-used an aria of the noble Spirit of Christianity, and to the same music allows the lascivious Polidoro to ponder why Baroness Rosina makes his blood boil, which is something of a comic paradox. Yet it signifies that the differing spiritual and emotional moods – piety or frivolity – are apparently not so distant from each other: ethics and eroticism prove to be twins.

As regards the sound, the character or the melodic typology there are later repeated cross references and ‘family likenesses’ between his sacred works and secular music dramas. They appear to be close between *The Magic Flute* and the *Requiem* – two scores from the last months of Mozart’s life. The solemn entry of the priests around Sarastro seems to be found again in the measured movements of the *Requiem* such as the *Introitus*, the bass solo from the *Tuba mirum*, and also the chorus *Rex tremendæ majestatis*. There are even similarities between the dark world of the Queen of the Night and the *Requiem* – the revenge aria is just as insistent as the *Dies iræ* chorus. This is plausible because in both cases it is a matter of anger, even if, in *The Magic Flute* it is an outburst of rage from a power-obsessed, egomaniac mother, whereas in the *Requiem* it is the relentless anger on the Day of Judgement.

The music that can be heard in Mozart’s ‘Coronation Mass’, written in 1779 in Salzburg is even more astonishing, because in many details it seems to anticipate, of all works, the Da Ponte operas, composed in Vienna. The *Kyrie* can be seen as a foundation stone for the great Fiordiligi aria ‘*Come scoglio*’ from *Così fan tutte*. The similarities between the *Agnus Dei* in the ‘Coronation Mass’ and the Countess’s aria ‘*Dove sono i bei momenti*’ are particularly striking.

In Bach and Monteverdi, as well as in Mozart, the music is certainly not merely an obedient servant of the text but rather a framework for the most contradictory ideas and feelings. Mozart’s cantata  *Davide penitente* is a prime example. Early in 1785, when he was commissioned to write a new setting of a psalm for Lent, he was under enormous pressure of work, rushing from one concert engagement to another, organizing his own academies, fulfilling commissions for compositions. How on earth was he to find time to compose a full-length sacred work for a charitable purpose? He found the solution by using the music from the *Kyrie* and *Gloria* from his unfinished Mass in C minor to set a paraphrase of the Psalms of David. Mozart quickly composed two more additional arias and a cadenza for the three vocal soloists inserted into the final chorus and thus completed the portrait of the repentant king.

Choral music brings to mind the church first and foremost. The term chorus, does, however, come from Greek and has its roots in theatre. In classical dramas the chorus rep-

# STORIES FROM THE BIBLE...

resented the people and also functioned as a commentator, explaining and expressing what the protagonists cannot or do not know. Something of this original function is also to be found in the choral sections of Mendelssohn's oratorios *St. Paul* and *Elijah*. Here the chorus embodies the voice of the people and takes on the role, for instance, of the priests of Baal or of the Angel in *Elijah*. This role play gives both works a theatrical character and reveals an intensified drama oriented on the model of Bach's *Passions*.

Mendelssohn owed one of his most prestigious appointments to choral music, as in 1842 the Prussian King Friedrich Wilhelm IV made him general music director responsible for sacred music and the newly founded cathedral choir. The monarch was primarily interested in a revival of pure, unaccompanied choral singing familiar from the Italian tradition and the works of Palestrina. Mendelssohn composed various a cappella settings of psalms with antiphonal effects and divided parts between soloists and chorus. This can create a scenic and spatial impact with the sounds resonating from various corners of the hall or church and thereby also arousing visual associations. Mendelssohn employed the same technique in his *Lobgesang*, first performed in 1840, which the trombones open rather like a cantor, with a Biblical quote that is then taken up and confirmed by the entire orchestra.

Yet perhaps we have to abandon the idea that musical drama can only take place on the stage. Handel, Mozart and Mendelssohn cre-

ated musical dramas in the radical understanding of the word: dramas created from the music, inspired by an immeasurable power of imagination which can easily dispense with sets, costumes and acting because its stage is created simply in the listeners' imagination.

English summary of the original German essay:

Elizabeth Mortimer

# MENDELSSOHN WAR INHALTSLEERER

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, ÖSTERREICH UND MOZART

Von Anja Morgenstern

Die Frage, was Felix Mendelssohn Bartholdy, den Schumann den „Mozart des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts“ nannte, mit Österreich verband, mag auf den ersten Blick nicht sehr ergiebig erscheinen. Doch beschäftigt man sich intensiver mit Leben und Werk des deutschen Komponisten, offenbaren sich zahlreiche interessante Aspekte, die es zu vertiefen lohnt. Dazu gehören Aufenthalte in Salzburg und Wien während seiner ‚Grand Tour‘ durch Europa in den Jahren 1830 bis 1832, eine umfangreiche Korrespondenz mit Mitgliedern seiner Familie, Bekannten und Kollegen in Wien, Begegnungen mit den Mozart-Söhnen, Kontakte zur Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und zum Salzburger Dommusikverein und Mozarteum und nicht zuletzt und vor allem sein lebenslanger Einsatz für die Verbreitung der Werke Mozarts.

Auf seiner zweijährigen Kavalierstour, die Mendelssohn durch Österreich, Italien, die Schweiz, Paris und London führte, wollte der junge Komponist einerseits seine Neugier an Land und Leuten, an Natur und Kunst stillen, andererseits sollte er sich darüber im Klaren werden, wo er als Musiker leben und wirken möchte. Auf dieser Reise machte Mendelssohn im August 1830 für wenige Tage Station in Salzburg. Die Stadt, die 1816 endgültig ihre

Unabhängigkeit verloren hatte und seitdem als eine oberösterreichische Kreisstadt zum Kaisertum gehörte, hinterließ keinen bleibenden Eindruck bei ihm, auch wenn er wie so viele andere Reisende vor und nach ihm die Naturschönheiten der Umgebung hervorhob. Die Lage Salzburgs nannte er „prächtig“, doch „wenn Haydn nicht hier geboren wäre, so würde ich auf die Kirchenmusik schimpfen, die ich im Dome gehört habe“. Dass nicht Haydn, sondern der von ihm verehrte Mozart in Salzburg das Licht der Welt erblickt hatte und dessen betagte Witwe in der Stadt lebte, war ihm offenbar nicht bewusst. Zwei Jahre zuvor hatte er noch die Mozart-Biographie von Georg Nikolaus Nissen, dem zweiten Ehemann von Constanze Mozart, die hier entstanden war, subskribiert.

Von Wien, das ihm als Stadt Haydns, Mozarts und Beethovens galt, war er ebenfalls enttäuscht. Er besuchte während seines achtwöchigen Aufenthaltes zwar hervorragende Aufführungen im Burgtheater; Begegnungen mit Musikern befriedigten ihn aber nicht. Spitzzünftig – und darin Mozart ähnlich – bedachte er in seiner Korrespondenz seine Kollegen bis auf wenige Ausnahmen mit bissigen Kommentaren. Für die Frage, wo er einst tätig werden könnte, haben schließlich Österreich im Allgemeinen und Wien im Speziellen keine Rolle gespielt. Bereits auf dem Rückweg von Italien teilte er seiner Wiener Cousine Henriette Pereira-Arnstein seine gewonnene Überzeugung mit: „Mehr als je, fühle ich es jetzt aus Herzensgrunde, daß Deutschland das wahre und echte Land der Kunst ist.“ Denn

# KÜNSTLERKULT STETS EIN GRÄUEL. WA

hier, so war er sicher, würden die Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven am besten gewürdigt und vor allem gespielt, hier gab es ernsthafte Zirkel, die sich deren Pflege annehmen. An diesem Bestreben wollte er nicht nur teilhaben, sondern dieses auch vorantreiben; ein Unterfangen, das er zunächst in Düsseldorf als städtischer Musikdirektor und wenig später in Leipzig, als jüngster Kapellmeister des Gewandhausorchesters, auf beeindruckende Art und Weise in die Tat umsetzte.

Gleichwohl führte Mendelssohn, der ein überaus produktiver und exzellenter Briefschreiber war, zeitlebens mit vielen Wiener Freunden und Bekannten sowie Familienmitgliedern einen regen Briefwechsel, darunter mit der Dichterin Helmina von Chézy, dem Autographensammler Aloys Fuchs und dem Pianisten Josef Fischhof. Mendelssohn schätzte Wiener Klaviere und bestellte mehrere Instrumente von Graf und Bösendorfer für sich selbst und seine Freunde. Mit Wiener Verlegern kam er allerdings nur einmal ins Geschäft: 1830 verkaufte er an Pietro Mechetti seine Erste Symphonie c-Moll op. 11 und die vier Klavierwerke Rondo capriccioso op. 14, Klavierfantasie E-Dur op. 15, Drei Fantasien oder Capricen op. 16 sowie Variations concertantes op. 17.

Mit den Jahren verblassten offenbar die negativen Erinnerungen an das „Mausenest“ Wien, „das liederliche, genußmüde Eß- und Trinknest“ seiner Jugend, und in seinen Briefen tauchen neue Reisepläne auf. Bereits zu Beginn des Jahres 1833 äußerte er seine Sehnsucht nach Wien gegenüber dem Sänger Franz Hauser, mit dem er seit seinem Aufenthalt in

der Donaumetropole in freundschaftlicher Korrespondenz stand. Im Frühjahr 1839 lud ihn die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die ihn zwei Jahre zuvor zum Ehrenmitglied ernannt hatte, ein, sein Oratorium *Paulus* bei der Wiener Erstaufführung zu dirigieren. Dieses Vorhaben zerschlug sich jedoch; als man aber 1846 eine Wiederaufführung des Chorwerkes plante, erwog der Komponist, dem Konzert beizuwohnen. Doch erst 1847 wurden Reisepläne nach Wien noch einmal konkret. Erneut hatte ihn die Gesellschaft der Musikfreunde eingeladen, bei ihrem jährlichen „Großen Musikfest“ im November in der k.k. Winter-Reitschule sein neuestes Oratorium *Elias* zu dirigieren. Mendelssohn machte deren Konzertdirektor Johann Vesque von Püttlingen Ende August Hoffnungen, „daß [...] dann der langgehegte Wunsch Wien endlich einmal wiederzusehen in Erfüllung gehen wird“. Doch um Mendelssohns Gesundheit stand es zu jener Zeit schlecht. Mitte Mai hatte ihn die niederschmetternde Nachricht vom Tod seiner geliebten Schwester Fanny, mit der ihn eine lebenslange besonders enge persönliche und künstlerische Beziehung verband, ereilt. Er erkrankte daraufhin schwer und konnte sich trotz eines Urlaubs in der Schweiz nicht mehr erholen. Wenige Monate später starb Mendelssohn selbst an den Folgen mehrerer Schlaganfälle am 4. November 1847 in Leipzig. Die geplante Aufführung des *Elias* fand schließlich am 14. November als Gedenkkonzert mit einem vorangestellten Trauerprolog statt. Wien gebührt somit der Ruhm der deutschen Erstaufführung des ein Jahr zu-

Felix Mendelssohn Bartholdy. Porträt.  
Zeichnung von Joseph Schmeller, 1830.  
Berlin, akg-images



vor in Birmingham in englischer Sprache uraufgeführten *Elias*, eines der bedeutendsten Werke des Komponisten.

In Salzburg hatte Mendelssohn im August 1830 – bewusst oder unbewusst – die Begegnung mit der Witwe Mozarts verpasst. Ein Jahr später aber traf er in Mailand Mozarts ältesten Sohn, Carl Thomas, der als österreichischer Beamter in der lombardischen Hauptstadt lebte. Mendelssohn begegnete ihm im Haus von Dorothea von Ertmann, jener Wiener Pianistin, der Ludwig van Beethoven seine A-Dur-Sonate op. 101 gewidmet hatte. Über Carl Thomas Mozart, der in Mailand zunächst einige Zeit Musik studiert hatte und als versierter Klavierspieler bei adligen Mailänder Familien Klavierunterricht erteilte, schrieb Mendelssohn am 24. Juli 1831 an seine Familie: *„Eine andre, sehr liebe Bekanntschaft, die ich dort gemacht habe, ist die des Herrn Mozart, der dort angestellt, eigentlich aber ein Musiker ist, dem Sinn und Herzen nach; er muß die größte Aehnlichkeit mit dem Vater haben, besonders im Wesen, denn solche Sachen, wie sie einen in den Briefen des Vaters rühren in ihrer Naivität und Offenheit, hört man in Menge von ihm, und muß ihn nach dem ersten Augenblicke gleich lieb haben.“* Mendelssohn spielte Carl Thomas Mozart zu Liebe mehrere Werke seines Vaters auf dem Klavier. Darüber hinaus bereitete es ihm großes Vergnügen, dem Mozart-Sohn als Erstem seine soeben beendete Komposition *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 vorzustellen.

Es war dies nicht die einzige Begegnung zwischen Mendelssohn und Mitgliedern der

Familie Mozart. Bereits 1820 verkehrte der jüngste Mozart-Sohn Franz Xaver Wolfgang auf seiner Konzertreise durch Europa im Berliner Salon der Mendelssohns. Über den damals erst elfjährigen Knaben Felix notierte er in seinem Reisetagebuch, dass jener *„ein Wunderkind seyn soll; bis itzt habe ich aber noch nichts zu hören bekommen“*. Dafür musizierte er mehrmals gemeinsam mit der Schwester Fanny, wie Mutter Lea ihre Wiener Cousine Henriette Pereira-Arnstein wissen ließ. Ob sich Mendelssohn später dieser Begegnung erinnerte, wissen wir nicht. Den liebenswerten Mailänder Mozart hatte er jedoch nicht vergessen: ihn ließ er einige Jahre später durch einen Musikerbekannten grüßen.

Der kurze Zwischenstopp im August 1830 blieb nicht der einzige Kontakt Mendelssohns mit Salzburg, denn später ergaben sich noch weitere Berührungspunkte. Als dort in den 1830er-Jahren für ein Mozart-Denkmal finan-

# HRE VEREHRUNG DER WIENER KLASSIK

zielle Beiträge gesammelt wurden, trat man auch an den nunmehr in ganz Europa gefeierten Künstler heran. Dieser lehnte jedoch aus Zeitgründen einen kompositorischen Beitrag für ein Mozart-Album zugunsten des Denkmals ab. Die Salzburger trugen ihm dies nicht nach und ernannten ihn im April 1846 zum Ehrenmitglied des fünf Jahre zuvor gegründeten Dommusikverein und Mozarteum, der Vorgängerinstitution der heutigen Stiftung Mozarteum Salzburg. Vorgeschlagen hatte ihn deren Kapellmeister und Direktor Alois Taux, der Mendelssohn im September 1845 in Leipzig begegnet war. Zur Erinnerung verewigte sich der Leipziger Meister damals in dessen Autographenalbum mit einem *Canone a 2* in h-Moll. Der Salzburger Verein, der sich unter anderem die Pflege eines attraktiven Musiklebens zur Aufgabe gemacht hatte, spielte in seinen Konzerten Mendelssohns Musik, darunter größere Vokalwerke wie die 2. Symphonie *„Lobgesang“* op. 52 oder den 42. Psalm *„Wie der Hirsch schreit“* op. 42. Aus Anlass des Todes Mendelssohns am 4. November 1847 veranstaltete der Dommusikverein und Mozarteum am 26. Februar 1848 im Rathaus-Saal eine ‚Erinnerungsakademie‘, in der ausschließlich Werke des Komponisten, darunter Auszüge aus den Oratorien *Paulus* und *Elias* aufgeführt wurden. Der Ertrag sollte außerdem zur Anschaffung weiterer Mendelssohnscher Werke dienen.

Mendelssohn darf als ein bekennender Mozart-Jünger gelten, doch inhaltsleerer Künstlerkult war ihm stets ein Gräuel. Wahre Verehrung der Wiener Klassiker konnte für ihn nur in einer aktiven Pflege ihrer Musik beste-

hen. Diese Haltung hat er einmal in einem Brief vom November 1839 an seinen Freund, den Pianisten Ignaz Moscheles in London unmissverständlich zum Ausdruck gebracht: *„Wenn Du sähest, wie häßlich sie's in Deutschland jetzt mit den Monumenten treiben [...] Wenn sie in Halle für Händel, in Frankfurt für Mozart, in Salzburg für Mozart, in Bonn für Beethoven ein ordentliches Orchester bilden wollen, die die Werke ordentlich spielen und verstehen können, da bin ich dabei – aber nicht bei ihren Steinen, wo die Orchester noch ärgre Steine sind, und nicht bei ihren Conservatorien, wo nichts zu conserviren ist.“* Und Mendelssohn ließ es nicht bei Worten bewenden: Er initiierte im Jahr 1843 in Leipzig die Gründung des ersten deutschen Musikkonservatoriums, aus dem viele renommierte Schüler hervorgehen sollten, und mit dem Leipziger Gewandhausorchester, zu dessen Kapellmeister er 1835 mit erst 26 Jahren berufen worden war, sorgte er für herausragende musikalische Aufführungen, deren Ruhm und Anerkennung weit über Deutschlands Grenzen hinaus strahlten. Bei all seinen musikalischen Aktivitäten räumte Mendelssohn Mozart eine bedeutende Stellung ein. Ein besonderes Anliegen war ihm dabei die Verbreitung von dessen Klaviermusik, sowohl der Solowerke als auch der Konzerte. Besonders häufig spielte Mendelssohn selbst die Konzerte in d-Moll KV 466 und c-Moll KV 491. Zum Konzert für zwei Klaviere Es-Dur KV 365 sind zudem verschiedene eigene Kadenzen erhalten geblieben. Als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, als Dirigent diverser Musikfeste

# KER KONNTE FÜR IHN NUR...

und vor allem als Gewandhauskapellmeister in Leipzig sorgte er mit seinen Programmgestaltungen dafür, dass Mozart neben anderen Klassikern wie Gluck, Haydn und Beethoven stets angemessen vertreten war. Außer den erwähnten Klavierkonzerten waren es vor allem die späten Symphonien, die großen Konzertarien, das Oratorium *Davide penitente* KV 469 und Opernauszüge, die er zu Gehör brachte. Bei den 1838 eingeführten „Historischen Konzerten“ im Leipziger Gewandhaus war ein Abend allein Mozart gewidmet. Auch im Rahmen der regelmäßigen Kammermusikveranstaltungen wurde oft Mozart gespielt. Mendelssohn saß dann am Klavier.

Ein Werk faszinierte Mendelssohn ein Leben lang ganz besonders: die *Jupiter-Symphonie* KV 551. Bereits im Alter von zwölf Jahren beeindruckte sie ihn beim ersten Hören so nachdrücklich, dass er ein Arrangement des ersten Satzes für Klavier zu vier Händen begann. Wenig später hinterließ das letzte symphonische Werk Mozarts auch musikalische Spuren in mehreren eigenen Kompositionen. 1845 ließ sich Mendelssohn schließlich in Frankfurt bei Julius André die Gelegenheit nicht entgehen, das Autograph der Symphonie zu studieren.

Das besondere Interesse Mendelssohns an dem Wiener Klassiker zeigt sich auch in der großen Zahl an Mozarts Werken in seiner privaten Musikbibliothek, darunter zahlreiche Bände Klaviermusik, die teilweise aufführungspraktische Eintragungen enthalten. An reiner Reliquienverehrung lag Mendelssohn nichts, gleichwohl besaß er einige Mozart-

Autographe, die er meist zum Geschenk erhalten hatte: das sogenannte *Londoner-Skizzenbuch*, die autographe Partitur der Oper *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, den Klaviersonatensatz in g-Moll KV 312 sowie das Konzept von Mozarts Bewerbung um die Kapellmeister-Stelle an St. Stephan in Wien aus dem Jahr 1791. In den 1840er-Jahren bemühte sich Mendelssohn, den musikalischen Nachlass Mozarts vor einer Zersplitterung zu bewahren. Im Auftrag des Offenbacher Verlegers Johann Anton André, der 1799 den Nachlass von der Witwe Mozarts erworben hatte, versuchte er, ihn – allerdings erfolglos – an die Preussische Hofbibliothek zu vermitteln.

Felix Mendelssohn Bartholdy, zweifelsohne eine der zentralen europäischen Musikerspersönlichkeiten seiner Zeit, hinterließ ein umfangreiches kompositorisches Œuvre, das im Gegensatz zu vielen anderen Komponisten der Romantik alle damals gängigen Gattungen umfasst: kleine Liedformen und große Oratorien, Schauspielmusiken und Singspiele, Kirchenmusik a cappella, mit Orgel- oder Orchesterbegleitung, kleinformatige *Lieder ohne Worte* für Klavier und große Konzerte, zahlreiche bedeutende Kammermusikwerke sowie Konzert-Ouvertüren, Violinkonzerte und Symphonien. Das Programm der diesjährigen Mozartwoche möchte dieses umfangreiche, faszinierende und in Teilen nach wie vor wenig bekannte kompositorische Werk bekannter machen. Dabei wird die Musik Mendelssohns, dessen Mozart-Verehrung nie ein bloßes Lippenbekenntnis geblieben ist, in vielfältige Beziehung zum Salzburger Genius loci gesetzt.



# MENDELSSOHN WAS ALWAYS HORRIFIED

## MENDELSSOHN, AUSTRIA AND MOZART

By Anja Morgenstern

Mendelssohn, who was described by Robert Schumann as “the Mozart of the 19<sup>th</sup> century”, spent time in Salzburg and Vienna during his Grand Tour of Europe from 1830 to 1832. His impressions are documented in extensive correspondence with members of his family, acquaintances and colleagues in Vienna. He met Mozart’s sons, had contact with the Society of the Friends of Music in Vienna, and the Cathedral Music Association in Salzburg, the forerunner of the Mozarteum Foundation. Throughout his life he made great efforts to ensure that Mozart’s music became more widely known.

During the tour Mendelssohn travelled through Austria, Italy, Switzerland, France and London, on the one hand to satisfy his curiosity about countries and their people as well as his thirst for nature and art. On the other hand he wanted to clarify for himself where he wanted to settle and work as a musician. In August 1830 Mendelssohn spent a few days in Salzburg. The city that in 1816 had finally lost its independence and from then onwards belonged to the Austrian Empire did not make a lasting impression on him, even though, like many travellers before and after him, he was full of praise for the natural beauty of the surroundings. He was apparently not aware of the fact that Mozart was born here and that his ageing widow was still living in the city.

He was also disappointed by Vienna, which he regarded as the city of Haydn, Mozart and Beethoven. During his eight-week stay he attended excellent performances in the Burgtheater but was dissatisfied by the encounters he had with musicians. In his correspondence he referred to most of his colleagues with sharp-tongued comments – in this he was not unlike Mozart. While he was on the way back from Vienna he informed his cousin Henriette Pereira-Arnstein in Vienna that he was convinced from the bottom of his heart that Germany was the true and genuine country of art. He was certain that Germany was the country where the Classical composers Haydn, Mozart and Beethoven were best revered, and above all played. He wanted not only to be a part of these endeavours but also to propagate them. He impressively succeeded in implementing this aim, first of all in Düsseldorf, as the music director of the city, and not long afterwards in Leipzig, as the youngest conductor of the Gewandhausorchester.

Mendelssohn was a productive and excellent letter-writer, and throughout his life engaged in active correspondence with many of his friends and acquaintances as well as members of the family. Mendelssohn liked to play pianos manufactured in Vienna and ordered several instruments from Graf and Bösendorfer for himself and his friends. With Viennese publishers, however, he only entered into business once. Over the years the negative memories of the “mouse nest” Vienna faded, and mention of new travel plans appeared in his letters and a sense of longing to see the city again.

# D BY THE IDEA OF AN ARTIST CULT, VOID

In spring 1839 the Society of the Friends of Music invited him to conduct the first performance in Vienna of his oratorio *St. Paul*. Two years earlier he had been made an honorary member of the Society. The plan did not come to fruition as foreseen but when a repeat performance of the choral work was scheduled for 1846, Mendelssohn planned to attend the concert. However, it was not until 1847 that he made more specific plans. The Society of the Friends of Music had invited him to conduct his most recently composed oratorio *Elijah* at the annual grand music festival in November in the imperial and royal winter riding school. Mendelssohn was, however, not in the best of health. In mid-May he had been shattered by the news of the death of his beloved sister Fanny, with whom he had enjoyed a lifelong close personal and artistic relationship. He became seriously ill and never recuperated. A few months later, following a series of strokes, Mendelssohn died on 4 November 1847 in Leipzig. The planned performance in Vienna of *Elijah* took place on 14 November as a memorial concert which opened with a prologue of mourning.

In August 1830 Mendelssohn had missed the opportunity to meet Mozart's widow in Salzburg. One year later, however, he met Mozart's eldest son, Carl Thomas, in Milan. In a letter dated 24 July 1831 Mendelssohn wrote to his family about Carl and said that he was a very agreeable person and really a musician although he was employed as an Austrian civil servant in the capital city of Lombardy. Mendelssohn wrote that Carl must have been very

similar in character to his father because he appeared to have the same naivety and openness, and that he was extremely likeable from the very first encounter. Mendelssohn played many of Wolfgang Amadé Mozart's works for Carl on the piano. This was not the only contact between Mendelssohn and members of the Mozart Family. Mozart's younger son, Franz Xaver Wolfgang frequented the Mendelssohns' music salon in Berlin on his concert tour through Europe and played the piano several times together with Fanny.

In the 1830s, when funding was needed for the building of a Mozart statue, Mendelssohn – by this time highly celebrated throughout Europe – was approached and requested to compose a piece of music for a Mozart album. Mendelssohn declined to do so due to pressure of time. In April 1846 he was made an honorary member of the Salzburg Cathedral Music Association and Mozarteum which had been founded five years previously. Following Mendelssohn's death on 4 November 1847 this association organized a so-called commemorative academy on 26 February 1848 in the Town Hall in which only works by Mendelssohn were performed, including excerpts from the oratorios *St. Paul* and *Elijah*.

Mendelssohn came to be regarded as a professed disciple of Mozart but he was always horrified by the idea of an artist cult, void of any substance. True reverence of the Viennese Classical composers could only consist in actively performing their music. In 1843 he initiated the founding in Leipzig of the first German music conservatory which later pro-

# OF ANY SUBSTANCE...

duced many important and successful students. At the age of only 26 he was appointed conductor of the Leipzig Gewandhausorchester and gave many outstanding concerts which were highly acclaimed far beyond the borders of Germany. Mozart always occupied a major role in all of Mendelssohn's musical activities. He was particularly concerned with making his piano music more widely known, both the solo works as well as the concertos. Mendelssohn himself frequently played the concertos in D minor, K. 466, and in C minor, K. 491, and wrote various cadenzas for the Concerto for Two Pianos in E flat major, K. 365. In programming concerts both in Düsseldorf, when he was the city music director of that city, and as the conductor of music festivals and above all of the Leipzig Gewandhausorchester he ensured that Mozart was well represented alongside other Classical composers. He was especially keen on performing the late symphonies, the great concert arias, the oratorio *Davide penitente*, K. 469, and excerpts from operas. In the context of the 'Historic Concerts' introduced in 1838 in the Leipzig Gewandhaus, one evening was devoted to Mozart alone. Chamber music works by Mozart were also frequently played, with Mendelssohn at the piano.

Throughout his life Mendelssohn was fascinated by the 'Jupiter' Symphony, K. 551. At the age of twelve he was already so impressed on hearing the symphony for the first time that he began to write an arrangement of the first movement for piano for four hands. Not long afterwards Mozart's last symphonic work

also left musical traces in several of his own compositions. Further evidence of Mendelssohn's interest in Mozart is also shown in the large number of his works in his private music library, including several volumes of piano music which in some cases contain entries related to performance practice. Mendelssohn owned some of Mozart's autograph manuscripts which he had mostly received as presents: the so-called *London Sketch Book*, the autograph of *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384, the piano sonata movement in G minor, K. 312, as well as the draft of Mozart's application for the post of kapellmeister at St. Stephen's Cathedral in Vienna from 1791.

As one of the major European musical personalities of his time Mendelssohn left behind an extensive compositional oeuvre, which, unlike that of many other Romantic composers, contained all the usual genres: small lieder and great oratorios, incidental music and *Singspiele*, church music a cappella or with organ or orchestral accompaniment, songs without words for piano, as well as great piano concertos, much important chamber music as well as concert overtures, violin concertos and symphonies. The programme of the Mozart Week 2016 aims to make this fascinating oeuvre more widely known and presents the opportunity to explore the relationship with the composer whom Mendelssohn so greatly revered.

English summary of the original German essay:

Elizabeth Mortimer

# DUTILLEUX MOCHTE KEINE UNTERBREC

## HENRI DUTILLEUX

Von Caroline Potter

Henri Dutilleux, einer der wichtigsten Komponisten des 20. und des frühen 21. Jahrhunderts, war Spross einer künstlerischen Familie: sein Großvater, Constant Dutilleux, war Maler und Freund von Delacroix und Corot, Julien Koszul, sein Großvater mütterlicherseits, war Komponist und zeit seines Lebens mit Gabriel Fauré befreundet. Am Pariser Konservatorium gewann Henri Dutilleux 1938 im dritten Anlauf den angesehenen Prix de Rome mit der Kantate *L'Anneau du roi*. Er blieb als Preisträger nur vier Monate in Rom und kehrte vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nach Frankreich zurück.

Dutilleux war sich der Einschränkung seiner Ausbildung am Konservatorium bewusst, er hatte sich wenig mit zeitgenössischer Musik beschäftigt und keine Analyseklasse besucht. Er erinnerte sich, dass er in den 1930er-Jahren von Wagners Musik beeindruckt war und vor allem von Debussy und Ravel, den er sogar während einer Orchesterprobe kennen lernte. Er entdeckte auch Werke von Strawinsky und Roussel, wurde aber erst nach 1945 mit der Zweiten Wiener Schule und Bartóks Spätwerk, das einen wichtigen Einfluss auf ihn ausüben sollte, vertraut. Die Musik von Berlioz hat Dutilleux sein Leben lang begeistert, sowohl seine rhythmische Virtuosität als auch seine Orchestrierungskunst. Er schwärmte vor allem vom kurzen Chorstück *Ballet des om-*

*bres* (1829), einer „*ronde nocturne*“ mit unüblichen Akkordabläufen (ich kann mich erinnern, dass Dutilleux sehr oft unterstrich, wie sehr er dieses wenig bekannte Werk liebte).

Dutilleux hat fast alle Kompositionen vor seiner Klaviersonate (1948) verworfen. Während der deutschen Besatzung schrieb er einige Werke für Blasinstrumente, die der Direktor des Pariser Konservatoriums Claude Delvincourt für Wettbewerbe oder Schuljahresabschlussprüfungen bestellt hatte. *Sarabande et Cortège* für Fagott (1942) oder die *Sonatine* für Flöte (1943) sind von Ravel, Debussy und Roussel beeinflusst, und Dutilleux äußerte seine Bedenken ob ihrer wenig originellen Musiksprache. Beide Kompositionen bleiben aber Zentralwerke des Solorepertoires für diese Instrumente. Um diese Zeit komponierte Dutilleux auch Lieder zu Texten seines Freundes Jean Cassou, der wegen seines Einsatzes für die Résistance inhaftiert war. Später nahm er die Beziehung zu Cassou wieder auf.

Die Klaviersonate komponierte Dutilleux für die Pianistin Geneviève Joy, die er 1946 heiratete. Er wollte ein gewichtiges Werk schreiben, und die Tatsache, dass er einen traditionellen Titel verwendete, zeigt, dass er auf die klassische Musiktradition bauen wollte. Er sagte einmal, die französische Musik solle „*nicht nur auf das Gebiet von Charme, Eleganz und Esprit*“ eingegrenzt werden – oder wie Boulez scharf ausdrückte, „*eine Mischung von Des-cartes und Haute Couture*“ sein. Beide Symphonien von Dutilleux, als Fortsetzung der Klaviersonate geschrieben, beweisen auch seine Begeisterung für die traditionellen großange-

# HUNG ZWISCHEN DEN SÄTZEN, DENN D

legten Formen. Nach der Klaviersonate entfernte er sich jedoch von fest etablierten Formen und vermied die konventionellen Serien von Variationen auf der Basis von verschiedenen Figurationen. Seine Erste Symphonie beginnt mit einer Passacaglia auf ein Thema, das allmählich von den Kontrabässen bis zu den hohen Registern im Orchester wandert. Die jazzartigen Akzente des Satzes, mit den Pizzicati im Kontrabass und den synkopierten Rhythmen, lassen einen weiteren Einfluss auf Dutilleux erkennen, der bis zum Schlussteil von *The Shadows of Time* wirkt, dem bluesartigen *Dominante bleue*.

Die meisten Hauptwerke Dutilleux' ab der Zweiten Symphonie waren Auftragswerke für amerikanische Organisationen (die Zweite Symphonie für das Boston Symphony Orchestra und Charles Munch). Viele spätere Stücke wurden auch für bestimmte Interpreten komponiert (das Cellokonzert *Tout un monde lointain...* für Mstislaw Rostropowitsch, das Violinkonzert *L'Arbre des songes* für Isaac Stern). Paul Sacher gab *Mystère de l'instant* in Auftrag und inspirierte *Trois Strophes sur le nom de Sacher* für Violoncello solo, basierend auf den Buchstaben seines Namens. Französische Auftraggeber fehlen, die zeitgenössische Musikszene in Paris in den 1950er- und 1960er-Jahren wurde von Boulez' Konzertreihe *Domaine musical* dominiert, und Dutilleux gehörte nicht zu diesem Kreis. Boulez und Dutilleux waren nie Freunde – und Boulez ignorierte sogar Dutilleux bei der Uraufführung seiner Ersten Symphonie, in der Periode des „*zornigen jungen Mannes*“ – später wurde

ihre Beziehung freundschaftlich. Als ich Dutilleux 2012 zum letzten Mal traf, wenige Monate vor seinem Tod, erwähnte der Komponist, dass er gerade zwei „*sehr nette*“ Briefe von Boulez bekommen hatte und dem jüngeren Kollegen unbedingt herzlich antworten wollte.

Der Einfluss anderer Kunstarten war immer sehr wichtig für Dutilleux. Er verband seine Neigung, nie einzelne unveränderliche Themen zu benutzen, mit Prousts Idee von Zeit und Gedächtnis. Typisch für ihn ist das Auftauchen eines Themas unter verschiedenen, jedoch verwandten Formen – der Komponist Francis Bayer nannte es „*progressives Wachsen*“ – ähnlich wie Prousts Charaktere, die sich anders benehmen, je nachdem in welcher Gesellschaft sie sich befinden. Der dritte und der vierte Satz von Dutilleux' Erster Symphonie sind thematisch und zeitlich verknüpft; Dutilleux mochte nämlich keine Unterbrechung zwischen den Sätzen, denn die Pausen „*zerstören die Macht der Musik, uns zu bezaubern*“. Man findet in ähnlicher Weise ein *segue* zwischen dem langsamen Satz und dem Finale der Zweiten Symphonie, *Le Double* genannt. Darüber hinaus weist der Beginn dieses Finales eine große Ähnlichkeit mit den ersten Takten von Dutilleux' nächstem symphonischen Hauptwerk, *Métaboles*, auf, was darauf hindeutet, dass die Technik des „*progressiven Wachsens*“ auch zwischen verschiedenen Werken gilt. Prousts Idee des Gedächtnisses umfasst sowohl Vorwegnahme und Variation als auch die einfache Rückerinnerung, und das spiegelt sich auch in den Werken von Dutilleux

# IE PAUSEN „ZERSTÖREN DIE MACHT DE

wider. In seinem Streichquartett *Ainsi la nuit* werden vier ‚Zwischensektionen‘ eingefügt, die als Reserve von Material für die sieben Sätze des Werkes gelten, entweder als Vorahnung oder als Erinnerung von musikalischen Ideen. Zwischenspiele übernehmen weitgehend eine ähnliche Funktion zwischen den vier Sätzen von *L'Arbre des songes*.

Bezeichnenderweise gab Dutilleux an, er sei „von Baudelaire verfolgt“. In einem Interview sagte er 2010, dass Baudelaire einen größeren Einfluss auf ihn ausübe, als irgendein Künstler einer anderen Sparte. Der Dichter aus dem 19. Jahrhundert teilte mit Dutilleux die Liebe zu den Bildenden Künsten; er schrieb ein Essay über Delacroix (ein Freund von Constant Dutilleux), noch bevor die Begabung des Malers generell anerkannt wurde. Aber die Beziehungen von Baudelaire Dichtung zu Dutilleux' Musik sind noch interessanter, obwohl Dutilleux nur ein einziges Gedicht von Baudelaire in Musik setzte – im letzten Satz seines letzten Werkes *Le temps l'horloge*. Baudelaire zentraler Begriff der *correspondances* – Verbindungen zwischen verschiedenen Sinngehalten – stellt das Herzstück von Dutilleux' Ästhetik dar und erlaubt ihm, seine Musik mit anderen Kunstformen zu verbinden.

Der Plan eines Balletts über *Les Fleurs du Mal* von Baudelaire, einer Auftragskomposition zum 100. Todestag des Dichters im Jahre 1967 in der Choreographie von Roland Petit, wurde nicht ausgeführt, aber Dutilleux' Vertiefung in das Werk des Dichters wirkte sich auf sein Cellokonzert *Tout un monde lointain...* aus. Jeder Satz dieses Konzertes wird von

einem Epigraph Baudelaire eingeleitet und der Titel entstammt auch einem der Gedichte. Obwohl dies keine ‚Programm-Musik‘ ist, die einer erzählenden Darstellung folgt, zeichnet Dutilleux ein poetisches Bild im Sinne Baudelaire, das eine musikalische Parallele, eine sinnliche *correspondance* herstellen kann. Und wie Proust schätzte Baudelaire unwillkürliche Erinnerungen und bewies eine feine Kenntnis der fundamentalen Vieldeutigkeit der menschlichen Persönlichkeit. Für Baudelaire war Kunst eine Art Wirklichkeitsflucht. Sowohl der Dichter als auch Dutilleux betonten häufig das Geheimnis des kreativen Prozesses (Dutilleux sprach gerne mit mir über die Musik anderer Komponisten, aber nicht über seine eigenen Arbeitsmethoden), und beide glaubten an die erlösende Macht der Kunst. Für beide war die Arbeit eine Kraftquelle; Dutilleux liebte es, Baudelaire Maxime „*le travail fortifie*“ („Arbeit stärkt“) zu zitieren. Während Dutilleux' Violinkonzert *L'Arbre des songes* keine ausdrückliche Referenz auf den Dichter aufweist, könnte der Titel aus einem Prosagedicht von Baudelaire entnommen worden sein, *Les Projets*: „*et, la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique*“ („und in der Nacht, um meine Träume zu begleiten, das klagende Lied der musikalischen Bäume“).

In *Mystère de l'instant* für Streichorchester, Cimbalom und Schlagzeug war es Dutilleux' Wille, Abstand vom „*progressiven* *Wachsen*“ und von den für seine bisherigen Werke typischen Wechselwirkungen zwischen den Sätzen zu nehmen. Das Werk besteht aus zehn

Henri Dutilleux in seiner Wohnung in Paris. Foto, 2008.  
Paris, Marion Kalter – Berlin, akg-images



kurzen Abschnitten, die keine Beziehung zu einander haben; sein Originaltitel war *Instantanés* (Momentaufnahmen). Es erinnert jedoch an andere Stücke von Dutilleux; die Sätze *Nocturne* und *Litanies* sind eindeutig mit Sätzen aus dem Streichquartett *Ainsi la nuit* verwandt, die die gleichen Bezeichnungen tragen.

Als großer Liebhaber der Malerei behauptete Dutilleux, er habe beim Komponieren seines Orchesterwerkes *Timbres, espace, mouvement* stets van Goghs *La nuit étoilée* vor Augen gehabt, und später fügte er den Titel des Bildes als Untertitel für sein Stück hinzu. Der wirbelnden Bewegung des Bildes entspricht die Musik, und Dutilleux nutzte die extremen Register des Orchesters, um die Kluft zwischen Erde und Himmel zu vermitteln. Er wollte auch van Goghs Geisteszustand in seinem Werk widerspiegeln, vor allem seine Sehnsucht nach Glaubensgewissheit. Die Betitelung einiger Sätze in seinen Werken verrät manches über seine eigenen spirituellen Anliegen: *Litanies* und *Constellations* sind Titel, die er zuerst in *Ainsi la nuit* verwendete und später auch in anderen Stücken wieder aufnahm. Die Gedenkfeier zum 50. Jahrestag vom Ende des Zweiten Weltkrieges gab den Impuls zu seinem Orchesterwerk *The Shadows of Time*, das 1997 in Boston uraufgeführt wurde. Der dritte Satz, *Mémoire des ombres*, trägt die Widmung „*Pour Anne Frank et pour tous les enfants du monde, innocents*“ („für Anne Frank und für alle unschuldigen Kinder der Welt“) und ist mit drei Kinderstimmen unisono besetzt.

Obwohl selbst kein Maler, pflegte Dutilleux das Erscheinungsbild seiner Partituren

sorgfältig. Seine Manuskripte sind kalligraphische Wunderwerke und einige Stellen zeigen einen starken visuellen Impuls. Den Handschriften ist zu entnehmen, dass einige Passagen als Form konzipiert wurden, die erst später einen musikalischen Inhalt bekamen, und seine Vorliebe für symmetrische musikalische Figuren (Palindrome oder fächerförmige Phrasen) weist auf Bartóks Einfluss hin.

Ab den 1970er-Jahren stellt Dutilleux Verbindungen zu Komponisten her, die er bewundert, indem er deren Musik zitiert. Dies ist aber keineswegs ‚Polystilismus‘ à la Schnittke (ein Begriff, der ihm fremd war) oder Ironie wie bei Satie. Dutilleux suchte vielmehr absichtlich Zitate aus, die zu seinem eigenen Musikstil passten. Der kurze Auszug aus Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, den man in der ersten der *Trois Strophes sur le nom de Sacher* wiederfindet, ist eine doppelte Hommage an den Komponisten und an dessen Auftraggeber (Paul Sacher), der auch Bartóks Werk bestellt und uraufgeführt hatte. Über diese persönliche Anerkennung hinaus gibt es auch eine musikalische Affini-



# R MUSIK, UNS ZU BEZAUBERN...”

tät: Dutilleux suchte eine Stelle aus Bartóks Werk aus, die symmetrisch zu den waagrechten und senkrechten Achsen steht und einen Tritonus umspannt – beides stilistische Merkmale von Dutilleux’ Musik. Die Auszüge aus Kompositionen von Britten, Janequin und Alain, die er in *Les Citations* für Oboe, Cembalo, Kontrabass und Schlagzeug verwendet, stellen ebenfalls Hommagen an diese Komponisten dar.

Die Zweite Symphonie von Dutilleux, *Le Double*, untersucht überdies das Konzept der Dualität. Hier ist die Dualität buchstabengetreu, das Orchester ist in zwei Gruppen geteilt: zwölf Instrumente sind vom restlichen Ensemble getrennt. (Der Komponist sagte, dass er gerade Dostojewskis Novelle *Der Doppelgänger* las, als er das Werk komponierte, was wohl die Wahl des Untertitels beeinflusst haben könnte.) Ursprünglich schloss die Symphonie mit einem Grunddreiklang, aber Henri Dutilleux dachte, dies wäre zu endgültig und so endet das Werk mit einem mehrdeutigen Akkord, der den fragenden Charakter des Stückes verlängert.

Dutilleux kannte die Musik der Zweiten Wiener Schule sehr gut: er mochte Berg und studierte Weberns Stücke für Streichquartett, bevor er sein eigenes Werk für diese Besetzung komponierte. Das Violinkonzert von Berg (das in seinem letzten Satz einen Choral von Bach zitiert) und seine *Lyrische Suite* sind Schlüsselwerke für Dutilleux’ Violinkonzert und für sein Streichquartett, nicht zuletzt, weil sie eine tonale Musiksprache auf eine ganz neue Art verwenden. Die serielle Musiksprache ist nur ein Aspekt bei diesen Komponisten und,

obwohl Dutilleux die Stringenz der Dodekaphonie schätzte, sagte er einmal, er wäre „im Grunde kein serieller Komponist“. Was ihn an der seriellen Schreibweise störte, war das Fehlen einer Rangordnung: er organisierte seine Musik oft um Notenachsen, die Standfestigkeit in einem sonst chromatischen harmonischen Kontext bringen. Also dienen Akkordachsen, die im Allgemeinen in verschiedenen Formen vorkommen, als wiederkehrende Hilfsmittel, um eine gewisse Einheit zu sichern, insbesondere in der Zweiten Symphonie, *Ainsi la nuit*, und im Prélude für Klavier *Sur un même accord*.

Dutilleux hinterließ nur eine kleine Zahl von Werken. Er war äußerst selbstkritisch und seine Bedenken ob der Integrität seiner Werke waren fast obsessiv. Die stilistische Einheit seiner Werke ist teilweise durch seine häufigen Selbstzitate oder Anspielungen auf frühere Stücke gegeben. Oft überarbeitete er seine Kompositionen, zum Beispiel fügte er ein Interludium und Titel für beide Sätze von *Timbres, espace, mouvement* zwölf Jahre nach der Uraufführung hinzu und führte geringfügige Änderungen an mehreren Stücken durch. Sein Sinn für instrumentale Klangfarbe stellt ihn eindeutig in die französische Tradition. Seine vorzügliche Kunstfertigkeit und sein untrügliches Ohr für den Orchesterklang bekräftigten seine Stellung als einer der herausragendsten Komponisten des 20. und des frühen 21. Jahrhunderts.

Deutsche Übersetzung: Geneviève Geffray

# DUTILLEUX DISLIKED BREAKS BETWEEN

## HENRI DUTILLEUX

By Caroline Potter

One of the leading composers of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, Henri Dutilleux was born into an artistic family: a great-grandfather, Constant Dutilleux, was a painter and friend of Delacroix and Corot, and his maternal grandfather, Julien Koszul, was a composer and lifelong friend of Gabriel Fauré. At the Paris Conservatoire, Dutilleux won the prestigious *Prix de Rome* at his third attempt in 1938 with the cantata *L'Anneau du roi*. Dutilleux spent only four months in Rome as a *Prix de Rome* winner, returning to France before the outbreak of World War II.

Dutilleux was aware of the limitations of his Conservatoire education, which did not feature much contemporary music and lacked a class in analysis. In the 1930s he remembered being struck by Wagner's music, and especially by Debussy and Ravel; he met the latter composer during an orchestral rehearsal. He also discovered works by Stravinsky and Roussel outside class, though he did not become familiar with the Second Viennese School or Bartók's later works – an important influence – until after 1945. Berlioz's music was another lifelong enthusiasm, at least as much for his rhythmic virtuosity as for his orchestration. Dutilleux was especially fond of Berlioz's early short choral piece *Ballet des ombres* (1829), a 'ronde nocturne' whose unusual chord progressions enchanted him (I re-

call many occasions when Dutilleux said how much he enjoyed this little-known work).

Dutilleux disowned almost all the music he composed before his Piano Sonata (1948). During the German Occupation, he wrote a number of pieces for wind instruments, commissioned by the Director of the Paris Conservatoire Claude Delvincourt for competitions and end-of-year examinations. The *Sarabande et Cortège* for bassoon (1942) and *Sonatine* for flute (1943) show the influence of Ravel, Debussy and Roussel, and Dutilleux later expressed reservations about their unoriginal musical language. But they both remain central to the solo repertoire of their instruments. In this period Dutilleux also composed songs to texts by his friend Jean Cassou, a poet imprisoned for his Résistance activities. He would return to Cassou towards the end of his life.

Dutilleux's Piano Sonata was written for the pianist Geneviève Joy whom he married in 1946. His aim was to produce a substantial work and his use of the traditional title shows his intention to follow on from the classical musical tradition. Dutilleux once said that French music "should not be restricted to the realm of charm, elegance and wit" – in Boulez's pithier phrase, "a combination of Descartes and *haute couture*." His two symphonies, written in the wake of the Piano Sonata, also demonstrate his enthusiasm for traditional, large-scale forms. However, after the Piano Sonata, Dutilleux gradually moved away from established formal processes and preferred to avoid the conventional series of variations

# N MOVEMENTS BECAUSE THEY “SPOIL

each based on different figurations. His First Symphony opens with a Passacaglia based on a theme which gradually moves from the double basses up to the treble register of the orchestra. The jazzy inflections of this movement, with its pizzicato double basses and off-beat rhythms, betray another influence on Dutilleux, one which persists up to the final section of *The Shadows of Time*, the appropriately bluesy *Dominante bleue*.

Most of Dutilleux's major works from the Second Symphony onwards were commissioned by American organisations (the Second Symphony by the Boston Symphony Orchestra and Charles Munch). Many later pieces were written with specific performers in mind (the cello concerto *Tout un monde lointain...* was composed for Mstislav Rostropovitch, the violin concerto *L'Arbre des songes* for Isaac Stern). Paul Sacher commissioned *Mystère de l'instant* and was the inspiration behind the *Trois Strophes sur le nom de Sacher* for solo cello, based on the musical letters of his name. French commissions are notably absent, partly because the contemporary music scene in Paris was dominated in the 1950s and 60s by Boulez's *Domaine musical* concert series and Dutilleux was not part of this circle. While Dutilleux and Boulez were never close – and Boulez turned his back on Dutilleux at the premiere of the First Symphony during the younger composer's 'angry young man' period – their relationship in later years was cordial. During my last meeting with Dutilleux in 2012, a few months before his death, the composer mentioned that he

had just received two “very kind” letters from Boulez and was eager to respond warmly to his younger contemporary.

The influence of the other arts was always crucial to Dutilleux. He linked his tendency not to use a single, unchanging theme to Proust's concepts of time and memory. Typically a theme appears in related but different forms – the composer Francis Bayer called it “progressive growth” – paralleling Proust's characters whose behaviour varies depending on the company they keep. The third and fourth movements of Dutilleux's First Symphony are both thematically and temporally linked; indeed, Dutilleux disliked breaks between movements because they “spoil music's power to enchant us.” There is a similar *segue* from the slow second movement to the finale of his Second Symphony, subtitled *Le Double*. Moreover, the opening of the finale of this symphony bears a strong resemblance to the first bars of Henri Dutilleux's next major orchestral work, *Métaboles*, suggesting that the technique of progressive growth applies across different works. Proust's concept of memory embraces anticipation and variation as well as the straightforward re-collection of material, and again this has parallels in Dutilleux. Four ‘parenthesis’ sections are included in the string quartet *Ainsi la nuit* which act as reservoirs of material for the seven movements of the work, either foreshadowing or recalling musical ideas. Interludes with a broadly similar function separate the four movements of *L'Arbre des songes*.

# MUSIC'S POWER TO ENCHANT US". HE

Even more significantly, Dutilleux described himself as being “haunted by Baudelaire.” He said in a 2010 interview that Baudelaire had a greater impact on him than any other artist in any genre. The 19<sup>th</sup>-century poet shared Dutilleux’s love of visual art; he wrote an essay on Delacroix (a friend of Constant Dutilleux) before the painter’s genius was generally recognized. But the connections between Baudelaire’s poetry and Dutilleux’s music are more interesting, not least because Dutilleux only made one vocal setting of a Baudelaire poem, the last movement of his final work *Le temps l’horloge*. The central Baudelaire concept of *correspondances* – links between different senses – is at the heart of Dutilleux’s aesthetic, allowing him to reach out beyond his music to other art forms.

A project for a ballet based on Baudelaire’s *Les Fleurs du Mal*, a commission for the 100<sup>th</sup> anniversary of Baudelaire’s death in 1967 which would have been choreographed by Roland Petit, did not materialise, but Dutilleux’s immersion in the poet’s work instead had an impact on his cello concerto, *Tout un monde lointain...*. Each movement of the cello concerto is preceded by a Baudelaire epigraph and has a title drawn from one of his poems. While this is not ‘programme music’ which follows a verbal narrative, Dutilleux draws out a poetic image from Baudelaire which can have a musical parallel, a sensual *correspondance*. And rather like Proust, Baudelaire prized involuntary memory and showed a keen awareness of the essential ambiguity of the human personality. For Baudelaire,

art was a form of escapism from reality. Both the poet and Dutilleux often stressed the mystery of the creative process (Dutilleux was happy to talk to me about other composers’ music, but not about his own working methods), and both believed in the redemptive power of art. For both, work itself was a source of strength; Dutilleux liked to quote Baudelaire’s maxim *le travail fortifie*. While Dutilleux’s violin concerto *L’Arbre des songes* lacks explicit reference to the poet, its title may well be drawn from a Baudelaire prose poem, *Les Projets*: “*et, la nuit, pour servir d’accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique*” (and at night, as accompaniment to my dreams, the plaintive song of musical trees).

With *Mystère de l’instant* for string orchestra, cimbalom and percussion, Dutilleux’s conscious aim was to move away from progressive growth and the interrelationships between movements typical of his previous works. It consists of ten brief sections which have no musical connections with each other, and its original title was *Instantanés* (Snapshots). The work does, however, relate to other Dutilleux works; the movements entitled *Nocturne* and *Litanies* are clearly akin to identically titled movements in the string quartet *Ainsi la nuit*.

A great lover of painting, Henri Dutilleux claimed to have van Gogh’s *La nuit étoilée* always in mind when writing his orchestral work *Timbres, espace, mouvement*, and he later added the title of the painting as a subtitle to his work. The whirling motion in the

# DESCRIBED HIMSELF AS BEING “HAUNT

painting is given a musical equivalent, and Dutilleux used the extreme registers of the orchestra to convey the chasm between the earth and sky. Moreover, he aimed to reflect van Gogh's state of mind in the work, in particular his yearning for spiritual certainty. Dutilleux's choices of titles for movements of various works perhaps reveal something of his own spiritual concerns: *Litanies* and *Constellations* are titles first used in the string quartet *Ainsi la nuit* which are reused in later works. The commemoration of the 50<sup>th</sup> anniversary of the end of World War II was one of the stimuli behind his orchestral work *The Shadows of Time*, given its premiere in Boston in 1997; the third movement, *Mémoire des ombres*, is dedicated “to Anne Frank and to all innocent children of the world” and features three children's voices in unison.

Although not a painter himself, Dutilleux was very concerned about the appearance of a score. His manuscripts are marvels of calligraphy, and there is a strong visual stimulus behind certain passages in his works. Manuscript evidence reveals that a passage may be conceived as a shape, and only later given musical substance, and his fondness for symmetrical musical figures (palindromes or fan-shaped phrases) again suggests Bartók's influence.

From the 1970s Dutilleux makes connections with composers he admires by quoting their music. In no sense does this represent Schnittke-type polystylism (a concept which was alien to him) or irony in the style of Satie; rather, Dutilleux deliberately chooses quota-

tions which blend well with his own musical style. The brief extract from Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta* which appears in the first of the *Trois Strophes sur le nom de Sacher* is a dual homage to the work's composer and its commissioner and dedicatee (Paul Sacher) who had also commissioned the Bartók work and conducted its first performance. Added to this personal tribute, there is a musical affinity: Dutilleux chooses an extract of the Bartók work which is symmetrical around both the horizontal and vertical axes and which spans a tritone, both being stylistic imprints of Dutilleux's music. The extracts of music by Britten, Janequin and Alain used in *Les Citations* for oboe, harpsichord, double bass and percussion are also employed as homages to their composers.

Dutilleux's Second Symphony, *‘Le Double’*, further explores the concept of duality. In this case, the duality is literal in that the orchestra is divided into two groups, with twelve instruments set apart from the rest of the ensemble. (The composer stated that when composing the work he was reading Dostoevsky's novel *The Double*, on the theme of the *Doppelgänger*, and this may well have influenced his subtitle.) The symphony originally ended on a major triad, but Dutilleux decided that this was too conclusive, and it now finishes with an ambiguous chord which prolongs the spirit of questioning in the work.

Dutilleux knew the music of the Second Viennese School well: he was especially fond of Berg and studied Webern's pieces for string quartet before composing his own work for

# ED BY BAUDELAIRE"...

that formation. Berg's Violin Concerto (which quotes a Bach chorale in its last movement) and *Lyric Suite* are both key influences on Dutilleux's concerto and string quartet, not least because they use tonal musical vocabulary in new ways. The serial musical language is only one aspect of these composers, and although Dutilleux admired the rigour of dodecaphonic writing, he once said that he is "at heart, not a serial composer." What Dutilleux felt uncomfortable with in serial writing was the absence of hierarchy: he frequently organized music around pivot notes, which provide stability in an otherwise chromatic harmonic context. Pivot chords, which generally appear in several related but non-identical forms, are also used as a recurring device to ensure unity, notably in the Second Symphony, *Ainsi la nuit* and the piano prelude *Sur un même accord*.

Dutilleux has left a small number of works. He was a highly self-critical composer who was almost obsessively concerned about the integrity of his output. Stylistic unity is evident partly from frequent self-quotations or allusions to previous works. He often revised scores, adding an interlude and titles for each of the two movements to *Timbres, espace, mouvement* 12 years after the premiere, and making minor adjustments to several pieces. Dutilleux's feeling for instrumental timbre place him securely within the French tradition, and his exquisite craftsmanship and infallible ear for orchestral sonority confirm his position as one of the most distinguished composers of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries.

# INSTRUMENTE, DIE MOZART SELBST BE

## MOZARTS INSTRUMENTE

**Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2016**

Von Ulrich Leisinger

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

### Mozarts Hammerklavier

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

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



# SESSEN HAT, HELFEN UNS, SEINE MUS

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

## Mozarts Salzburger Konzertvioline

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

den der Salzburger Zeit komponiert. Die Überlieferung über Mozarts Schwester, die die Geige um 1820 als Übeinstrument für den Violinunterricht an eine befreundete Familie verkaufte, lässt vermuten, dass die Geige im Jahre 1780, als Mozart nach München und von dort über Passau nach Wien reiste, in der Stadt Salzburg verblieben ist. Zum Mozart-Jahr 1956 konnte das Instrument durch die Stiftung Mozarteum Salzburg von einer Apothekerfamilie in Schwanenstadt käuflich erworben werden.

## Mozarts Costa-Violine

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



# IK ZU VERSTEHEN, DIE ER AUF IHREN K

allem Violinen erhalten, die laut den zugehörigen Zetteln aus den Jahren 1733 bis 1768 stammen und ausnahmslos in Treviso, 47 Kilometer nördlich von Venedig, gefertigt wurden. Dalla Costa hat sich vornehmlich an den Instrumenten der Geigenbaurdynastie Amati orientiert. Typisch sind kräftige gelbbraune, gelbrote und rote Lacke. Auffällig sind auch die ausgeprägten, etwas zurückgeneigten Schnecken. Die Decke besteht wie üblich aus Fichten-, der Boden aus auffällig schön gemasertem Ahornholz. Die Länge des Halses (240 mm mit Schnecke) zeigt, dass das Instrument – wie die meisten alten italienischen Meistergeigen – nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten geblieben ist. Der Umbau dürfte schon im 19. Jahrhundert erfolgt sein, damit das Instrument auch für das neuere Musikrepertoire genutzt werden konnte. Die Instrumente Dalla Costas haben einen großen, tragenden Klang und sind daher heute als Konzertinstrumente gesucht. Constanze Mozart hatte das Instrument offenbar bereits 1799 mit dem musikalischen Nachlass ihres Mannes an Johann Anton André in Offenbach verkauft. Kurz vor seinem Tod gab dieser das Instrument angeblich mit den Worten *„Diese Violine stammt aus Mozarts Nachlass und Mozart hat sie immer gespielt. Ich habe sie von Mozarts Witwe gekauft“* an Heinrich Henkel weiter, der in seinem Verlag ausgebildet wurde. Aus dem Besitz der Familie Henkel kam das Instrument im Jahre 1909 an die Geigenbaurfirma William E. Hill in London und galt seit der Auflösung der Firma Anfang der 1980er-Jahre als verschollen.

## Mozarts Viola

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

## Weitere historische Instrumente der Stiftung Mozarteum Salzburg bei den Konzerten der Mozartwoche 2016

### Garser Flügel

Die Stiftung Mozarteum Salzburg gehört zu den wenigen Einrichtungen, die gleich zwei Instrumente von Anton Walter ihr Eigen nen-

# LANG ABGESTIMMT HAT...

nen. In den späten 1950er-Jahren erhielt sie ein zweites Instrument von einer Familie Mauckner aus Gars am Kamp, weswegen es zur Unterscheidung vom ‚Mozart-Flügel‘ als ‚Garser Flügel‘ bezeichnet wird. Somit können heute sowohl im Mozart-Wohnhaus als auch in Mozarts Geburtshaus Klavierwerke im ‚Originalklang‘ gehört werden – mit der Einschränkung, dass Mozart den ‚Garser Flügel‘ nicht gekannt haben dürfte. Eine alte Porzellan-Plakette gibt über den Erbauer Aufschluss: „Anton Walter / in Wien“. Das Kirschholz-Instrument scheint ursprünglich um 1782 von Walter gebaut worden zu sein, wurde aber später in seiner Werkstatt überholt und dürfte damit technisch etwa auf dem Stand von 1804 sein. Es weist einen um einen Ganzton größeren Umfang als Mozarts Hammerklavier ( $F_1$ – $g^3$ ) auf. Wie andere große Klaviere wurde der Flügel im 19. Jahrhundert auf etwa zwei Drittel der ursprünglichen Länge gekürzt, was bei einer Restaurierung im Jahre 1937 wieder rückgängig gemacht wurde. Trotz dieses massiven Eingriffs ist das Instrument ansonsten in vielen Teilen, insbesondere in der eigentlichen Mechanik, noch weitgehend im Original erhalten.

## Graf-Flügel

Mit einem Flügel von Conrad Graf (1782–1851) verfügt die Stiftung Mozarteum Salzburg über ein repräsentatives Instrument des Wiener Klavierbaus aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der ‚Graf-Flügel‘ mit der Fabrikationsnummer 2628 stammt aus dem Jahr 1839

und gehört damit zu den spätesten Instrumenten, ehe die Fabrik 1841 an Carl Andreas Stein verkauft wurde. Nach einer Generalsanierung, deren Kosten dankenswerterweise vollständig von Robert D. Levin und seiner Frau Ya-Fei Chuang (Boston) übernommen wurden, kann das prächtige Instrument mit einem Umfang von 6 1/2 Oktaven (80 Tasten, chromatisch von  $CC$  bis  $g^4$ ), das Jahrzehnte lang unbeachtet auf dem Dachboden über dem Großen Saal gestanden hatte, seit 2011 wieder zu Konzerten mit romantischer Klavier- und Kammermusik herangezogen werden. Der ‚Graf-Flügel‘ der Stiftung Mozarteum weist drei Pedale auf: Das rechte Pedal dient wie gewohnt zur Aufhebung der Dämpfung, das linke Pedal verschiebt die Klaviatur mit den Hämmern aus ihrer Ruhelage ein wenig zur Seite und ermöglicht damit ein ‚Unacorda-Spiel‘. Das mittlere Pedal dient schließlich als ein Moderator: Unter die Saiten werden kleine Filzlappen geführt, die den Anschlag der Hämmer und damit die Obertöne stärker als den Grundton abdämpfen.

# INSTRUMENTS MOZART PLAYED HAVE

## MOZART'S INSTRUMENTS

### The Salzburg Mozarteum Foundation's Collection of Historic Musical Instruments used in the Concerts at the Mozart Week 2016

By Ulrich Leisinger

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

#### Mozart's Fortepiano

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

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

#### Mozart's Concert Violin used in Salzburg

The instrument, regarded nowadays as Mozart's concert violin, contains a note on which is written 'Jacobus Stainer in Absam / *prope Oenipontum* 1659'. However, the instrument is based only on a model by Stainer and in actual fact dates from the early 18<sup>th</sup> 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

# BEEN PRESERVED UNTIL TODAY...



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

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 Leibinger-Kammüller (Stuttgart). It is not known when exactly Pietro Antonio Dalla Costa lived but he worked from 1733 to 1768 in Treviso, 47 kilometres north of Venice, and he orientated himself primarily towards the instruments made by the Amati dynasty of violin makers. Like most Italian master violins the neck of the instrument was replaced in the 19<sup>th</sup> 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.

## Mozart's Viola

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

burg Mozarteum Foundation from an American private owner in 1966.

### **Other historic instruments used in the concerts at the Mozart Week 2016**

#### **‘Gars Fortepiano’**

The Salzburg Mozarteum Foundation is one of the few institutions that owns two instruments by Anton Walter. In the late 1950s it received a second instrument from the Mauckner Family in Gars am Kamp (Lower Austria) which is why it is known as the ‘Gars Fortepiano’, to distinguish it from the Mozart Fortepiano. An old china plaque provides some information about the maker: ‘Anton Walter / in Vienna’. It seems that the cherry wood instrument was originally built by Walter around 1782, but was overhauled later in his atelier and technically corresponds to the style of pianos around 1804. The range is a whole tone larger ( $F_1 - g^3$ ) than Mozart’s fortepiano.

#### **Graf Piano**

The Salzburg Mozarteum Foundation owns a fortepiano made by Conrad Graf (1782–1851) dating from 1839 which is a representative example of piano building in Vienna from the first half of the 19<sup>th</sup> century. For decades the piano stood unnoticed in the attic above the Great Hall of the Mozarteum. It is a magnificent instrument with a range of six and a half octaves (80 keys, chromatic from  $CC$  to  $g^4$ ) and was given a general overhaul, the costs of

which were generously financed by Robert D. Levin and his wife Ya-Fei Chuang (Boston). The Graf Piano has been used in concerts of Romantic piano and chamber music again since 2011.

English translation: Elizabeth Mortimer

**FR 22.01**

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #01

---

**MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG**  
**KATIA UND MARIELLE LABÈQUE KLAVIER**

---

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

**Ouvertüre C-Dur MWV P 2**  
**„Trompeten-Ouvertüre“**  
(Komponiert 1825/26)

Allegro vivace

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Konzert Es-Dur für zwei Klaviere und Orchester KV 365**  
(Komponiert: Salzburg/München, um die Jahreswende 1780/81)

Allegro

Andante

Rondeau. Allegro

Kadenzen von Mozart

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Ouvertüre zu „Der Schauspieldirektor“ KV 486**

(Datiert: Wien, 3. Februar 1786)

Sinfonia. Presto

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

**Konzert E-Dur für zwei Klaviere und Orchester BWV O 5**

(Komponiert 1823)

Allegro vivace – Poco più allegro

Adagio non troppo

Allegro



## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Sie war das Lieblingsstück seines Vaters Abraham, die **Ouvertüre C-Dur** des knapp 17-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy. Er selbst hielt sich damit allerdings nicht auf: er veröffentlichte das Stück nie – im Gegensatz zu dem nur wenig später entstandenen, bis heute allgemein populären Schwesternwerk, der *Sommernachtstraum-Ouvertüre* op. 21. Die aufgrund ihrer Bläserfanfaren sogenannte **Trompeten-Ouvertüre** wurde erst 1867 aus dem Nachlass als Opus 101 herausgegeben. Gleich mehrmals hatte sie Mendelssohn einer Überarbeitung unterzogen – ein weiterer Beleg für die Unzufriedenheit, die sich für ihn offensichtlich nie ganz gelegt hat. So ist eine erste Fassung bereits im Oktober 1825 belegt, weitere folgen 1826 und 1833. Die ersten Aufführungen fanden 1828 in Berlin sowie 1833 in Düsseldorf, London und Leipzig statt.

Im Gegensatz zu den späteren programmatischen Ouvertüren (*Sommernachtstraum*, *Die Hebriden*, *Die schöne Melusine*) liegt dieser wahrscheinlich keine literarische Vorlage oder Geschichte zugrunde – zumindest ist keine solche überliefert. Heute gilt sie uns mehr als Vorstudie zu den späteren Ouvertüren, die übrigens allesamt nicht als tatsächliches Vorspiel zu einer Oper oder einer Theatermusik komponiert wurden, sondern als eine Art unabhängiger ‚Tondichtungen‘ (der Terminus war damals noch unbekannt). Mozarts Ouvertüren hingegen sind stets noch für Bühnenwerke entstanden, so auch die heute gespielte, ebenfalls in C-Dur stehende zum Einakter *Der*

*Schauspieldirektor*. Mendelssohn folgte formal der klassischen Sonatensatzform, wobei die charakteristischen Trompetenfanfaren zu Beginn, am Ende der Durchführung und selbstredend zu Beginn der Reprise wieder erklingen. Er variiert sie in der Harmonisierung, sodass sie nicht bloß wiederholt werden, sondern jedes Mal einen neuen Anstrich haben – und dennoch als wiederkehrendes Motto der Ouvertüre Halt geben. Instrumentierungsraffinement wie geteilte Streicher, die eine Art sich ständig verändernden Klangteppich für schlichte Figuren der Holzbläser bilden, sind als Stilmittel auch in seinen späteren Werken immer wieder zu finden.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadé Mozart und Felix Mendelssohn Bartholdy waren nicht nur Wunderkinder, sie hatten auch beide eine ähnlich hochbegabte ältere Schwester, mit der sie von Kindesbeinen an auf verschiedenen Instrumenten spielten. Dieses frühe gemeinsame Musizieren schlug sich auch in Werken nieder, die zwei Solisten verlangten. Das **Konzert Es-Dur für zwei Klaviere KV 365** schrieb Mozart für seine Schwester und sich selbst. Eine gemeinsame Aufführung ist nicht belegt, hingegen vermerkt er im Tagebuch seiner Schwester Nannerl, dass sie am 3. September 1780 in Salzburg „das Concert auf 2 klavier aus dem f“ gespielt haben – das ursprünglich für drei Klaviere komponierte und von Mozart später auf zwei Klaviere reduzierte Konzert F-Dur



KV 242. Dank des regen Briefwechsels mit Leopold Mozart wiederum wissen wir, dass Mozart das Konzert KV 365 am 23. November 1781 in Wien aufgeführt hat, und zwar mit einer seiner Schülerinnen, Barbara Josepha Auernhammer. Mozart lernte die um zwei Jahre jüngere Frau offensichtlich schon bald nach seiner Ankunft in Wien kennen: Er war auf der Suche nach Schülerinnen und Schülern, sie war eine der ersten. Zwar spottete er brieflich gern ein wenig über das „dicke frl. tochter“ von Herrn Auernhammer, die rein äußerlich nicht seinem Geschmack entsprach („die freulle ist ein scheusal! –“), doch schien sie künstlerisch seinen Bedürfnissen in dem Maße zu genügen, dass er gemeinsam mit ihr auftrat („spielt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles“). Weitere Doppelkonzerte für Klavier schrieb Mozart

dann keine mehr, das Genre hatte sich für ihn wohl erschöpft. (Auch seine Werke für zwei Klaviere blieben eindeutig die Ausnahme.) Immerhin galten die Klavierkonzerte nicht zuletzt als Zugpferde für eigene öffentliche Auftritte, die rasch gutes Geld brachten. Diese Einkünfte womöglich teilen zu müssen, war wohl nicht im Sinne des Interpreten-Komponisten, der ohnehin immer wieder über Geldknappheit klagte. Über die Qualität der Werke sagt dies freilich nichts aus.

Gerade das Konzert für zwei Klaviere KV 365 ist in seiner Tonart Es-Dur außergewöhnlich farbenprächtig instrumentiert, wobei es dunklere, satt getönte Klänge sind, die den besonderen Reiz ausmachen. Dies ist sofort in der Eröffnung zu hören, die in tiefe Regionen absinkt, um sich von dort wieder hochzuschrauben. Dass dabei Beweglichkeit und pointierte Rhythmik nicht zu kurz kommen,

Familienbild der Mozarts. Ölgemälde, Johann Nepomuk Della Croce zugeschrieben.  
Salzburg, Winter 1780/81.  
Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Wohnhaus

erhöht das Vergnügen nur noch; zumal der in den zweiten Violinen und Bratschen intonierte Seitengedanke verbindet die Gegensätze: das Lyrisch-Fließende und das Motorisch-Drängende. Darüber gibt die erste Violine den Grundpuls vor, in Staccato-Oktaven auf dem Ton B in gleichmäßigen Achteln, die sich im Zuge eines Crescendos zu Sechzehnteln wandeln. Es sind diese musikalischen Kunstgriffe, die Mozarts Können über das seiner heute oft vergessenen Zeitgenossen heben. Die beiden Klaviere setzen gemeinsam ein und spannen ihre Eröffnungstakte im Unisono über vier Oktaven aus. Danach beginnt das reizvolle Zwiegespräch der Soloinstrumente, die einander ihre musikalischen Bälle zuwerfen, wobei die Pointen für gewöhnlich nicht einfach auf einer anderen Stufe wiederholt werden, sondern variiert und oftmals verkürzt wiederkehren. Anders als bei seinen Solokonzerten hat Mozart die Kadenzen für den ersten und auch den dritten Satz auskomponiert (wie übrigens auch für die *Sinfonia concertante* für Violine und Viola KV 364). Von Beginn an enger verwoben sind die beiden Solostimmen im girlandenreichen Andante, hingegen finden sie im Rondeau-Finale erst später zueinander. Mit diesem Klavierkonzert endete Mozarts Konzertschaffen in Salzburg. Erst im Herbst 1782 in Wien schrieb er sich weitere Konzerte auf den Leib, alle für ein einziges Klavier mit Orchester.

Am 3. Februar 1786 trug Mozart in sein eigenhändiges Werkverzeichnis Folgendes ein: „*Der Schauspieldirektor. Eine komödie mit Musik für Schönbrunn. bestehend aus Ouver-*

*ture, 2 Arien, ein Terzett und Vaudeville.*“ Dieses Datum bezeichnet damit auch die Fertigstellung der Ouvertüre, die Mozart meist zuletzt komponiert hat. Die Kompositionszeit für den ganzen Einakter (auf ein Libretto von Gottlieb Stephanie dem Jüngeren) dürfte nicht mehr als zweieinhalb Wochen betragen haben – wobei Mozart zur selben Zeit auch bereits an *Le nozze di Figaro* arbeitete und alle Hände voll mit seinen Akademien zu tun hatte. Kaiser Joseph II. hat den **Schauspieldirektor** in Auftrag gegeben, und angeblich stammte auch die Idee von ihm: Man wollte damit ein Lustfest verschönern, das zu Ehren des Generalgouverneurs der Niederlande in Schönbrunn stattfand. „*Während dem Se. Maj. mit den hohen Fremden und den Gästen das Mahl einnahmen, ließ sich die Musik der Kaiserl. Königl. Kammer auf blasenden Instrumenten hören. Nach aufgehobener Tafel wurde auf dem an einem Ende der Orangerie errichteten Theater ein neues für dieses Fest eigens komponirtes Schauspiel mit Arien, betitelt: der Schauspiel-Director, durch die Schauspieler von der K. k. Nazionalbühne aufgeführt.*“ Der Bericht der *Wiener Zeitung* vom 8. Februar 1786 erzählt auch von der zweiten an diesem Tag aufgeführten Oper: *Prima la musica e poi le parole* aus der Feder von Antonio Salieri, die im Anschluss an Mozarts Einakter am gegenüberliegenden Ende der Orangerie gespielt wurde.

Freilich stellte das anwesende Publikum Vergleiche an, die zugunsten Salieris Stück ausfielen, der eine, wenn auch kurze, Oper in gewohnter Gestalt geliefert hatte, während Mo-

zarts Beitrag, wie auch im Bericht der *Wiener Zeitung* zu lesen, als Schauspiel mit Musik verstanden und entsprechend weniger gewürdigt wurde. Beide Stücke gemeinsam führte man im selben Monat noch drei Mal am Kärntnertortheater auf.

Die **Ouvertüre** verbreitet umgehend eine ausgelassene Stimmung, die vor allem aus der durchgehenden Achtelbewegung von tiefen Streichern und Fagott gespeist wird. Während nun Mendelssohn in seiner ebenfalls in C-Dur stehenden *Trompeten-Ouvertüre* kontrapunktische Sicherheit und instrumentationstechnisches Raffinement vorführt, erstaunt Mozarts Ouvertüre etwa im zweiten Thema durch die einnehmende Mischung aus schlichten Achtelfiguren und darein verwobenen, wenigen Motivzellen. Der Zündstoff, der in dieser Ouvertüre enthalten ist, prägt in noch weiter verfeinerter Weise die einige Monate später komponierte Ouvertüre zu *Le nozze di Figaro*: Wie Mendelssohn entwickelte auch Mozart seine Kunst von einem Werk zum nächsten weiter.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Das innige Verhältnis zu seiner Schwester Fanny beflügelte die Entwicklung des jüngeren Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy enorm. Ihr vertraute er seine innigsten Gedanken an, sie war in seiner Kindheit die oberste Instanz in allen musikalischen Belangen. Ihr „*legt er alle seine Arbeiten vor und streicht unbarmherzig was sie verwirft*“, berichtete Mendelssohns Mutter Lea 1821 in einem Brief,

„*Fanny nennt er seine Minerva*“ (die römische Göttin der Weisheit). Eine Karriere als professionelle Musikerin war für die nicht minder hochbegabte Tochter freilich aus Standesgründen nicht vorgesehen: Junge Damen aus ihren Kreisen ergriffen keinen Beruf, um Geld zu verdienen, denn das wäre unweigerlich mit Publikationen und öffentlichen Auftritten verbunden gewesen. „*Die Musik wird für ihn vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbaß Deines Seins und Tuns werden kann und soll*“, schrieb Abraham Mendelssohn seiner Tochter 1820. Ihre musikalische Ausbildung gestaltete sich innerhalb dieser Grenzen dennoch hervorragend und befähigte sie zu Kompositionen von künstlerischem Wert – die allerdings vorwiegend auf den häuslich-kammermusikalischen Bereich beschränkt blieben. Und während sie Lieder (allein mehr als 70 zwischen 1820 und 1823) und Klavierstücke schrieb, begann Felix seine Schwingen auszubreiten und alles, von Streichersymphonien über Kantaten bis zu Opern, hervorzubringen.

Die Kinder musizierten seit frühen Tagen miteinander und schrieben sich auch selbst Stücke, die sie gemeinsam im häuslichen Salon aufführten. Wahrscheinlich zum 18. Geburtstag überraschte Felix seine Schwester mit dem **Konzert E-Dur für zwei Klaviere und Orchester**, das die beiden am 7. Dezember 1823 gemeinsam zur Uraufführung brachten. Später präsentierten sie das neue Werk Mendelssohns väterlichem Lehrer und Freund Ignaz Moscheles, der offensichtlich Gefallen daran fand. 1829 nahm Mendelssohn das

Konzert mit nach London, um es dort mit Moscheles gemeinsam öffentlich zu spielen. Zu dem Zwecke unterzog er das Jugendwerk einer gründlichen Revision. Bald danach verschwand es in den Archiven, abgesehen von einer einzigen belegten Aufführung durch Moscheles 1860. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts tauchte es, gemeinsam mit dem As-Dur-Doppelkonzert, wieder auf.

Das Niveau, auf dem die Geschwister musiziert haben müssen, ist erstaunlich. Eine Art Keimzelle steht am Beginn des ersten Satzes, eher ein lyrischer Gedanke als ein richtiges Thema. Und doch zaubert der 14-Jährige daraus eine ganze symphonische Welt. Das zögerliche Seitenthema wird umgehend mit sicherer Hand durch alle Instrumentengruppen geschleust, beinahe so, als dürfe die ihm auch innewohnende Eintrübung bloß nicht die helle Grundstimmung verderben. Selbstbewusst ist der Einsatz der beiden Soloklaviere, die nacheinander die Klaviaturen hinauf- und hinunterrasen und in der Folge in beredter Behändigkeit das Konzert mit üppigem Leben füllen. Der Kontrapunkt-Experte Mendelssohn komponierte mit Genuss fugierte Abschnitte ein, die stellenweise den Eindruck erwecken, man wäre in ein Konzert von Johann Sebastian Bach übergegangen. Die ruhigen Klangflächen im Mittelsatz scheinen hingegen auf Johannes Brahms vorauszuweisen. Robert Schumanns Urteil, Mendelssohn sei *„der Mozart des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“*, schimmert auch in diesem Konzert



durch, das die Vergangenheit von Bach bis Beethoven (der 1823 übrigens gerade seine *Neunte* vollendete) inklusive eines Blickes in die Zukunft zumindest streift. Das musikalisch einfache, pianistisch pointenreiche Finale ist ein veritabler, virtuoser Kehraus in heiterem Grundton, der den Geschwistern spürbar Freude gemacht haben muss.

Markus Hennerfeind

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Felix Mendelssohn completed the **‘Trumpet’ Overture in C** in March 1826, a few months before the more famous overture to *A Midsummer-Night’s Dream*. Unlike that work the ‘Trumpet’ Overture remains unfamiliar to modern audiences, and it was not published in the composer’s lifetime. The date of the first performance is uncertain, but it was probably first heard at one of the Sunday concerts held at the Mendelssohn family home in Berlin in the spring of 1826. These concerts, which gave Mendelssohn valuable experience in writing for orchestra, featured musicians who were hired as needed, thanks to the family’s comfortable financial circumstances. The overture’s title derives from the prominent trumpet fanfares heard at the opening, but it was not authorised by the composer. The overture proved to be popular and was performed a further six times in private before its public premiere in 1828 at a concert to commemorate the 300<sup>th</sup> anniversary of the death of the artist Albrecht Dürer. On that occasion the *Allgemeine musikalische Zeitung* considered it “fiery and forceful” but too long. Mendelssohn later offered it to the Philharmonic Society in London, who premiered it in 1833. Although there were many opportunities for further performances at the Gewandhaus concerts later in Mendelssohn’s career, he seems to have made no further use of the overture. Like many of Mendelssohn’s early works, the ‘Trumpet’ Overture combines a retrospective contrapuntal outlook with an up-to-date harmonic language.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

In January 1779 Mozart returned to Salzburg and resumed his duties as court organist after a trip through the southern German states and France. It was to be his final period of employment in his native city, which was brought to a close in November 1780 with his departure for Munich and the eventual break with the Salzburg service in 1781. Although the autograph is undated, the **Concerto for Two Pianos, K. 365**, very likely dates from this time in Salzburg and was presumably written for Mozart and his sister Nannerl to play. Of Mozart’s numerous piano concertos it is the only one to be originally written for this combination, but it is unknown whether its composition was prompted by a specific occasion. We know more about its subsequent history, for in June 1781 Mozart wrote to his father requesting the score be sent to Vienna so he could perform it with his student Josepha Auernhammer. It seems that Leopold was slow to respond, for Mozart later reported that Auernhammer was “worrying me to death” about the piece, and only in October did he write home to say that he and Fräulein Auernhammer were grateful to have received it. They went on to perform it at the Auernhammer’s home in Vienna on November 1781, and again at a morning concert held at the Augarten in May 1782. At some point Mozart added clarinets to the original woodwind scoring of oboes and bassoons, which may imply further performances, but the trumpet and timpani parts sometimes heard nowadays are probably not by the composer.



In early 1786 the Governor of the Austrian Netherlands, Prince Albert of Sachsen-Teschen and his consort Marie Christine visited Vienna. Such visits often prompted the court to commission new theatrical and musical events to entertain the guests, and there were particularly strong motivations in this case as Marie Christine was Emperor Joseph II's sister. The emperor, who was fond of musical competitions, hit on the idea of commissioning two short comic operas in the leading forms of the day: Italian *opera buffa* and German *Singspiel*. The Italian opera *Prima la musica e poi le parole* was to be by Salieri, while the German, *Der Schauspieldirektor*, K. 486, (*The Impresario*), was given to Mozart. Both works concern the difficulties that composers and librettists encounter in dealing with singers, and thus form part of a tradition of self-referential stage works about opera. The libretto of Mozart's *Singspiel* was the work of Gottlieb Stephanie jun., who had previously collaborated with Mozart on *Die Entführung aus dem Serail* and worked as a theatre director himself. In what was one of the more unusual venues for a musical premiere, the two operas were first heard at opposite ends of the orangery at Schönbrunn Palace on 7 February 1786, featuring leading figures from the Italian and German court opera troupes. This was a period of extraordinary activity for Mozart, including the composition of several piano concertos and the premiere of *Le nozze di Figaro* later that year. Fortunately *Der Schauspieldirektor* required only four musical numbers, as the remaining dialogue was spoken, and Mozart pro-

vided an **overture**, perhaps to allow time for the guests to make their way to the stage.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

The year 1823 saw a remarkable outburst of productivity from Mendelssohn. In addition to two concertos, the composer completed a comic *Singspiel*, five string symphonies, three chamber works, piano and organ pieces, a Kyrie and a number of songs. Many of these works were intended for the Mendelssohn's Sunday concerts, including the **Concerto for Two Pianos in E major**, which was completed on 17 October as a birthday present for the young composer's older sister Fanny. It was premiered by Felix and Fanny in the first week of December. Mendelssohn performed the concerto again in July 1829 with his friend Ignaz Moscheles at a charity concert in London, for which he took the opportunity to revise the work. The concerto follows the classical Mozartian model with a 'double exposition' first movement and a rondo finale, but in the virtuoso passagework it also shows the influence of Mendelssohn's immediate contemporaries such as Hummel and Moscheles himself. Mendelssohn's previous concertos had been scored for string accompaniment alone, and the provision of full orchestra and an expanded scale in this concerto shows the rapid advances the young composer was achieving. Still, the self-critical Mendelssohn never had it published in his lifetime, and the first edition appeared only in 1960.

David Black





Felix Mendelssohn Bartholdy. Fantasie fis-Moll („Sonate écossaise“)  
für Klavier op. 28 – MWV U 92. Autograph. Beginn der Fantasie.

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

**FR 22.01**

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #02

---

**SIR ANDRÁS SCHIFF**  
**MOZARTS WALTER-FLÜGEL, GRAF-FLÜGEL**

---

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

**„Lieder ohne Worte“**

Auswahl wird später bekanntgegeben

**Fantasie fis-Moll op. 28 – MWV U 92**

**„Sonate écossaise“**

(Komponiert 1833)

Con moto agitato – Andante – Allegro con moto – Presto

**17 Variations sérieuses d-Moll op. 54 – MWV U 156**

(Komponiert 1841)

Andante sostenuto

Pause

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Klaviersonate C-Dur KV 545**

(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

Allegro

Andante

Rondo. Allegretto

**Sonate B-Dur KV 570**

(Datiert: Wien, Februar 1789)

Allegro

Adagio

Allegretto

**Sonate D-Dur KV 576**

(Datiert: Wien, Juli 1789)

Allegro

Adagio

Allegretto

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Die Szenerie erinnert an Goethes Ballade vom Zauberlehrling: „*Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los.*“ An dieses geflügelte Wort seines Weimarer Mentors mag sich Felix Mendelssohn zuweilen erinnern haben, als seine **Lieder ohne Worte** nach anfänglich schleppendem Absatz bald zum Erfolgsmodell avancierten, das sich auch andere (und mindere) Meister gerne zum Muster nahmen. Sechs Hefte mit jeweils sechs „*Liedern*“ gab Mendelssohn zum Druck frei, angefangen mit den 1832 in London publizierten *Original Melodies for the Pianoforte* op. 19[b] bis hin zum letzten Band mit der Opuszahl 67 im Jahr 1845 (von den postumen Ausgaben ganz zu schweigen). Zwischenzeitlich aber wurde ihm die Hochkonjunktur dieser Klavierminiaturen ziemlich suspekt, weshalb er die Fortsetzung der Serie ernsthaft in Frage stellte. „*Ich habe auch nicht die Absicht, mehr der Art herauszugeben*“, informierte er seinen Bonner Verleger Simrock. „*Wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein. Und es wird jetzt wirklich eine zu große Menge Claviermusik ähnlicher Art componirt; – man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen, meine ich!*“

Kein musikalisches Genre (außer dem Typus des „Elfenscherzos“) wurde so grundlegend mit Mendelssohn identifiziert und zum Markenzeichen seiner Kunst erklärt wie gerade die *Lieder ohne Worte*. Einerseits zu Unrecht zwar, denn niemand kennt den Kompo-

nisten Mendelssohn, wenn er dessen Symphonien, Ouvertüren, Oratorien, Streichquartette und Klaviertrios ignorierte; andererseits aber konzentriert sich in diesen kurzen und kürzesten Stücken zweifellos der Ausdruck einer Zeit, einer Kultur, einer privaten musikalischen Sphäre, der Mendelssohn ein Leben lang angehörte. „*Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesessen (am Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen?*“ fragte Robert Schumann in seiner Besprechung des zweiten Heftes, des Opus 30. „*Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte.*“ Einzelne von ihnen nehmen den Titel geradezu buchstäblich: Sie klingen wie Solo- oder Zwiegesang, dem nur noch die Verse eines Gedichtes unterlegt werden müssten. Mochte Mendelssohn an manchen Tagen auch ungnädig denken über die populäre Klavierpoesie, die bald allerorten gespielt wurde – ein Bleistiftporträt, das der Maler Eduard Bendemann von ihm gezeichnet hatte, signierte er mit dem Anfang des ersten aller *Lieder*, E-Dur op. 19[b] Nr. 1: ein Autogramm ohne Worte.

1829 unternahm Mendelssohn eine Schottland-Reise in Begleitung seines Freundes Karl Klingemann: eine literarische Pilgerfahrt auf den Spuren von Sir Walter Scott, Ossian und der „*Ancient Poetry*“, zu den Originalschauplätzen der historischen Romane, sagenhaf-

ten Epen und altschottischen Balladen. Klingemann versuchte sich als dichtender Chronist: „*Hohe Berge steigen himmelaufwärts, | und die Moore liegen rabenschwarz dazwischen, | Felsen, Schluchten, Schlösser, Trümmer reden von uralter Vergangenheit, | und sinnverwirrend umrauscht es die Neuen, | die davon träumen, ohne es zu verstehn.*“ Diese Reise sollte, mittelbar zumindest, in die Musikgeschichte eingehen, da zwei Kompositionen Felix Mendelssohns hier ihren Anfang nahmen: die *Schottische Symphonie* und die *Hebriden-Ouvertüre*. Nicht ganz so berühmt und vielleicht auch etwas weniger „schottisch“ fiel hingegen die *Sonate écossaise* für Klavier aus, deren Entstehungszeit – vor, während oder nach der Reise in die Highlands? – passend zur schottischen Landschaft im Nebel liegt. Als das Werk schließlich 1834 ans Tageslicht kam, unter der Opuszahl 28, hatte es Mendelssohn von der Sonate in eine „Phantasie“ umgetauft und sich damit bewusst (und selbstbewusst) in die Nachfolge der „Sonata quasi una Fantasia“ gestellt, einer Hybridform, die Beethoven mit seinen beiden Klaviersonaten op. 27 erprobt hatte. In Mendelssohns „*Écossaise*“ überspielt der rhapsodische Gestus der freien Fantasie die Leitlinien der ‚Sonatenform‘, verstanden als Satzmodell und Zyklus. Der Anschein der Improvisation lenkt die Aufmerksamkeit, jedenfalls beim ersten Hören, fort von der motivisch-thematischen Feinarbeit, die in und zwischen den drei Sätzen waltet, um stattdessen romantische Vorstellungen von keltischen Barden und mythischen Sängern wachzurufen. Aber wie „schottisch“

klingt sie nun, die Fantasie-Sonate? Folkloristische, genrehafte oder balladeske Züge lassen sich leicht in diese Musik hineininterpretieren, und doch traf Mendelssohns Schwester Fanny wohl ins Schwarze, als sie sagte, dieses Stück sei zuallererst: typisch „à la Felix“.

„Man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen.“ Diesem Vorsatz folgte Mendelssohn mit geradezu radikaler Entschlossenheit im Sommer 1841, als er die *Variations sérieuses* op. 54 schuf, ein Auftragswerk. Der Wiener Verleger Mechetti hatte ihn um einen Beitrag für sein *Beethoven-Album* gebeten, an dem sich auch Chopin, Czerny, Kalkbrenner, Liszt, Moscheles und Thalberg beteiligten und dessen Verkaufserlös dem geplanten Beethoven-Denkmal in Bonn zugedacht war. Mendelssohn sagte ihm erst nach einigem Zögern und unter Skrupeln zu: „*Ich habe nichts, was sich nach meiner Meinung irgend für ein Album eignet, das solchen Namen trägt; aber ich will denn versuchen bis Ende Juni etwas Neues dazu fertig zu machen, und hoffe nur daß mir es so gelingen möge, wie ich wünsche.*“ Mit der Wahl des Titels stellte Mendelssohn unmissverständlich klar, dass es sich bei seinem Werk keinesfalls um modisch gefällige „*Variations brillantes*“ handelte – derlei präziöses Klaviergeklingel verbat der heilige Ernst der Sache! Schon das Thema (das allerdings eher ein „*Tombeau für Bach*“ als ein „*Monument für Beethoven*“ erwarten ließe) bietet alle musikalischen Attribute der Seriosität auf: die Tonart d-Moll, dissonante Vorhalte, einen chromatisch und synkopisch aufgeladenen

Satz, Assoziationen an Trauermarsch, Kirchenlied und alle nur denkbaren ernstesten Angelegenheiten. Doch sollte man daraus keine falschen romantischen Schlüsse ziehen, als habe sich der Komponist sein ganzes Leid von der Seele geschrieben. Einem Freund gestand er: „*Weisst Du, was ich in der vergangenen Zeit mit Passion komponiert habe? – Variationen fürs Piano. Und zwar gleich 18 [in der endgültigen Fassung 17] auf ein Thema in d-moll; und hab mich dabei so himmlisch amüsiert.*“ Mendelssohn ordnete die *Variations sérieuses* mit fabelhaftem Gespür für die Dramaturgie der Ereignisse; er setzte auf Steigerung und Kontrast, Beschleunigung und Beruhigung, Kontemplation und Attacke in klug kalkuliertem Wechsel. Und während sonst nur selten Einhelligkeit herrscht im Urteil über diesen Komponisten, der von einigen unbeirrbar Skeptikern noch immer als ewiges Talent und früh verblühter Jüngling abgetan wird – die Variationen op. 54 werden allseits als Mendelssohns pianistisches Meisterwerk anerkannt, ohne Vorurteil und Vorbehalt.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Am 26. Juni 1788 notierte Mozart „*Eine kleine klavier Sonate für anländer*“ in seinem *Verzeichnuß aller meiner Werke*, seine drittletzte Sonate: unter demselben Datum wie die Es-Dur-Symphonie KV 543, seine drittletzte Symphonie. Der Lehrer schreibt für seine Schüler, er weist sie in die musikalische „*Setzkunst*“ spielerisch ein, führt ihnen vor Augen

und Ohren, wie ein Thema aus einfachen Dreiklangbrechungen zu erfinden sei, wie sich die Einfälle entwickeln und verbinden, folgenreich und folgerichtig, bis aus dem Dreiklang ein Thema und aus dem Thema ein Satz und aus dem Satz eine Sonate wird: eine „*kleine*“ Sonate in der ‚reinen‘ Tonart C-Dur, Köchel-Nummer 545. In einer Zeit aber, da die Musiker noch nicht in schöpferische und ‚nachschoöpferische‘ geschieden waren, erlernten Mozarts Schüler mit dem Klavierspiel zugleich die elementare Kompositionswissenschaft und umgekehrt mit dem Studium der C-Dur-Sonate auch „*die wahre Art, das Clavier zu spielen*“.

Die „*kleine*“ **C-Dur-Sonate KV 545** erschien postum unter dem Titel *Sonate facile*, ein Name, den viele Pianisten nur mit bangen Seufzern aussprechen. Eine (scheinbar) mühelose Aufführung dieser Sonate bleibt für Musiker wie Hörer ein seltenes Glück, und wer da glaubte, es gleich nachmachen zu können, daheim am Klavier, würde leicht in arge Schwierigkeiten geraten. Mancher Anfänger kann davon ein Lied singen (oder „*eine Sonate spielen*“), etwa der Schriftsteller Maarten 't Hart, der sich im Selbstversuch an Mozarts Klavier-sonaten wagte und dabei von einer Ernüchterung in die andere fiel: „*Das lag natürlich vor allem an mir. Wenn man die Sonaten wirklich ansprechend darbieten will, dann muss man vortrefflich Klavier spielen können. Anders als Haydn, der mit seinen grillenhaften Einfällen dem Spieler viel weiter entgegenkommt und bei dem es kein Beinbruch ist, wenn man mal eine Note auslässt, macht Mozart dem Pianisten gegenüber keine Konzesse*“.



Mozart. Klaviersonate C-Dur KV 545. Erstdruck. Český Krumlov (Krumau), Státní oblastní archiv v Třeboni

sionen. Viele Läufe, viele Albertibässe. Wenn die Sonaten sprühend klingen sollen, muss man sie flüssig, sehr gleichmäßig und perlend spielen. Bei mir aber stocken die Läufe, und die Albertibässe holpern. Bei Mozart stößt man auch häufig auf rhythmisch gleichförmige Läufe und Akkordbrechungen, bei denen ein Amateurpianist wie ich rasch dazu neigt, sie einfach nur herunterzuspielen.“

Im Februar 1789 vermerkte Mozart wiederum „Eine Sonate auf klavier allein“ in seinem thematischen Verzeichnis: die **B-Dur-Sonate**

**KV 570**. Als hätte er geahnt, dass ihm die Lebenszeit davonlief, schloss Mozart geradezu systematisch ein Kapitel nach dem anderen ab. Im Sommer 1788 hatte er seine letzten Symphonien komponiert, 1789 schrieb er seine letzten Klaviersonaten, 1790 die letzten Streichquartette, als müsste er sein Haus bestellen, seine Mission erfüllen. Als wollte er Abschied nehmen. So jedenfalls sieht es aus Sicht der allwissenden Nachwelt aus: rückwärtsgewandte Prophetie. Mozarts Sonate in B-Dur allerdings, seine vorletzte Klaviersonate, klingt zuweilen tatsächlich wie ein Lebewohl – oder, anachronistisch betrachtet, wie Beethovens Es-Dur-Sonate *Les Adieux*. Mozarts Adagio, der zentrale der drei Sätze, ebenfalls in Es-Dur, beginnt geradezu emblematisch mit abwärts steigenden Ganztonschritten, ‚naturnahen‘, von der Terz über die Quinte bis zur Sext erweiterten Intervallen – mit den Assoziationen an Hörnerklang, Fernweh und Abreise, die sich hier unweigerlich einstellen. Doch schon zuvor, die ersten Unisono-Takte des einleitenden Allegro, sie tönen mit ihren sanft und gesanglich entfalteten Dreiklängen wie ein Ruf oder eine geheime Losung, ein Erkennungszeichen. Und es lässt sich leicht begreifen, warum ein Romantiker wie E. T. A. Hoffmann die „Ahnung des Unendlichen“ in Mozarts Musik wahrzunehmen glaubte. Dabei hatte Mozart auch die B-Dur-Sonate KV 570, die erst fünf Jahre nach seinem Tod gedruckt wurde (mit einer „von fremder Hand“ ergänzten Violinstimme), ursprünglich ganz praktisch und diesseitig für Unterrichtszwecke erdacht. Aber die ‚Nachwelt‘ entnahm dieser Musik eine Lek-



tion, eine Unterweisung, wie sie ihr besser und tiefer auch in Worten und selbst in Taten nicht erteilt werden könnte: die Lehre, dass der Horizont keine Grenze bezeichnet.

In D-Dur, dem „*Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels*“, wie die Tonart in der zeitgenössischen Musiktheorie charakterisiert wurde, schrieb Mozart seine letzte (vollendete) **Klaviersonate KV 576**, deren signal- und fanfarenartiger Beginn den einprägsamen Beinamen „*Jagdsonate*“ heraufbeschwor. Mozart trug die Komposition unter dem historischen Datum des Juli 1789 in sein Werkverzeichnis ein. Aber ‚revolutionär‘ wirkt diese Sonate paradoxerweise gerade in ihrer barockisierenden Strenge und satztechnischen Selbstdisziplin, ein kraftvolles, plastisches, bildhauerisches Tonstück, von objektiver Schönheit, klar und kompromisslos. In seinem Roman *Letzte Grüße* lässt Walter Kempowski den Schriftsteller Alexander Sowtschick (sein literarisches Alter ego) zu einer Lesereise in die Vereinigten Staaten fliegen. Als Fremdling in einem trostlosen New Yorker Hotel blickt der deutsche Dichter hinaus auf die lärmigen Straßen – und was widerfährt ihm da, so vollkommen unerwartet: „*Jetzt hörte er von gegenüber in all dem Gejaule ganz deutlich jemanden eine Mozart-Sonate auf dem Klavier spielen, die Triller etwas liederlich ausgeweitet und die Läufe in der linken Hand der Einfachheit halber akkordiert. Aber immerhin, es war die Jagdsonate, die er selbst so gerne spielte, wenn er mit sich allein war, seit er sie ein-*

*mal in einem Film von Godard gehört und gesehen hatte. – Dies war nun ein schöner Gruß. Die Menschen, die hier eingewandert waren, hatten also etwas mitgebracht von drüben. Wenn in Europa alles zu Bruch ginge, würde die alte liebe Heimat hier weiterleben.*“

Wolfgang Stähr

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Mendelssohn is still apt to be treated with faint condescension, as if we cannot completely forgive him for the affluence and adulation he enjoyed in his lifetime. He was certainly no revolutionary Romantic hero in the mould of Berlioz, Liszt and Wagner. Urbane, fastidious, yet with a pervasive streak of melancholy and disquiet, he was temperamentally closer to the ideals of the eighteenth century than the iconoclasm and confessional outpourings of his contemporaries. Yet far from being a regressive conservative, Mendelssohn possessed a subtle Romantic sensibility, with a particular genius for the picturesque and the fanciful.

In Victorian England the quintessential Mendelssohn works were the oratorio *Elijah* and the eight volumes of *Lieder ohne Worte*, or 'Songs without Words', published at regular intervals from 1832 (two of them posthumously). Predominantly lyrical in character, these miniatures blur the boundaries between song and the Romantic 'character piece'. All are marked by Mendelssohn's scrupulous craftsmanship and gift for shapely, rounded melody (not for nothing did Schumann dub him "the Mozart of the nineteenth century").

Certain types of piece recur several times in the 'Songs without Words': the tender lyric with that essential Mendelssohnian quality of innocence (epitomised by the beguiling opening Song without Words, in E major, op. 19 no. 1); the melancholy Venetian *Gondellied* (beginning with op. 19 no. 6); the evocation of a male-voice chorus; and the Mendelssohn-

ian scherzo, capricious (as in the delightful so-called '*Spinning Song*', op. 67 no. 4) or agitated. Weaving through the eight volumes, too, are pieces whose brooding introspection may surprise the unwary, culminating in the haunting, harmonically troubled op. 102 no. 4 – a pointer, perhaps, to a vein that Mendelssohn would have mined further had his life not been cut short at thirty-eight.

Belying the clichéd image of Mendelssohn as a fluent, even facile craftsman, he was one of the most ruthlessly self-critical of composers. He agonised long over many of his most famous works, including the *Italian* Symphony, the *Hebrides* Overture and the Violin Concerto. The less celebrated F sharp minor piano Fantasy, known as *Sonate écossaise*, op. 28 – MWV U 92, had a similarly protracted gestation. Mendelssohn began it in 1828, and seems to have finished the first draft during his visit to Scotland in 1829. Yet it was another four years before he completed the Fantasy to his satisfaction, publishing it early in 1834.

As a boy Mendelssohn had imbibed a romanticised Scotland through the novels of Sir Walter Scott and the 'Ossian' poems concocted by James Macpherson – the eighteenth century's biggest literary fraud. Beginning with an evocation of Ossianic harps, the first of the Fantasy's three movements conjures up a misty, melancholy Scottish atmosphere with open-fifth drones and (towards the end) hazy pedal effects. There are shades here, too, of Beethoven's 'Moonlight', a work which Mendelssohn often played. The mood grows more turbulent

in the central episode, before the main theme returns *fortissimo* over a grinding chromatic bass. Following the pattern of the ‘Moonlight’, the faintly whimsical A major Allegro con moto – a scherzo in all but name – forms a relaxing oasis between the sombre opening movement and the torrential final Presto, a particularly fiery example of Mendelssohn’s familiar 6/8 *agitato* vein.

Early in 1841 Mendelssohn was invited by the Viennese publisher Pietro Mechetti to write a piece for a ‘Beethoven-Album’, whose profits were to fund a new Beethoven monument in Bonn. Conducting engagements meant that Mendelssohn did not embark upon his contribution to the fundraising project until July. The composer stressed to his sister Rebecka that he would not pander to contemporary taste with glittering bravura or fireside sentimentality. True to his word, he produced a superb set of ‘*Variations sérieuses*’ in D minor, **op. 54** – MWV U 156, (his own title) that seem to refract the spirit of Beethoven and (especially) Johann Sebastian Bach through Mendelssohn’s own Romantic sensibility. As early reviewers pointed out, these variations were the most substantial work in an Album whose other contributors included Chopin, Liszt and Czerny.

Mingling solemnity and pathos, the D minor theme is rich in chromaticism and dissonant suspensions. Of the seventeen variations, many of which run into each other, the first nine trace a crescendo of rhythmic animation, culminating in the étude-like swirl

of variations eight and nine. The tenth, and most overtly Bachian, variation, develops the hints of counterpoint within the theme, while the magical no. 11 transforms it into a dreamy, Schumannesque cantabile. After a serene, hymnlike variation in D major, no. 14 (the only major-keyed episode in the work) and a miniature Mendelssohn scherzo (no. 16), the work ends with a torrent of virtuosity that never betrays its essentially serious character.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

The immaculately bred opening movement of the C major ‘*Sonate facile*’ (its published title), **K. 545**, is famous for beginning its recapitulation not in the customary tonic, C major, but in the subdominant, F major. Yet rather than merely copying the exposition a fourth higher (as the young Schubert often did), Mozart composed new music to make the final reappearance of C major that much more emphatic. The Andante is a guileless serenade, with a gently melancholy central episode in the minor, while the gavotte finale is a delightful miniature rondo with an A minor middle section that varies and develops the main theme.

By 1788 Mozart’s glory days as an impresario and keyboard virtuoso in Vienna were over. The city’s cultural life was now badly disrupted by Austria’s debilitating war with Turkey; and Mozart could no longer count on his aristocratic patrons to support his subscription concerts. Teaching still remained one

fairly reliable source of income; and it was for his pupils that he composed the ‘little sonata for beginners’, K. 545, in June 1788, and, we can guess, the **Sonata in B flat, K. 570**, dated February 1789. Richer and more complex than K. 545, K. 570 sports an air of slightly abstracted elegance – shades here of the late B flat Piano Concerto, K. 595. Dominated by its gracefully rocking main theme, the first movement often evokes a string duo or trio in its lean contrapuntal textures. The *Romanze*-style Adagio, in E flat, is first cousin to the Larghetto of the C minor Piano Concerto K. 491. The opening theme, evocative of horns, is in Mozart’s solemn, Masonic vein, while the two contrasting episodes are in C minor (the concerto resemblance is especially close here) and A flat, whose melody seems to cry out for the sensuous warmth of clarinets. The playful finale is a rondo of sorts, though the refrain only appears at the beginning and end: the first episode, again evoking a wind band, runs directly into the second, whose flirtations with two-part counterpoint prefigure the overture of the *Zauberflöte*.

Dated July 1789, Mozart’s **Sonata in D major, K. 576**, originated in the trip to Berlin and Potsdam he made to boost his flagging fortunes (vainly, as it turned out) in the spring of that year. The Prussian King Friedrich Wilhelm II apparently commissioned the composer to write a set of six ‘light’ or ‘easy’ sonatas for his daughter, Princess Friederike. In the event Mozart completed only this one sonata, in a style anything but ‘easy’.

Like the near-contemporary String Quintet, K. 593, the D major Sonata is an effortless amalgam of the ‘learned’ and ‘popular’, marrying an apparently light, convivial tone with dazzling contrapuntal craft. The opening theme, in rollicking ‘hunting’ style, lends itself naturally to canonic elaboration, a hint Mozart quickly takes up and then pursues further when the same tune initiates the second group of themes. The Adagio contrasts an expressive, richly ornamented melody in A major with a forlorn, though equally florid, central episode in F sharp minor. One inspired touch is the way the coda alludes to the episode’s rhythm and texture, but not its precise melodic outline. Like the first movement, the rondo finale develops its breezy, popular-style tunes in athletic polyphonic textures, now with an added virtuosity. Belying Mozart’s original intention to write an ‘easy’ sonata for Princess Friederike, this is perhaps the most technically demanding keyboard movement he ever wrote. Did the princess ever play it, one wonders?

Richard Wigmore

# FR 22.01

19.30 Großes Festspielhaus #03

---

**ENGLISH BAROQUE SOLOISTS, MONTEVERDI CHOIR**

**DIRIGENT SIR JOHN ELIOT GARDINER**

**KV 427 AMANDA FORSYTHE UND HANNAH MORRISON SOPRAN**

**GARETH TRESEDER TENOR, ALEX ASHWORTH BASS**

**KV 626 AMANDA FORSYTHE SOPRAN, KATE SYMONDS-JOY ALT**

**PETER HARRIS TENOR, DAVID SHIPLEY BASS**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791**

**Missa c-Moll KV 427**

(Datiert: [Wien] 1783)

Kyrie

Gloria

Gloria in excelsis Deo

Laudamus te

Gratias

Domine

Qui tollis

Quoniam

Jesu Christe

Cum Sancto Spiritu

Credo

Credo in unum Deum

Et incarnatus est

Sanctus

Benedictus

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

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

(Komponiert: Wien, Sommer/Spätherbst 1791)

(In der vervollständigten Fassung von Franz Xaver Süßmayr)

I Introitus

II Kyrie

III Sequenz\*

1 Dies iræ

2 Tuba mirum

3 Rex tremendæ

4 Recordare

5 Confutatis

6 Lacrimosa

IV Offertorium\*

1 Domine Jesu

2 Hostias

V Sanctus\*\*

VI Benedictus\*\*

VII Agnus Dei\*\*

VIII. Communio

\* Fragment, ergänzt von Franz Xaver Süßmayr

\*\* Ergänzt von Franz Xaver Süßmayr

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Zufälle des Schicksals brachten es mit sich, dass zwei der bedeutendsten kirchenmusikalischen Werke der Musikgeschichte Fragment blieben: Mozarts Messe c-Moll KV 427 und das Requiem KV 626. Die Unvollendung in Mozarts Œuvre hatte eine Reihe von Ursachen. Die etwa 600 vollendeten Werken gegenüberstehenden 150 Torsi aus allen Schaffensperioden (von den ersten überlieferten Fragmenten des achtjährigen Komponisten im sogenannten *Londoner Skizzenbuch* von 1764 bis zum Requiem aus dem Jahr 1791), können hinsichtlich ihrer Entstehungsumstände typologisiert werden, wie dies von Ulrich Konrad in der *Neuen Mozart-Ausgabe* unternommen wurde: Werkansätze, die infolge Krankheit oder Tod des Autors nicht vollendet werden konnten (z. B. das Requiem), oder aufgrund eines spezifischen Sachzwangs, etwa dem Wegfall einer intendierten Aufführungssituation oder einer Interessensverlagerung hinsichtlich des musikalischen Vorhabens unausgeführt blieben (z. B. die Messe c-Moll); und schließlich Bruchstücke einstmals vollendeter Werke, von denen Manuskriptteile verloren gingen.

Durch Papieruntersuchungen, die Alan Tyson an autographen Manuskripten Mozarts durchführte, konnte eine Reihe von Messfragmenten auf dessen späte Wiener Jahre datiert werden. Die vom Mozart-Biographen Franz Xaver Niemetschek 1798 publizierte Aussage, der Komponist „würde in diesem Fache der Kunst [gemeint ist die Kirchenmusik] seine ganze Stärke erst gezeigt haben, wenn er die

*Stelle bey St. Stephan wirklich angetreten hätte*“, erscheint daher in einem neuen Licht. Ein Jahr vor seinem Tod unterstrich Mozart anlässlich einer Bewerbung um die zweite Kapellmeisterstelle am Wiener Hof seine Kompetenz in diesem Genre mit der Feststellung, „da der sehr geschickte kapellm[eister] Salieri sich nie dem kirchen Styl gewidmet, ich aber vonn Jugend auf mir diesen Styl ganz eigen gemacht habe“ (Entwurf eines Briefes an Erzherzog Franz – zukünftiger Kaiser Franz I. – von Österreich vom Mai 1790). Die Mehrheit von Mozarts geistlicher Musik war in der Liturgie des katholischen Gottesdienstes verankert. Die Vertonungen des Ordinarium Missæ sind zwar als zyklische Werke aufzufassen, in der liturgischen Praxis waren die Sätze mit Ausnahme von *Kyrie* und *Gloria* durch Gebete oder Lesungen voneinander getrennt.

Einen Sonderfall in Mozarts Messkompositionen stellt die 1782/83 konzipierte, fragmentarisch gebliebene **Missa c-Moll KV 427** dar, die aufgrund ihres nicht eindeutig feststellbaren Entstehungsanlasses in der Forschung Stoff für mannigfaltige Thesen geboten hat. Ulrich Konrad etwa hat den Kompositionsanlass der Messe mit der Zentenarfeier des Salzburger Rupertifestes 1782 in Verbindung gebracht. Einer anderen These zufolge steht der Beweggrund zum Schreiben einer Messe im Zusammenhang mit der Einlösung eines Versprechens, das Mozart seiner Braut in zeitlicher Nähe zur Hochzeit (7. August 1782) anlässlich ihrer schweren Erkrankung gegeben hatte, worauf ein Brief an den Vater vom 4. Jän-

ner 1783 aus Wien hinweist: „wegen der Moral hat es ganz seine richtigkeit; – es ist mir nicht ohne vorsatz aus meiner feder geflossen – ich habe es in meinem herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten. – meine frau war als ich es versprach, noch ledig – da ich aber fest entschlossen war sie bald nach ihrer genesung zu heyrathen, so konnte ich es leicht versprechen – [...] zum beweis aber der wirklichkeit meines versprechens kann die spart [Partitur] von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt.“ Leider fehlen in der Familienkorrespondenz einige dieses Schreiben kontextualisierende Dokumente, so auch der Antwortbrief Leopolds, wodurch weder die Umstände des Gelübdes noch die angesprochenen moralischen Aspekte dingfest gemacht werden können.

So fragmentarisch wie das Werk selbst ist auch die Quellenüberlieferung. Die Erstausgabe bei André aus dem Jahr 1840 beruht auf dem Notentext des unvollständigen Autographes sowie einer Zusatzpartitur, die Pater Matthäus Fischer im Stift zum Heiligen Kreuz in Augsburg auf Basis eines Stimmensatzes erstellt hat, der von Nannerl Mozart nach dem Tod ihres Vaters an das Augustiner Chorherrenkloster übergeben wurde. Aufschluss über die Werkgenese bzw. Arbeitsschritte geben die an mehreren Standorten überlieferten Quellenkomplexe, die durch Monika Holl für die *Neue Mozart-Ausgabe* ausgewertet wurden. Es sind dies die autographe Niederschrift (Staatsbibliothek zu Berlin) sowie ein Aufführungsmaterial in Stimmen (Stadtarchiv Augsburg).

Mozart arbeitete zunächst drei Teile aus: das Kyrie in den Hauptstimmen und im gesamten Partiturbild, dann sieben Teile des *Gloria*, das *Credo* bis zum „*Et incarnatus est*“, der Rest des *Credo* blieb unkomponiert. Es folgte eine längere Unterbrechung der Arbeit bis zum Schreiben an Leopold im Jänner 1783. Ende Juli 1783 reisten Wolfgang und Constanze nach Salzburg, wo *Sanctus* und *Benedictus* fertig gestellt wurden.

Unter dem Datum 26. Oktober 1783 berichtet Nannerl Mozart in ihrem Tagebuch von der Aufführung einer geistlichen Musik in der Stiftskirche St. Peter: „zu st peter in amt mein bruder sein amt gemacht worden. die ganze hofmusik war dabey.“ Constanze Mozart, die Adressatin der ‚Votivmesse‘, sang eine der beiden Sopranpartien. Nach der Aufführung verblieben die Stimmen bei Leopold Mozart in Salzburg. Eine Vollendung des Werkes sollte aufgrund fehlender liturgischer Rahmenbedingungen nicht mehr gelingen: Dimension und Aufführungsdauer der Messe standen in Widerspruch zu den restriktiven Josephinischen Kirchenreformen, die auch in die Gestaltung der Kirchenmusik eingriffen. Mozart gab das Werk jedoch nicht zur Gänze verloren, sondern arbeitete die beiden Sätze *Kyrie* und *Gloria* zur Kantate *Davide penitente* KV 469 (1785) um.

Der Aufbau der Messe orientiert sich an der mehrsätzigen Form der barocken *Missa concertata*. Man führt diesen Umstand auf Mozarts Teilnahme an den sonntäglichen Zusammenkünften und Privataufführungen bei Baron Gottfried van Swieten zurück, bei deren



Gelegenheit er die Oratorien Georg Friedrich Händels kennen lernen konnte.

Der dreiteilige Aufbau des *Kyrie*, das mit einer fünftaktigen Einleitung beginnt, die symbolisch für die Wunden Jesu stehen mögen, spiegelt ein trinitarisches Gottesverständnis wider. Jeder der drei Teile ist in sich wiederum dreiteilig konzipiert. Der Bassrhythmus des *Kyrie*-Themas gleicht jener des Komturs, Todesbote im später komponierten *Don Giovanni*. Im Beginn des *Kyrie* konzentriert sich die Musik auf die Bitte um Erbarmen im Elend. Das Thema der ersten Geige legt – unterstützt von einem Lamentobass – den Schwerpunkt auf „*eleison*“. Mit dem Einsatz der Posaunen wird auf eine außerhalb des Menschen liegende Hemisphäre verwiesen, die in der Musikgeschichte immer wieder mit dem Tod in Verbindung gebracht wurde. Auch im Requiem sind die Posaunen dem Jenseits zugeordnet. Hier „*eleison*“, dort „*Requiem æternam dona eis*“. Das in *Davide penitente* verarbeitete *Kyrie* bekommt dort die Textierung: „*Ich erhob meine flehentlichen Bittrufe zum Herrn, von Elend niedergedrückt*“.

In das Es-Dur-Solo im Mittelteil des *Kyrie* legte Mozart eine wohl an seine Frau, die erste Interpretin, gerichtete Innigkeit, die vom Chor „*weich gestützt und kommentiert*“ wird (Hartmut Schick). In einer nach F-Dur transponierten Fassung findet sich das Solo als Gesangsübung unter den Solfeggien KV 393 („*Allegro per la mia cara Costanza*“). In der Anrufung von Jesus Christus verdeutlicht die Musik die Schuld des Menschen und das Leid der Klagenden in einer Adaption des Trauerchores

„*The sons of Israel do mourn*“ aus Händels Oratorium *Israel in Egypt*. Manfred Hermann Schmid hat den Beginn des *Christe* mit dem Personenauftritt in der Oper verglichen und dabei auf inszenatorische Aspekte verwiesen.

Das *Gloria* besteht aus einem Wechsel von Chor und Solisten (in ansteigender Stimmenzahl) sowie abschließender Chorfüge. Im ersten Chorsatz finden sich Anspielungen auf das „*Halleluja*“ aus Händels *Messiah*. Eine Assoziation an die Opernbühne drängt sich im „*Laudamus te*“ auf, einer hochvirtuosen Bravourarie. Nicht von gesangstechnischer denn satztechnischer Bravour zeugt die Kontrapunktik im Duett „*Domine Deus*“, ehe die beiden Elemente im „*Quoniam*“ vereint werden. Mit dem Beginn des *Credo* tritt ein weiteres theatrales Element hinzu: Der Auftritt des Himmelskönigs wird mit Pauken und Trompeten in imperialer Gestik inszeniert, welche auf die Tradition des barocken Concerto hindeutet. Das hierzu kontrastierende „*Et incarnatus*“ verweist auf ein barockes Siculo. Der Einfluss barocker Tradition wird (wie im „*Laudamus te*“) auch an dem im Dialogverfahren von Soli und Bläsern angewendeten Imitationsstil deutlich. Einen innerhalb Mozarts Messkompositionen singulären Status nimmt das *Sanctus* in seiner Instrumentierungsdichte und Klangfülle (Doppelchor) ein. Der symphonische Apparat und die progressive Harmonik verweisen auf eine musikalische Zukunft. Auch das *Benedictus* ist in barockisierendem Stil gehalten. Mozart verleiht hier seinem Vokalsatz wiederum einen kontrapunktischen Anstrich. Ein herausstechen-

des Merkmal der c-Moll-Messe ist neben ihrer Dimension die Darstellungstiefe des Textes, den Mozart mit bildgewaltigen musikalischen Affekten und Kontrastdramatik ausdeutet, welche ein profundes Verständnis vom religiösen Gehalt erkennen lassen. Manfred Hermann Schmid sieht darin „*das grandiose Zeugnis einer fast archaischen Gottesschau*“.

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

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

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

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



auf seinem Schloss Stuppach in Niederösterreich Fremdkompositionen, die er hatte ankaufen lassen, als seine eigenen auszugeben. Das Honorar zur Überlassung des Eigentumsrechts fungierte hierbei zugleich als Schweigegeld. Das Requiem sollte alljährlich am Todestag der Gräfin in seinem Namen erklingen. Als Vermittler mit Mozart trat vermutlich dessen Logenbruder und Gläubiger Michael Puchberg auf, der im Wiener Walsegg'schen Stadtpalais wohnte. Der in der Literatur als anonym *„grauer Bote“* beschriebene Überbringer des Auftrags war Franz Anton Leitgeb, ein *„langer, hagerer, grau gekleideter Mann mit ernsthaftem Gesichtsausdruck, eine auffallende Erscheinung, ganz geeignet einen befremdlichen Eindruck zu machen“* (Otto Jahn). Die anhand des Manuskriptes nachvollziehbaren Arbeitsschritte am Requiem begannen um den 8. Oktober 1791, bereits fünf Tage danach wurde die Komposition unterbrochen, da Mozart zunächst nach Perchtoldsdorf, später zu

seiner in Baden weilenden Frau reiste. Vor dem 15. November komponierte er sein letztes vollendetes Werk, eine Freimaurerkantate, die er am 17. November uraufführte. Kurz darauf wurde Mozart bettlägrig, Wasseransammlungen im Körper schränkten seine Bewegungsfähigkeit soweit ein, dass er in dieser Zeit – worauf auch die Handschrift des Autographs hindeutet – keine weiteren Arbeiten am Requiem mehr vornahm. Am Tag seines Todes war lediglich das *„Requiem aeternam“* und Kyrie instrumentiert. Diese beiden Teile wurden am 10. Dezember 1791, soweit die Exequien der Wiener Hofpfarrkirche St. Michael bestätigen, im Andenken an ihren Schöpfer erstmals aufgeführt. Da die Honorarzahlung bereits bei Auftragserteilung zur Hälfte erfolgt war, forderte Graf Walsegg nach Mozarts Tod bei dessen Witwe eine aufführbare Partitur des Werkes ein. Constanze beauftragte am 21. Dezember 1791 den sechsundzwanzigjährigen Franz Eybler, einem in Kirchenmusikfragen ihr erfahren

genüß erscheinenden Freund ihres Mannes, mit der Vollendung der Partitur. Eybler, der das Werk bis März 1792 fertig stellen sollte, führte die Komposition – mit dem „*Dies iræ*“ beginnend – indes nur einschließlich des „*Confutatis*“ aus, die fehlenden Stimmen in Mozarts Autograph hinzufügend. Als sich die Partitur jedoch den im kompositorischen Gehalt zu ergänzenden Abschnitten näherte, sah sich Eybler außer Stande, das Fragment im Sinne Mozarts zu vollenden und gab Constanze das ihm übertragene Manuskript zurück. Auch Franz Jacob Freystädtler und Maximilian Stadler wurden an der Partitur tätig, ehe die Witwe Mozart mit dessen Schüler Franz Xaver Süssmayr den Vollender des Requiems betraute. Einem Bericht von Mozarts Schwägerin Sophie Haibel (geb. Weber), welche ihrer Schwester Constanze in den letzten Stunden ihres Mannes beigestanden hatte, war Süssmayr in den letzten Stunden/Tagen ebenfalls in der Rauhensteingasse zugegen: „*bey M: am Bette dan Lag auf der Deke das Bekante Requiem und M: Explicirte jhm wie seine Meinung seie daß er es Nach seinem Todte Vollenden sollte*“. Süssmayr selbst äußerte sich in einem öffentlichen Brief aus dem Jahr 1800 hingegen in anderer Weise, insofern er mit Mozart nur die bereits komponierten Teile hinsichtlich ihrer Instrumentierung studiert habe – also nicht über die noch ausstehenden Abschnitte instruiert worden war –, die fehlenden Teile somit als seine eigenen Schöpfungen anzusehen seien: „*Von dem Verse an – Judicando homo reus etc: hab ich das Dies iræ ganz geendigt. Das Sanctus – Benedictus*

*– und Agnus Dei – ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bei dem Verse – cum Sanctis etc. zu wiederholen.*“

Der Textur des *Introitus* zum Requiem legte Mozart musikalisches Material aus Georg Friedrich Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* zugrunde, das wiederum den beiden lutherischen Sterbeliedern „*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*“ und „*Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*“ rückverbunden ist. Auch das Kyrie greift Gedanken aus einer Händel-Komposition auf: dem Schlusschor des *Dettingen Anthem* (von diesem selbst im Oratorium *Joseph* als Eigenzitat verarbeitet). Der Beginn des „*Recordare*“ ist Wilhelm Friedemann Bachs Symphonie d-Moll, das „*Lacrimosa*“ François-Joseph Gossecs „*Lacrimosa*“ aus dessen *Grande Messe des Morts* verpflichtet. Diese Indikatoren deuten darauf hin, dass sich Mozart zur Zeit der Requiem-Komposition intensiv mit den Gattungssusancen beschäftigte.

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

Therese Muxeneder

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

In a letter to his father from January 1783, Mozart writes that he had composed at least half a mass, presumably the **Mass in C minor, K. 427**, as a present for Constanze before they married. Later Mozart's sister, Nannerl, relates that she attended a performance on October 10, at which her sister-in-law sang the solos. This was surely an unusual event, as it is one of the only references to Constanze ever performing music. By the time Mozart arrived in Salzburg for the performance, he had completed the Kyrie, the Gloria and sketched much of the Credo.

The opening of the Kyrie will be familiar to many listeners: the first violins rise over the pulse established by the lower strings modulating until we hear the unique sound of sopranos singing low in their range. Mozart gives the *Christe* section to the soprano soloist who at one point must also sing two long notes at the extreme low end of her range only to immediately leap back up, emphasizing the pleading nature of both text and music. The *Christe* has the same melody as a vocal exercise Mozart wrote for Constanze, giving further credence to the theory that she was the soprano soloist at the first performance. The contrapuntal features of this and other movements in the mass were inspired by Mozart's first encounters with the music of Bach and Handel in 1783, the year he composed the Mass in C minor.

The densely contrapuntal Gloria with its fanfare-like rhythmic motifs is reminiscent of

Handel's oratorios and even includes a nod to the older composer's 'Halleluiah' chorus just prior to the calmer 'et in terra pax' section. In the joyful and virtuosic *Laudamus te* we hear Mozart the opera composer and can easily imagine a secular text in place of the sacred one. The movement is often sung by a mezzo-soprano because of its demands on the lower range of the voice. The next two movements express reverence for God differently: the short *Gratias* with its dissonant intervals suggests a mood of deeply felt awe, while the *Domine* duet seems to evoke pure love with its caressing long notes and echoes on the words 'Deus Pater' and 'Agnus Dei'. In the tragic *Qui tollis* with its descending, chromatic bass, a double choir allows for richer harmonies that unfold against jagged dotted figures in the strings. The *Quoniam* is contrapuntal throughout, making the moments when the soloists sing together especially noticeable and effective. *Cum Sancto Spiritu* is an exploration of that most complex of polyphonic forms: the fugue. It was surely intentional that Mozart chose to set the words that refer to the Holy Spirit, the most enigmatic and mysterious figure of the Trinity, with the most challenging music. In the second movement of the Credo, 'Et incarnatus est,' Mozart included an extended cadenza for the wind soloists and soprano. The *Sanctus* again presents us with a double choir of eight separate parts, and Mozart apparently planned to write a double fugue, that is, a fugue with two melodic subjects. There is no music for the *Benedictus* in the autograph manuscript, and

what we know was written by Mozart had to be pieced together using the original performing parts from the first performance in Salzburg in 1783. The music of the Hosanna from the Sanctus returns as the chorus ends this great, unfinished work.

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

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

ent combinations of melodies and double counterpoint, pairing alternate voices (soprano with tenor and alto with bass) for example in the Kyrie and the Recordare. Trombones, the instruments most traditionally associated with rituals related to death, also make several appearances, most notably in the Tuba mirum, which includes a trombone solo. The dotted rhythms of the Rex tremendæ evoke the French overture style and are appropriate for royalty, while the Confutatis with its driving, inexorable rhythm suddenly silenced by angelic, high voices asking to be blessed presents one of the countless sublime moments in the *Requiem*. Mozart completed only eight measures of the heart-rending Lacrimosa, and they may have been the last notes he ever wrote.

The commissioner of the *Requiem* was Count Franz von Walsegg-Stuppach, a music lover who enjoyed passing off the works of others as his own. He anonymously commissioned the *Requiem* to commemorate the death of his wife, Anna. When Mozart died before the work was completed, Constanze asked Süssmayr to finish it, and it was delivered to the as yet anonymous Count. Shortly thereafter Constanze accepted 450 gulden from King Friedrich Wilhelm II of Prussia for a copy of the *Requiem*. She needed to attend to her family's financial security, so she also wanted the work to be published but was disconcerted to find that the publishing house Breitkopf & Härtel had already planned publication of another version. Constanze made it clear that hers was the superior manuscript and claimed that it would be unconscionable

to publish the work without the consent of the commissioner, who had already paid the promised fee, but whose identity was unknown to her. Later Constanze was enraged when Breitkopf & Härtel advertised possession of her manuscript in the newspaper because it created the impression that she had sold it without regard for the wishes of the original commissioner. Of course that is exactly what she had done, and when Count von Walsegg-Stuppach finally revealed himself as the man behind the commission, he objected vehemently to her having sold the work to King Friedrich Wilhelm.

Lisa de Alwis



---

## MOZART

### MISSA C-MOLL FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER KV 427

#### KYRIE

Kyrie eleison. || Christe eleison. || Kyrie eleison.

*Herr, erbarme Dich unser. || Christus, erbarme Dich unser. || Herr, erbarme Dich unser.*

#### GLORIA

Gloria in excelsis Deo, || Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. || Laudamus te, || Benedicimus te, || Adoramus te, || Glorificamus te. || Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. || Domine Deus, Rex cœlestis, || Deus Pater omnipotens. || Domine Fili unigenite, Jesu Christe. || Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. || Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. || Qui tollis peccata mundi, || Suscipe deprecationem nostram. || Qui sedes ad dexteram Patris. Miserere nobis. || Quoniam tu solus sanctus, || Tu solus Dominus, || Tu solus altissimus, Jesu Christe. || Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

*Ehre sei Gott in der Höhe. || Und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade. || Wir loben dich. || Wir preisen dich. || Wir beten dich an. || Wir rühmen dich und danken dir, || Denn groß ist deine Herrlichkeit: || Herr und Gott, König des Himmels, || Gott und Vater, Herrscher über das All. || Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus. || Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters. || Du nimmst hinweg die Sünde der Welt: || Erbarme dich unser. || Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, nimm an unser Gebet. || Du sitzt zur Rechten des Vaters. Erbarme dich unser. || Denn du allein bist der Heilige, || Du allein der Herr, || Du allein der Höchste, Jesus Christus. || Mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.*

#### CREDO

Credo in unum Deum, || Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilibus omnium, et invisibilibus. || Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. || Et ex Patre natum ante omnia sæcula. || Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. || Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. || Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cœlis. || Et incarnatus est, de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

*Ich glaube an den einen Gott, || Den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt || Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. || Aus dem Vater geboren vor aller Zeit: || Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott. || Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen. || Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, || Hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.*



## **SANCTUS**

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

*Heilig, heilig, heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. || Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.*

## **BENEDICTUS**

Benedictus qui venit in nomini Domini || Osanna in excelsis.

*Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. || Hosanna in der Höhe.*

---

## **MOZART**

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

## **INTROITUS**

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.

## **INTROITUS**

*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.

## **KYRIE**

*Herr, erbarme Dich unser. || Christe, erbarme Dich unser. || Herr, erbarme Dich unser.*

## **SEQUENZ**

Dies iræ, dies illa, || Solvet sæclum in favilla: || Teste David cum Sibylla.  
Quantus tremor est futurus || Quando iudex est venturus, || Cuncta stricte discussurus!  
Tuba mirum spargens sonum || Per sepulera

## **SEQUENZ**

*Tag der Rache, Tag der Sünden || Wird das Weltall sich entzünden, || Wie Sibyll und David künden.  
Welch ein Graus wird sein und Zagen, || Wenn der Richter kommt mit Fragen || Streng zu*

regionum, || Coget omnes ante thronum.  
 Mors stupebit et natura, || Cum resurget creatura,  
 || Judicanti responsura.  
 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 majestatis, || Qui salvandus salas gratis,  
 || Salva me, fons pietatis.  
 Recordare Jesu pie, || Quod sum causa tuæ viæ:  
 || Ne me perdas illa die.  
 Quærens me sedisti lassus: || Redemisti crucem passus:  
 || Tantis 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: || Sed tu bonus fac benigne,  
 || Ne perenni cremer igne.  
 Inter oves locum præsta, || Et ab hædis me sequestra,  
 || Statuens in parte dextra.  
 Confutatis maledictis, || Flammis acerbis addictis:  
 || Voca me cum benedictis.  
 Oro supplex et acclinis, || Cor contritum quasi cinis:  
 || Gere curam mei finis.  
 Lacrimosa dies illa, || Qua resurget ex favilla || Judicandus homo reus.  
 Huic ergo parce, Deus. || Pie Jesu Domine, || Dona eis requiem. || Amen.

*prüfen alle Klagen!*  
*Laut wird die Posaune klingen, || Durch der Erde Gräber dringen, || Alle hin zum Throne zwingen.*  
*Schaudernd sehen Tod und Leben || Sich die Kreatur erheben, || Rechenschaft dem Herrn zu geben.*  
*Und ein Buch wird aufgeschlagen, || Treu darin ist eingetragen || Jede Schuld aus Erden-tagen.*  
*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 meinethwegen, || Schleudre mir nicht Fluch entgegen.*  
*Bist mich suchend müd gegangen, || Mir zum Heil am Kreuz gegangen, || 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; || 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 Ver-  
damnten zur Belohnung, || Ruf mich zu der  
Sel'gen Wohnung.*

*Schuldgebeugt zu Dir ich schreie, || Tief zer-  
knirscht in Herzensreue, || Sel'ges Ende mir  
verleihe.*

*Tag der Tränen, 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.*

## OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe, Rex gloriæ, || libera ani-  
mas 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 Mi-  
chael || representet eas in lucem sanctam:

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

## OFFERTORIUM

*Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit, ||  
bewahre die Seelen aller verstorbenen Gläu-  
bigen || 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 verheißten ||  
und seinen Nachkommen.*

*Opfergaben und Gebete bringen wir zum Lobe  
Dir dar, o Herr: || nimm sie an für jene See-  
len, deren wir heute gedenken. || Herr, lass  
sie vom Tode hinübergehen zum Leben. ||  
Das Du einstens verheißten dem Abraham  
und seinen Nachkommen.*

**SANCTUS**

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

**BENEDICTUS**

Benedictus qui venit in nomine Domini. ||  
Osanna in excelsis.

**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.

**COMMUNIO**

Lux æterna luceat eis, Domine: || cum Sanctis  
tuis in æternum, quia pius es.

Requiem æternam dona eis, Domine: || et lux  
perpetua luceat eis.

**SANCTUS**

*Heilig, Heilig, Heilig, Herr, Gott der Heers-  
charen. || Himmel und Erde sind erfüllt von  
Deiner Herrlichkeit. || Hosianna in der Höhe!*

**BENEDICTUS**

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

**AGNUS DEI**

*Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sün-  
den der Welt: || Gib ihnen die Ruhe.*

*Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sün-  
den der Welt: || Gib ihnen die Ruhe.*

*Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sün-  
den der Welt: || Gib ihnen die ewige Ruhe.*

**COMMUNIO**

*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.*

**SA 23.01 #04    SO 24.01 #07**

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

---

**CAPPELLA ANDREA BARCA**  
**LEITUNG SIR ANDRÁS SCHIFF KLAVIER**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791**

**Symphonie C-Dur KV 338**

(Datiert: Salzburg, 29. August 1780)

Allegro vivace

Andante di molto più tosto Allegretto

Allegro vivace

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847**

**Symphonie (Sinfonia IX) C-Dur MWV N 9**

(Komponiert 1823)

Grave – Allegro

Andante

Scherzo – Trio più lento (La Suisse)

Allegro vivace

**Pause**

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

**Konzert Nr. 2 d-Moll für Klavier und Orchester op. 40 – MWV O 11**

(Komponiert 1837)

Allegro appassionato

Adagio. Molto sostenuto – attacca

Finale. Presto scherzando

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Konzert d-Moll für Klavier und Orchester KV 466**

(Datiert: Wien, 10. Februar 1785)

Allegro

Romance

[Allegro assai]

Kadenzen und Eingang im dritten Satz von Sir András Schiff

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozarts letzte in Salzburg komponierte Symphonie, die **Symphonie C-Dur KV 338**, wurde vermutlich am 3. April 1781 in Wien in einer Akademie der Tonkünstler-Societät uraufgeführt. In einem Brief an seinen Vater nimmt Mozart am 11. April 1781 Bezug darauf: „*das habe ihnen auch neulich vergessen zu schreiben, daß die Sinfonie Magnifique gegangen ist, und alles Succés gehabt hat – 40 Violin haben gespielt – die blaß=Instrumente alle doppelt – 10 Bratschen – 10 Contre Bassi, 8 violoncelli, und 6 fagotti.*“ Wer heute Mozart in derart großer Besetzung aufführte, würde gewiss belächelt. Dabei schätzte sich damals jeder Komponist übergücklich, hatte er einmal mehr Musiker zur Verfügung.

Die genauen Entstehungsumstände der Symphonie sind nicht bekannt, das Autograph ist mit 29. August 1780 datiert. Der Mozart-Forscher Alfred Einstein meinte zu KV 338, dass sich „*in Mozartschem Geist*“ erfülle, „*was seine Pariser Symphonie unter französischer Maske prophezeit hatte. Hier ist Mozart ganz er selber: Buffonerie und tiefster Ernst, das Irisieren der ‚neutralen‘ Tonart von Dur zu Moll, von C zu H oder As; die Heiterkeit, Kraft und Leidenschaft*“. Gleich im ersten Satz, der, ganz in Ouvertürenmanier, ohne Expositions-wiederholung auskommt, wechselt Mozart so oft zwischen Licht und Schatten, durchsetzt vermeintlich ungetrübte Dur-Passagen ständig mit düsteren Nuancen, dass die äußere, zu Beginn so festlich scheinende Heiterkeit zugunsten eines beinahe schwebenden, unsi-

cheren Zustands verfliegt. Das zweite Thema mit all den kleinen Seufzern unterstreicht dieses Oszillieren zusätzlich. Die leisen Zwischentöne verstärken sich im Durchführungsteil, und nach der verknappten Reprise bekräftigt Mozart in der Coda, nach kurzer f-Moll-Trübung, die Grundtonart C-Dur mit beinahe süffisantem Nachdruck. An zweiter Stelle der Symphonie steht ein knappes, zweiteiliges Andante, in dessen fragiler Welt nur Streicher und Fagotte zugelassen sind. „*Heiterkeit, Kraft und Leidenschaft*“, von der Alfred Einstein spricht, brechen sich im Finale (Allegro vivace) Bahn, dessen 6/8-Sturm seinesgleichen sucht – ein unverblümter, direkter Zug, der im Mozartschen Symphonien-schaffen einzigartig dasteht. Ähnlich dem ersten Satz ist auch hier die Durchführung knapp gehalten und fungiert, mit recht umtriebigen Tonarten wechselnd, eher als Überleitung zur Reprise denn als eigenständige Verarbeitungsmühle der beiden Themen der Exposition. Hier schreibt Mozart die Wiederholung beider Satz-teile vor – möglicherweise, um der pfeffrigen Würze des raschen, knappen Satzes etwas mehr Raum zu geben. Mit dieser Symphonie also hat Mozart wahrscheinlich, nach seinerzeitigen Erfolgen als Wunderkind, seinen Einstand als ‚erwachsener‘ Komponist im Wien des Jahres 1781 gefeiert.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Nach dem plötzlichen Tod von Fanny Hensel im Mai 1847 reiste ein tieftrauriger Felix Men-



delssohn Bartholdy im anschließenden Sommer in die Schweiz. Dort suchte er in gemeinsamen Kindheitserinnerungen den herben Verlust jenes Menschen zu verschmerzen, der nicht nur seine Schwester, sondern auch seine lebenslange beste Freundin gewesen war...

Im Sommer 1822 hatte die Familie Mendelssohn Bartholdy erstmals die Schweiz besucht. Der damals 13-jährige Felix nahm nicht nur die Eindrücke der Natur in sich auf, sondern sog vor allem die musikalischen Erlebnisse wie ein Schwamm ein. An seinen Lehrer Carl Friedrich Zelter schrieb er damals in einem Brief – vom Jodeln, „*weil es in der ganzen Schweiz verbreitet, und alle Schweizer Landleute können jodeln. Es besteht aus Tönen, die durch die Gurgel hervorgebracht werden, und gewöhnlich sind es aufspringende Sexten. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Art von Gesang in der Nähe oder im Zimmer rau und unangenehm klingt. Doch wenn Echos darauf antworten oder sich da-*

*mit vermischen; wenn man im Tale steht und auf dem Berge oder im Walde das Jodeln und das Jauchzen hört, das der Enthusiasmus der Schweizer ihre Gegend hervorbringt; wenn man auf dem Berge steht bei frühem Morgen und heiterem Wetter, und das Geläute der Kühe im Tale, welche auf die Matten aufgetrieben werden, es bald laut, bald leise begleitet – dann klingt dieser Gesang schön, ja, er hängt genau mit dem Bilde zusammen, das ich mir von einer Gegend mache, und es gehört gleichsam zu einer Schweizer Landschaft.*“ Fanny schrieb damals, dass ihr jüngerer Bruder Felix nicht still sitzen könne, ständig würde er sich mit irgendetwas beschäftigen – ein junger, ungemein wacher Künstler im Wachsen und Werden.

Unter seinen unglaublich vielen Kompositionen dieser Zeit finden sich nicht weniger als zwölf Symphonien für Streicher, deren letztes Drittel er 1823 zu Papier brachte. Darunter ist auch die **Symphonie (Sinfonia IX)**



**C-Dur**, die gerne als „**Schweizer Symphonie**“ bezeichnet wird, was uns in den Sommer 1822 zurück bringt. In zwei Symphonien verarbeitete er seine Schweizer Eindrücke, in Nr. 9 und Nr. 11. Während er in Nr. 11 dem zweiten Satz ein Volkslied einverleibte, hören wir im Trio des Scherzos der Symphonie Nr. 9 einen Jodler-Ländler. Seine Streichersymphonien waren für Mendelssohn nicht zuletzt ein idealer Ort zum Experimentieren und Ausloten von Grenzen. Das Allegro des Kopfsatzes der Symphonie Nr. 9 erinnert etwas an Franz Schubert, wobei das Instrumentengefüge mit zwei Violinen, zwei Violoncello und Bass (Violoncello/Kontrabass) eng gefasst scheint. Im Andante wird die scheinbare Beschränkung dann umgehend erweitert: Die Violinen sind nun auf vier Stimmen aufgeteilt, Violoncello und Kontrabass sind getrennt, wodurch aus fünf Stimmen plötzlich acht werden; die Schlusstakte weisen schon zart auf das zwei Jahre später komponierte Oktett voraus. In den beiden ersten Sätzen und im Finale spielt der frühreife Kontrapunktmeister Mendelssohn selbstredend auch mit fugierten Abschnitten. Der letzte Satz bleibt lange in c-Moll, erst die Coda bringt eine Aufhellung nach Dur samt Presto-Schluss und veritabler Stretta: ein fulminanter Ausklang.

Mendelssohn heiratete am 28. März 1837 in der Französisch-Reformierten Kirche am Goetheplatz in Frankfurt die 20-jährige Cécile-Sophie-Charlotte Jeanrenaud. Gleich nach der Zeremonie ging es für die Frischvermählten via Pferdekutsche auf Hochzeitsreise, die nach

Aufenthalt in Mainz weiter nach Worms und Strassburg sowie Freiburg im Breisgau führte. Dort verweilte man für einige Wochen. Mendelssohn arbeitete währenddessen auch an mehreren Kompositionen, etwa am Streichquartett op. 44/2 sowie am 42. Psalm, und er stellte die dritte Folge seiner *Lieder ohne Worte* fertig. Zur selben Zeit traf aus Birmingham die Einladung ein, beim dortigen Musikfest im folgenden September an prominenter Stelle mitzuwirken. Neben Konzerten als Pianist und Dirigent sowie der Aufführung seines Oratoriums *Paulus* sollte Mendelssohn ein neues Klavierkonzert mitbringen, an dem er umgehend zu arbeiten begann. Einige Zeit, nachdem das Paar nach Frankfurt zurückgekehrt war, verließ den durch begonnene Renovierungsarbeiten am Hause gestressten und ruhebedürftigen Komponisten jedoch „*mitten in seinem neuen Klavierkonzert für England*“ die Inspiration: Es blieb ihm nur die neuerliche Abreise, und der Ortswechsel führte schließlich auch rasch zur Rückkehr der gewünschten Schaffenskraft. Am 5. August war das Klavierkonzert vollendet, Ende August 1837 schließlich fuhr Mendelssohn nach England. Es sollte sein fünfter, wiederum äußerst erfolgreicher Aufenthalt auf der Insel werden. Dazu trug auch das neue Klavierkonzert bei, welches der Komponist selbst am Flügel am 21. September 1837 der englischen Öffentlichkeit präsentierte.

Formal weist das **Konzert d-Moll für Klavier und Orchester op. 40** Ähnlichkeiten mit dem wenige Jahre zuvor entstandenen g-Moll-Konzert auf: Auch hier ist das Klavier nach

wenigen Takten bereits Mittelpunkt des Geschehens, eine lange Orchestereinleitung mit Themenvorstellung wird durch ständige, rezi-tativartige Einwüfe des Klaviers unterbrochen. Außerdem gehen die drei Sätze (mittels einkomponierter Überleitung vom ersten zum zweiten und durch eine attacca-Vorschrift vom zweiten zum Finale) ineinander über. Um das Hauptthema des ersten Satzes (*Allegro appassionato*) vorstellen zu können, muss sich das Orchester erst gegen das Klavier behaupten. Das Seitenthema in F-Dur tritt durch sein ly-risches, heiter-beschwingtes Flair in Kontrast zum düsteren d-Moll. Ständige Girlanden und Akkordzerlegungen, die oft gleichzeitig mit Basslinien und einer herausgehobenen Mittel-stimme (oder auch Oberstimme) ausgestattet sind, bestimmen hier und auch im Finale den virtuosen Klavierstil. Der zweite Satz (*Adagio*) wird bereits am Ende des ersten vorbereitet: Nach beruhigtem d-Moll-Furor träumt sich das Klavier in eine lyrische B-Dur-Welt, die vor allem den gesanglichen Qualitäten des Soloinstrumentes breiten Raum gibt. Das zu Be-ginn zart angedeutete Motiv wird am Höhe-punkt des Lied-Satzes innig ausgesungen, be-avor das zart hingetupfte Ende ohne Pause in das flirrende Finale (*Presto scherzando*) über-geht, welches nach kurzer dramatischer Ein-leitung in prächtigster Elfenspuk-Manier dem Klavier *leggiero*-Leichtfüßigkeit entlockt. Zu-letzt vollführt der Pianist mit möglichst locke-erer Hand und über ständig flirrendem Figu-renwerk auch noch die Melodielinie in der Oberstimme, bevor das Orchester das letzte Wort hat – in leuchtendem D-Dur.



#### WOLFGANG AMADEUS MOZART

*„den nämlichen Freytag abends fuhren wir um 6 uhr in sein erstes subscriptions Concert, wo eine große versammlung von Menschen von Rang war. [...] Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich, außer den Synfonien sang eine Sängerin vom welschen Theater 2 Arien, dan war ein neues vortreffliches Clavier Concert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen noch daran abschrieb, und dein Bruder das Rondeau noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte.“* Leopold Mozart berichtete seiner Tochter in diesem Brief vom 16. Februar 1785 nach Salz-

burg unter anderem von der Erstaufführung des **Konzertes d-Moll für Klavier und Orchester KV 466** im Gasthof „Zur Mehlgrube“ am Mehlmarkt, das ihn tief beeindruckt hatte. Vater Mozart war für die Fastensaison 1785 nach Wien gekommen, um seinen Sohn zu besuchen: Über zwei Monate, vom 11. Februar bis 25. April blieb Leopold in Wien. Dort traf er auch Joseph Haydn, der sich bekannterweise höchst angetan über seinen Sohn äußerte. Die Fastensaison 1785 war eine der erfolgreichsten und künstlerisch einträglichsten der Wiener Jahre Mozarts. Setzt man nun dieser an sich glücklichen Phase die Klänge des d-Moll-Konzertes gegenüber, so zeigt sich darin: Musik kann, aber muss keinesfalls persönliche Befindlichkeiten ihres Schöpfers wiedergeben. Vielmehr führte Mozart mit diesem Klavierkonzert die ganze Gattung ein gewichtiges Stück vorwärts. Nicht mehr der Unterhaltungsaspekt stand im Instrumentalkonzert für den Virtuosen im Vordergrund. Dieser Bedeutungsumschwung ist einzigartig im Klavierkonzert der Zeit. Mozart führte das Genre auf eine neue Stufe, ja, er brachte das Drama in das Klavierkonzert, das bis dahin der Orchestermusik und der Oper vorbehalten war. Die Orchester-einleitung zum ersten Satz gleicht einem Sturm, der durch Synkopen und rollende Bassfiguren vorangepeitscht wird. Das d-Moll-Hauptthema ist dabei kaum festzuhalten. Ein zweites Thema klingt kurz an, wobei das tröstliche F-Dur umgehend wieder in Richtung d-Moll und rasender Bewegung aufbricht. Im Klavier schließlich geben sich beide Themen erst in ihrer eigentlichen Gestalt zu erkennen. Der

zweite Satz, eine Romance in B-Dur, gibt sich erst bodenständig, ruhig, aber doch mit einem gewissen Zug, der nicht zuletzt dem Alla breve-Takt geschuldet ist. Doch auch hier bricht die düstere Gegenwelt herein, wenn plötzlich Sechzehnteltriolen in g-Moll einen gänzlich anderen Ton anschlagen. Zuletzt verziehen sich die Wolken, in wenigen Takten tritt über Verlangsamung von Sechzehnteltriolen über Sechzehntelnoten, Achteltriolen und Achtelnoten wieder das Anfangsthema ein. Wie im zweiten Satz eröffnet auch im Finale das Klavier sofort mit dem Hauptthema. Ein zweites Thema erscheint, in f-Moll, während ein drittes, in F-Dur, jene Lösung verkündet, die das Konzert später in strahlendem D-Dur enden lässt.

Markus Hennerfeind

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

The **Symphony in C major, K. 338**, is the last of three Mozart composed back home in Salzburg in the period between his extended visits to Mannheim and Paris in 1777–79 in unsuccessful pursuit of employment, and before his permanent move to Vienna in 1781. All three show him attempting to reconcile the advances he had made in his music on his travels with the backward step he must now have felt his career to have taken. K. 338 was composed in August 1780, and while the broad sweep of its opening fanfare recalls the exuberance of the symphony he had composed in Paris two years earlier (K. 297), the orchestral ebullience and witty asides one would associate with an overture from a comic opera are mixed with hints at a darker and more serious world, reminding us that Mozart was about to compose his first operatic masterpiece, the muscularly dramatic *Idomeneo*. The slow movement combines extreme delicacy and warmth in the flowingly tuneful manner typical of Mozart's pre-Vienna symphonies and serenades, but it is in a spirit of uncomplicated joy and lightness that the work closes, the jig-like perpetual-motion finale being worthy of the ending of a more than usually sparkling *opera buffa*.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Mendelssohn's effortless ability as a composer, together with his appearance of Classical 'correctness' next to the famous Romantics of his

age, have over time outshone his reputation as a pianist. Yet his prowess was considerable, and well-appreciated in his day, an age which included such staple figures of the modern-day piano repertoire as Chopin, Liszt and Schumann. "He played the piano as a lark soars, because it was his nature", recalled his friend and fellow composer Ferdinand Hiller; "he possessed great adroitness, sureness, strength, fluency, a soft full tone."

Mendelssohn himself, then, was the soloist in the premiere of his **Piano Concerto No. 2 in D minor, op. 40 – MWV O 11**, given in England at the Birmingham Music Festival in September 1837. The concerto had been written during the summer, during and after Mendelssohn's honeymoon (he had married in March), and tempers restlessly virtuosic piano-writing with leisurely and softening lyricism. The first movement opens with a tentative exploratory passage of question-and-answer between piano and orchestra before tilting into a driving main theme showing the brightly stormy minor-key character common to many early Romantic concertos. A recurring concern in Mendelssohn's large-scale works was to 'blur the joins' not just between movements but also the standard sonata-form sections within, and this is the case here; the first movement's second theme, smooth and mollifying, arrives on the piano without preliminary ceremony, the entry into the sinuously canonic central development is obscured by a timely clouding of the harmonies, and what seems to be shaping up for a powerfully brusque ending to the movement is diverted by way of a modulating piano

passage straight to the start of the Adagio. There is no comparable sleight of hand at the end of this delicate but heartfelt second-movement reverie – so easy to associate with the happy circumstances of the preceding few months in the composer's life – but Mendelssohn does ask for there to be no break before the start of the finale, a playfully unabating and free-flowing rondo in lightly swinging triple-time that ends the work in carefree mood.

Mendelssohn's earliest surviving compositions date from 1820, when he was still only eleven, yet within a year he had already produced a number of chamber works, several pieces for piano and organ, and two operas. In 1821 he also wrote a symphony for string orchestra as an exercise, and over the course of the next two years followed it up with eleven more which together reveal a fast-growing grasp of the structural and textural imperatives of the Classical symphony. The **String Symphony No. 9 in C major** was composed in March 1823. Unsurprisingly it shows the influences of Haydn and Mozart (their symphonies *and* quartets), but in the first movement the young composer seems far from daunted by his models, summoning an imposing slow minor-key introduction and a skilfully wrought fugato passage in the central development. There is a real Mendelssohnian flavour to the slow movement, which starts with a placid melody for four violins, contrasts it with sombre counterpoint for the lower strings, and then, after the first theme has returned, gently broadens the texture to end in eight parts. An early example of the

fleet-footed Mendelssohnian Scherzo follows, containing within it a central Trio section based on a Swiss folk-song the boy composer had heard on a recent holiday, and the work ends with a finale bristling with stylistic self-confidence and further displays of fugal skill.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

The ten years Mozart spent in Vienna after his arrival in 1781 saw new levels of richness and emotional depth attained in almost every area of his output, not least the piano concerto, which in seventeen wondrous examples he developed into a convincing medium for the realisation of the most complex emotions. The **Piano Concerto in D minor, K. 466**, first performed in February 1785, is one of the most powerful of this group. The key is a relatively unusual choice for Mozart, but a significant one; later he would use it both for Don Giovanni's damnation scene and for the *Requiem*, and there is something of the same grim familiarity with the dark side, a glimpse of the grave it seems, in the first movement of this concerto. The opening orchestral section contrasts brooding menace with outbursts of passion, presenting along the way most of the melodic material that will serve the rest of the movement. Even so, it is with a new theme, lyrical but searching and restless, that the piano enters; though it is quickly brushed aside by the orchestra, the soloist does not give it up easily, later using it to lead the orchestra through different keys in the central development section.

The slow second movement is entitled 'Romance', a term used in Mozart's day to suggest a song-like quality. In fact this is a rondo, in which three appearances of the soloist's artless opening theme are separated by differing episodes, the first a drawn-out melody for the piano floating aristocratically over gently throbbing support from the strings, and the second a stormy minor-key eruption of piano triplets, shadowed all the way by sustained woodwind chords.

Storminess returns in the finale, though this time one senses that it is of a more theatrical kind than in the first movement. This is another rondo, and although the main theme is fiery and angular, much happens in the course of the movement to lighten the mood, culminating after the cadenza in a turn to D major for the final pages. A conventional 'happy ending' to send the audience away smiling? Perhaps so, but the gentle debunking indulged in by the horns and trumpets just before the end suggests that Mozart knew his own mind.

Lindsay Kemp

**Sa 23.01**

15.00 Universität Mozarteum, Solitär #05

---

**ROBERT LEVIN KLAVIER**  
**YA-FEI CHUANG KLAVIER**

---

**HENRI DUTILLEUX 1916–2013**

**Résonances**

(Komponiert 1964)

**Quatre figures de résonances pour deux pianos**

(Komponiert 1970/76)

**Au gré des ondes**

**Six petites pièces pour piano**

(Komponiert 1946)

- 1 Prélude et berceuse
- 2 Claquettes
- 3 Improvisation
- 4 Mouvement perpétuel
- 5 Hommage à Bach
- 6 Étude

**Sonate pour piano**

(Komponiert 1948)

Allegro con moto  
Lied  
Choral et variations

**Pause**

**HENRI DUTILLEUX**

**Blackbird**

(Komponiert 1950)

**Tous les chemins ... mènent à Rome**

(Komponiert 1961)

**Petit air à dormir debout**

(Komponiert 1981)

**Mini-prélude en éventail**

(Komponiert 1987)

**Trois Préludes**

(Komponiert 1973–1988)

D'ombre et de silence

Sur un même accord

Le jeu des contraires

**Bergerie**

(Komponiert 1946)

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Sonate D-Dur für zwei Klaviere KV 448**

(Komponiert: Wien, November 1781)

Allegro con spirito

Andante

Molto Allegro



## D'OMBRE ET DE SILENCE

### Anmerkungen zu den Klavierwerken von Henri Dutilleux

Wie alles künstlerisches Schaffen ist auch Komponieren im Grunde eine Darstellung persönlichen Erlebens – der Art, wie der schöpferische Geist menschliches Verhalten, Gefühle und Dramatik wahrnimmt. Häufig entspringt die kreative Haltung einer spirituellen und/oder intellektuellen Weltsicht. Handwerkliche Disziplin kann mit impulsiver Freude oder mit dem Eintauchen in grenzenlose Leidenschaft in Konflikt geraten. Nicht nur im Vergleich der Epochen untereinander, sondern selbst innerhalb der meisten Stilperioden der abendländischen Musik finden wir sehr unterschiedliche Herangehensweisen. Wir neigen dazu, manche Komponisten – zum Beispiel Bach, Haydn, Beethoven, Brahms – für ihre handwerkliche Meisterschaft zu preisen, andere, etwa Schubert, erscheinen impulsiver und möglicherweise weniger streng im Hinblick auf die Struktur. Bei einigen Komponisten sticht die Sinnlichkeit ihrer Sprache hervor, bei anderen eher die Ernsthaftigkeit. In Mozarts Musik können wir ein ausgeprägtes Bewusstsein für die räumliche Anordnung der Akkorde ausmachen, was einen Sinn für das Erlesene vermittelt, den Schubert in seiner Meisterschaft der harmonischen Farbgebung noch weiterzuführen scheint; und Ravel erweitert beide Bereiche mit exotischen Klangfarben von seltener Schönheit. Während die späten Werke

Beethovens – jenseits allen Alltagsbetriebes – beispielhaft für das Vordringen zu tiefgründiger philosophischer Reflexion über die Bedeutung der Existenz sind, bewahrten sich Mozart und Ravel ihren Sinn für das kindliche Staunen bis ganz zuletzt. Im Spätstil zahlreicher Komponisten der Jahrhunderte nach Bach tritt die vom kontrapunktischen Handwerk geforderte Disziplin hervor, andere Komponisten wiederum beherrschen eine virtuose Technik der Orchestrierung, so Berlioz oder die Russen von Rimski-Korsakow bis zu Strawinsky.

Die individuelle Einzigartigkeit der Klangwelt eines bestimmten Komponisten rückt in der Frühzeit der Moderne besonders in den Vordergrund. Treibende Kraft dabei ist Debussy, dessen Methode der Abfolge von Farben und Charakteren in Werken wie der Sonate für Flöte, Viola und Harfe (1915) ebenso erstaunlich wie folgerichtig ist. Eine Detailanalyse von Debussys Musik wird mitunter scheinbar verborgene Verbindungen offenbaren, welche die schwer greifbare ‚Richtigkeit‘ von Sachverhalten zu erklären vorgeben, die sich auf den ersten Blick wie diametral entgegengesetzte musikalische Ideen ausnehmen. Doch solche Argumente sind für den Laien eher unerheblich, auch wenn dessen Staunen nicht weniger ehrfürchtig sein dürfte.

Eine solche Art von Unfehlbarkeit macht den Kern von Henri Dutilleux' Musik aus. Seinen Reifestil erreichte er in der Folge jener kreativen Explosion, die den Beginn des 20. Jahrhunderts markierte. Nach Jahrhunderten relativer stilistischer Einheitlichkeit über längere Zeiträume hinweg löste die Moderne damals

einen beispiellosen Individualismus aus, der es Mahler, Debussy, Richard Strauss, Schönberg, Ravel, Bartók, Strawinsky, Webern und Hindemith erlaubte, sehr divergente Sprachstile zu entwickeln. Als einer der drei führenden französischen Komponisten des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts neben Messiaen und Boulez hielt sich Dutilleux stets diskret im Hintergrund; beim Komponieren hat er den denkbar größten Perfektionismus an den Tag gelegt und seine Werke immer wieder Revisionen unterzogen – bevor und manchmal auch erst, nachdem sie dem Publikum vorgestellt worden waren. Als langjähriger Musikdirektor beim französischen Radio mied der zurückhaltende Dutilleux das Rampenlicht, und seine schonungslose Selbstkritik bewog ihn später, praktisch alle frühen Arbeiten vor der wegweisenden Klaviersonate von 1946–48, die er als sein Opus 1 betrachtete, aus seinem Œuvre herauszunehmen.

Als die Sonate entstand, erholte sich Frankreich gerade vom Trauma des Zweiten Weltkriegs, und die Sowjetunion breitete einen Schatten über alle politischen und künstlerischen Haltungen. Das Gewicht der kommunistischen Partei in Frankreich und Italien warf bei vielen Zeitgenossen die Frage auf, ob Westeuropa dem Osten in absehbarer Zeit auf dem sozialistischen Weg folgen würde. Im Zusammenhang mit solchen Grübeleien mögen gewisse russische Anklänge stehen, die, neben seiner Verarbeitung des ererbten impressionistischen Vokabulars, hier und dort in Dutilleux' früher Sprache auftreten. Der leichte Gesprächston im ersten Satz der Klaviersonate – ihre expressive Kraft und vollendet klaviergemäße Schreibweise sichern ihr einen Platz unter den Meisterwerken des 20. Jahrhunderts in diesem Genre – scheint einen Teil seines Dialekteinschlags vom Blues abzuleiten; doch wenn Ravels Gershwin-Hommagen im zweiten Satz seiner Violinsonate oder im ersten Satz des Klavierkonzertes auch Vorläufer bilden, so gerät dieser Dialekt in Dutilleux' Händen doch sanfter und flüchtiger. Zweifellos geht der kaleidoskopische sprachliche Reichtum der Sonate über den reinen Eklektizismus weit hinaus. Die erzählerische Beredtheit bezwingt und bezaubert, wobei pointillistische Brillanz mit lyrischem Überschwang abwechselt. Die geographische Mitte des Satzes stellt sich als sein emotionaler Kern heraus, dessen üppige, morbide Sinnlichkeit eine Baudelaire-artige Beschwörung dunklen Verlangens durchscheinen lässt. Diese dehnt sich bis zu einer furchteinflößenden Klimax unablässig aus, bevor sie sich in die Reprise hinein förmlich auflöst. Der Vorgang nimmt die Coda vorweg, die in kontrapunktischer Gewandtheit und orakelhaftem Geheimnis schimmert. Der zweite Satz der Sonate, *Lied*, stellt eine eindringliche Melodie vor, deren gleitende Harmonien etwas schmerzhaft Zerbrechliches haben. Der Mittelteil, unheimlich und visionär, breitet seine Klangwirbel aus, bis er sanft, aber unabwendbar dem Anfangsteil weicht, wobei das Material nun so umgruppiert ist, als wolle es die ohnehin kaum verschleierten Gefühle des ersten Durchgangs noch vertiefen. Das Finale, ein Choral mit Variationen, wird häufig als eigenes Werk aus der So-

nate – ihre expressive Kraft und vollendet klaviergemäße Schreibweise sichern ihr einen Platz unter den Meisterwerken des 20. Jahrhunderts in diesem Genre – scheint einen Teil seines Dialekteinschlags vom Blues abzuleiten; doch wenn Ravels Gershwin-Hommagen im zweiten Satz seiner Violinsonate oder im ersten Satz des Klavierkonzertes auch Vorläufer bilden, so gerät dieser Dialekt in Dutilleux' Händen doch sanfter und flüchtiger. Zweifellos geht der kaleidoskopische sprachliche Reichtum der Sonate über den reinen Eklektizismus weit hinaus. Die erzählerische Beredtheit bezwingt und bezaubert, wobei pointillistische Brillanz mit lyrischem Überschwang abwechselt. Die geographische Mitte des Satzes stellt sich als sein emotionaler Kern heraus, dessen üppige, morbide Sinnlichkeit eine Baudelaire-artige Beschwörung dunklen Verlangens durchscheinen lässt. Diese dehnt sich bis zu einer furchteinflößenden Klimax unablässig aus, bevor sie sich in die Reprise hinein förmlich auflöst. Der Vorgang nimmt die Coda vorweg, die in kontrapunktischer Gewandtheit und orakelhaftem Geheimnis schimmert. Der zweite Satz der Sonate, *Lied*, stellt eine eindringliche Melodie vor, deren gleitende Harmonien etwas schmerzhaft Zerbrechliches haben. Der Mittelteil, unheimlich und visionär, breitet seine Klangwirbel aus, bis er sanft, aber unabwendbar dem Anfangsteil weicht, wobei das Material nun so umgruppiert ist, als wolle es die ohnehin kaum verschleierten Gefühle des ersten Durchgangs noch vertiefen. Das Finale, ein Choral mit Variationen, wird häufig als eigenes Werk aus der So-

nate ausgekoppelt. Seine Großartigkeit, Virtuosität und die sowohl spannungsgeladenen als auch klärenden Harmonien verleihen der Sonate am Schluss einen bejahenden Tenor von majestätischer Würde.

Die kürzeren Stücke, die das Gleichgewicht innerhalb von Dutilleux' Klavierwerk wiederherstellen, zeichnen seinen Weg von der erweiterten Tonalität zu einer ganz von ihm geschaffenen Klangwelt nach, in der irisierende Harmonien brillante rhythmische und melodische Gesten modulieren. Unprätentiösen Stücken, die als Zwischenspiele bei Radiosendungen benötigt wurden (*Prélude en berceuse, Improvisation*), folgen Aphorismen für junge Pianisten (*Blackbird, Petit air à dormir debout, Tous les chemins... mènent à Rome*), von den klanglichen Experimenten der *Résonances* zur magistralen Größe der drei Präludien, deren Unfehlbarkeit der inneren Vorstellung jene der orchestralen Meisterwerke widerspiegelt, darunter die Konzerte für Cello und Violine *Tout un monde lointain* beziehungsweise *L'Arbre des songes*. Das erste Präludium, *D'ombre et de silence*, ist Arthur Rubinstein gewidmet. Sein schattenhafter Mystizismus strahlt eine unheilvolle Vorahnung aus. Das zweite, *Sur un même accord*, Claude Helffer gewidmet, demonstriert Dutilleux' verschwenderische Fantasie, indem es aus einer einzigen vertikalen Situation eine Folge klanglicher Lebensräume und dramatischer Situationen gewinnt. Das letzte, *Le jeu des contraires*, in dem sich die beiden Hände in unnachgiebiger Spiegelbewegung zueinander bewegen, entstand für den William-Kapell-Wettbe-

werb an der Universität von Maryland im Jahr 1988. Eine der eröffnenden Passagen wird im *Mini-Prélude en éventail* wieder aufgenommen, das zur Feier der hundertsten Ausgabe der Zeitschrift *Le Monde de la Musique* als Faksimile veröffentlicht wurde. Sowohl das zweite als auch das dritte der drei Präludien veranschaulichen jenes Prinzip, für das sich Strawinsky in seiner *Musikalischen Poetik* ausgesprochen hat: „Je mehr Beschränkungen man sich auferlegt, desto mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.“ Der Schwebезustand, den die letzten Seiten von *Le jeu des contraires* erzeugen, lässt eine jenseitige Welt, einen unendlichen Raum entstehen.

Die Verdichtung von Dutilleux' orchestralen Farben in Kammermusikwerken wie *Les citations* und *Ainsi la nuit* findet ihre Entsprechung in den *Figures de résonances* für zwei Klaviere, über die Dutilleux bemerkt, dass sie sich „als eine Gruppe mehr oder minder kurzer Sequenzen präsentieren, die eine gewisse Zahl an Aussagen mit rein akustischen Zielen formulieren. Der Autor beabsichtigt eine Fortsetzung dieses ersten Albums von Stücken, unter denen die Gruppe dann eine Art ‚Katalog der Resonanzen‘ bilden würde.“ Hier erreicht das Wechselspiel klanglicher Brechungen zwischen den beiden Klavieren eine beinahe ekstatische Ebene. Selten erhält man einen lebendigeren Eindruck von der Fähigkeit eines Künstlers, Molekül für Molekül eine ganze Welt zu erschaffen.

Zum ersten Mal bin ich Henri Dutilleux 1979 begegnet. Nadia Boulanger, die seit der

ersten Saison 1921 am Conservatoire américain in Fontainebleau unterrichtete und nach dem Zweiten Weltkrieg dessen Direktorin wurde, hatte mich in diesem Jahr als Director in Residence dorthin verpflichtet, als sich erwies, dass ihr sich verschlechternder Gesundheitszustand es ihr nicht erlauben würde, ein Unterrichtsangebot zu garantieren, wie es über drei Generationen das künstlerische und geistige Leben so vieler Musiker bereichert hatte. (In jenem Sommer wurde sie per Krankenwagen von und nach Fontainebleau transportiert und starb kurz darauf, am 22. Oktober 1979.) Da ich von 1960 bis 1964 bei ihr studiert hatte, fühlte ich mich von dieser Einladung zutiefst geehrt, war zugleich aber felsenfest überzeugt von meiner Unzulänglichkeit angesichts der von ihr angebotenen Aufgabe. Allerdings wusste ich, dass die Tochter einer russischen Prinzessin keine Absagen gewohnt war. Ein Aspekt des Auftrags verunsicherte mich besonders – dass ich Komponisten unterrichten sollte. Ungeachtet meiner eigenen Studien bei Stefan Wolpe, Nadia Boulanger und Leon Kirchner fühlte ich mich der Aufgabe nicht gewachsen. Als Mademoiselle Boulanger mich zu beschwichtigen versuchte, indem sie in Aussicht stellte, dass Henri Dutilleux während der Unterrichtsperiode im Juli und August alle drei Wochen nach Fontainebleau herauskommen und die Gesamtaufsicht übernehmen würde, war ich noch mehr eingeschüchtert. Nie hätte ich mir vorstellen können, welches Geschenk mir da zuteil werden würde: Aus dieser ersten Begegnung entwickelte sich eine Freundschaft, für die ich unendlich dankbar bin.

In unseren Diskussionen über den Inhalt der Aufnahme seiner Klavierwerke äußerte Dutilleux zunächst den Wunsch, dass bestimmte Stücke aus seinen jungen Jahren nicht einbezogen werden sollten – die kurze *Bergerie* und, bis auf zwei, alle Stücke aus der für den Rundfunk geschriebenen Sechsergruppe *Au gré des ondes*. Da diese Stücke auf anderen Aufnahmen seines Klavierwerkes meist vertreten sind, schlug ich einen Kompromiss vor, den Dutilleux akzeptierte: Die frühen Stücke wurden in einen Anhang verwiesen. In unserem Konzert werden alle Stücke aus *Au gré des ondes* vor der Klaviersonate gespielt, *Bergerie* beschließt den Dutilleux-Block des Programmes, um eine engere stilistische Bindung zur folgenden Mozart-Sonate herzustellen.

Robert D. Levin (2010)

Text aus Booklet des ECM-Albums (ECM New Series 2105)

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das Autograph von Mozarts einziger Sonate für zwei Klaviere, der **Sonate D-Dur KV 448**, ist signiert aber nicht datiert. Köchel dachte, sie wäre 1784 komponiert worden, da Mozart in einem Brief an den Vater vom 9. beziehungsweise 12. Juni 1784 erzählt, er würde seine „grosse Sonate auf 2 Clavier“ am nächsten Tag mit Barbara von Ployer spielen. Andererseits berichtete er am 24. November 1781 seiner Schwester von einer neuen „Sonate in zweyen“, die er im Laufe der nächsten sechs Wochen mehrmals erwähnte. In diesem Sinn

änderte Einstein die Chronologie des Werkes und gab der Sonate die Nummer 375a.

Alan Tysons wegweisende Studien über die von Mozart verwendeten Papiersorten haben gezeigt, dass die D-Dur-Sonate KV 448 auf demselben Papier geschrieben wurde, welches Mozart für andere im Jahre 1781 komponierte Werke verwendet hatte, sodass Alfred Einsteins revidiertes Datum korrekt erscheint.

Musik für zwei Klaviere gibt jedem einzelnen Interpreten mehr Freiheit als Klaviermusik zu vier Händen. Während die Pianisten in der vierhändigen Musik auf dem oberen oder dem unteren Teil der Tastatur durch die evidenten physikalischen räumlichen Beschränkungen eingeengt sind, ermöglichen Werke für zwei Klaviere den Interpreten die freie Bewegung auf jedem Instrument, so dass sie brillanter klingen können. Dies ist in der D-Dur-Sonate offensichtlich, ihre Aufführung wird zu einer richtigen Meisterleistung. Ihre Ecksätze sind kühn und virtuos trotz ihrer sehr sparsamen Struktur: Glanz darf nie die Oberhand über die musikalische Substanz gewinnen. Das Andante stellt einen innigen Dialog zwischen den Protagonisten dar: während das erste Klavier das Hauptthema vorlegt, präsentiert das zweite dessen zweiten Teil in einer achttaktigen Solopassage. Neben seiner offenen Heiterkeit weist das Werk eine große rhetorische Gewandtheit sowie ein perfektes innerliches und formales Gleichgewicht auf, die schon lange zum Markenzeichen des 25-jährigen Mozart geworden waren.

Bemerkenswert ist, dass Mozart den ersten Klavierpart für seine Ausnahmeschülerin

Josepha Auernhammer und den zweiten für sich selbst geschrieben hat. Wir wissen dies durch eine Nachschrift an seine Schwester in einem Brief an den Vater, datiert mit 9. Jänner 1782. Mozart hatte ursprünglich die Sonate mit anderen Werken nach Salzburg geschickt und Nannerl scheint ihn darüber in einem heute verlorenen Brief gefragt zu haben, welchen Part er spielte. Als Partnerin ihres Bruders in den früheren vierhändigen Sonaten C-Dur (KV 19d, wenn dieses zweifelhafte Werk authentisch sein sollte), D-Dur (KV 381) und B-Dur (KV 358) sowie im Konzert Es-Dur für zwei Klaviere KV 365, die alle ausdrücklich für Aufführungen durch die Geschwister vorgesehen waren, scheint Nannerls Neugierde ganz natürlich. Aber vielleicht wurde sie auch durch ein zusätzliches Detail irritiert: der erste Klavierpart der Sonate für zwei Klaviere KV 448 enthält ein hohes Fis (fis<sup>'''</sup>) im dritten Satz – einen Ton, den Mozart sonst in all seinen Werken für Klavier *nie* notiert hat. Der normale Umfang der Hammerklaviere der Zeit war FF–f<sup>'''</sup> (fünf Oktave), und er überschritt ihn nur dieses eine Mal. Wahrscheinlich besaß Fräulein Auernhammer ein ganz neues Instrument, das ein Fis (und folgerichtig auch ein G, da die Tastatur nie mit einer schwarzen Taste aufhört) hatte, und Mozart fand es amüsant, einen solchen Ton für sie hinzuschreiben.

Robert D. Levin

Deutsche Übersetzung: Geneviève Geffray

## D'OMBRE ET DE SILENCE

### Reflections on the Piano Works of Henri Dutilleux

Musical composition, like all artistic endeavour, is ultimately a depiction of personal experience – the creator's perception of human behaviour, emotion and drama. The creative stance frequently emanates from a spiritual and/or intellectual world view. Rigorous craftsmanship can vie with impulsive delight or headlong, disorderly passion. Disparities of approach are regularly encountered not just from one era to another, but within most style periods of Western music. We tend to think of certain composers – Bach, Haydn, Beethoven, Brahms, for example – as master craftsmen; others – Schubert, for instance – strike us as more impulsive and perhaps less structurally rigorous. Some composers have a vernacular that is more sensuous; others are more earnest. We can discern in the music of Mozart an awareness of chord spacings, which evokes a sense of the exquisite that Schubert, with his mastery of colouristic harmony, seems to take even farther; and Ravel extends both of these domains with exotic sonorities of remarkable rarefaction. Whereas the late works of Beethoven exemplify the attainment, far from the tumult of everyday life, of the most profound philosophical contemplation of the very meaning of existence, Mozart and Ravel retained to the end a sense of childlike wonder. The discipline imposed by contrapuntal craftsman-

ship emerges as a major factor in the late styles of numerous composers in the centuries after Bach, and certain composers have displayed virtuosity in the techniques of orchestration, among them Berlioz and the Russians from Rimsky to Stravinsky.

The uniqueness of a particular composer's sound world becomes particularly evident at the dawn of the modern era, led by Debussy, whose succession of colours and characters in works such as the Sonata for Flute, Viola and Harp (1915) is astounding but ultimately inevitable. A detailed analysis of Debussy's music will at times reveal seemingly hidden connections that purport to explain the ineffable 'rightness' of what at first seem to be diametrically opposite musical ideas, but such study is inessential to the layman, who will be equally in awe.

It is this sense of infallibility that lies at the core of the music of Dutilleux. He reached maturity in the wake of the creative explosion that marked the onset of the 20<sup>th</sup> century, when after centuries of relative stylistic unity within longer eras, the modern age precipitated unparalleled individualism, as Mahler, Debussy, Richard Strauss, Schoenberg, Ravel, Bartók, Stravinsky, Webern and Hindemith evolved widely divergent vernaculars. Of the three leading French composers born in the 20<sup>th</sup> century – together with Messiaen and Boulez – Dutilleux has always kept a discreet profile, composing with painstaking perfectionism, subjecting his works to relentless revision before, and sometimes after, they have been presented to the public. For many years

the musical director at the French radio, his natural modesty led him to shun the lime-light, and his merciless self-criticism later caused him to disown virtually all of his music before the path-breaking Piano Sonata of 1946–48, which he considered his Opus One.

At the time of the sonata's composition, France was recovering from the trauma of the Second World War, and the Soviet Union cast a shadow on political and artistic attitudes, indeed, the strength of the Communist party in France and Italy caused many to wonder if Western Europe might follow the East on a Communist path within the foreseeable future. These musings may provide a context for a certain Russian flavour that here and there characterizes Dutilleux's early language, along with his transformation of the impressionist vocabulary he inherited. The conversational ease of the first movement of the Piano Sonata, whose expressive power and consummately idiomatic writing place it at the top of 20<sup>th</sup>-century masterpieces in the genre, seems to derive part of its dialect from the blues; but if Ravel's homage to Gershwin in the second movement of his Violin Sonata and the first movement of his Piano Concerto provide antecedents, the dialect in Dutilleux's hands is more suave and elusive. In any case the kaleidoscopic richness of the sonata's musical language transcends eclecticism. The narrative rhetoric engages and enchants, as pointillistic brilliance alternates with lyrical exuberance. The movement's geographical centre proves to be its emotional core, in which a lush, morbid sensuality creates a Baude-

lairean evocation of sinister longing. This expands relentlessly to a harrowing climax before vaporizing invidiously into the recapitulation – a procedure that anticipates the coda, which glows with contrapuntal dexterity and oracular mystery. The sonata's second movement, *Lied*, presents a haunting melody, whose shifting harmonies evoke an aching fragility. Its middle section, eerie and visionary, expands its swirls of sound until it smoothly and inevitably yields to the opening section, its material reordered in such a way as to deepen the barely veiled emotions of the initial iteration. The finale, a chorale with variations, is frequently extracted from the sonata and played as a separate work; its grandeur, virtuosity, and its harmonies both explosive and revelatory provide the sonata with an ultimate affirmation of overwhelming majesty.

The shorter pieces that comprise the balance of Dutilleux's pianistic œuvre document his trajectory from extended tonality to a sound world totally of his own invention, in which harmonies of dazzling iridescence inflect brilliant rhythmic and melodic gesture. Unpretentious pieces designed to provide interludes necessitated by radio broadcasts (*Prélude en berceuse*, *Improvisation*) are succeeded by aphorisms destined for young pianists (*Blackbird*, *Petit air à dormir debout*, *Tous les chemins... mènent à Rome*), through the sonic experimentation of *Résonances* to the magisterial grandeur of the three Preludes, where the sense of Dutilleux's infallibility of vision mirrors that of his many orchestral masterpieces (among them the cello and



violin concertos *Tout un monde lointain* and *L'Arbre des songes*), as well as *Timbres*, *Espace*, *Mouvement* or *The Shadows of Time*. The first prelude, *D'ombre et de silence*, is dedicated to Arthur Rubinstein. Its shadowy mysticism projects an uncanny foreboding. The second, *Sur un même accord*, dedicated to Claude Helffer, shows Dutilleux's prodigious imagination in extracting from a single vertical sonority a succession of sonic habitats and dramatic situations. The last, *Le jeu des contraires*, in which the two hands move in unyielding mirror image to one another, was composed for the 1988 William Kapell Competition at the University of Maryland. One of its initial passages is echoed by the *Mini-prélude en éventail*, published in facsimile by *Le Monde de la Musique* in celebration of its 100<sup>th</sup> issue. Both the second and the third of the three *Preludes* exemplify the principle espoused by Stravinsky in his *Poetics of Music*: "The more constraints one imposes, the more one frees oneself of the chains that shackle the spirit." The state of suspension generated by the final pages of *Le jeu des contraires* evokes a world beyond our own, of infinite space.

The distillation of Dutilleux's atmospheric orchestral colours in such chamber works as *Les citations* and *Ainsi la nuit* (his String Quartet) has its counterpart in the *Figures de résonances* for two pianos, of which Dutilleux writes, that they "present themselves as a group of more or less brief sequences that formulate a certain number of propositions whose goal is purely acoustic. The author envisages



a follow-up to this first album of pieces of which the group would then constitute a sort of 'catalogue of resonances'." Here, the interplay of sonic refraction between the two pianos reaches a quasi-ecstatic level. Rarely does one encounter a more vivid sense of the ability of an artist to construct an entire world, molecule by molecule.

I first met Henri Dutilleux in 1979. Nadia Boulanger, who taught at the Conservatoire américain in Fontainebleau from its first season in 1921 and became its director after the Second World War, she had invited me to be the Conservatoire's Director in Residence that summer, when it became clear to her that her declining health would prevent her from assuring the pedagogy that enriched the musical and spiritual lives of three generations of musicians. (She was transported to and from Fon-



tainebleau by ambulance that summer and died shortly thereafter, on 22 October 1979.) Having studied with her from 1960 to 1964, I was deeply honoured by her invitation while utterly convinced of my inadequacy to perform the task she proposed. I knew, however, that the daughter of a Russian princess was not someone to take no for an answer. One aspect of the task particularly confounded me – teaching the composers. Despite my compositional studies with Stefan Wolpe, Nadia Boulanger and Leon Kirchner, I felt unsuited to take on this task. When M<sup>lle</sup> Boulanger sought to reassure me by informing me that Henri Dutilleux would come out to Fontainebleau every three weeks during the July/August session to provide overall supervision, I was further daunted. I could not have imagined the gift bestowed on me by circumstance: out of that initial meeting there ensued a friendship for which I am infinitely grateful.

In discussions about the content of the recording of Henri Dutilleux's piano works, the composer requested that certain of his youthful works were to be omitted – the brief *Bergerie* and all but two of the collection of six pieces written for the radio and entitled *Au gré des ondes*. Given the presence of these pieces on other recorded collections of Dutilleux's piano music, I suggested the compromise that he accepted: the early pieces were relegated to an appendix. In our concert all pieces from *Au gré des ondes* will be performed before the Piano Sonata; *Bergerie* is the final work in the section of the programme devoted to Dutilleux to establish a closer sty-

listic connection to the Mozart sonata that follows.

Robert D. Levin (2010)

With kind permission of ECM Records GmbH  
(ECM New Series 2105)

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

The manuscript of Mozart's only **Sonata in D major for Two Pianos, K. 448** (Veste Coburg, Germany), is signed but undated; Köchel thought it was composed in 1784. He may have formed this opinion from reading Mozart's letter to his father of 9/12 June 1784, in which Mozart mentions that he will perform his 'grand Sonata for Two Keyboards' with Barbara von Ployer the following day. On the other hand Mozart reported the performance of his new 'Sonata for Two' on 24 November 1781, and he refers to the work in his letters numerous times over the ensuing six weeks. Bearing this in mind, Einstein re-dated the work in November 1781 and assigned it the new number 375a.

Alan Tyson's path-breaking studies of the music paper types used by Mozart revealed that the D-major sonata is written on the same type of paper used for other works composed during 1781, so that Einstein's revised dating appears to be correct.

Music for two pianos allows each player greater freedom than that for one piano, four hands. Whereas four-hand music limits each player to the upper or lower half of the key-

board and imposes obvious physical constraints, two-piano works allow the performers to range over the entirety of each keyboard and tend as a result to be more brilliant. This is clearly true of the D major sonata, whose music is a *tour de force* in every way. Its outer movements are audaciously virtuosic within a structure of remarkable economy: flamboyance is never allowed to triumph over musical substance. The Andante presents a seamless dialogue between the players; while the first piano presents the principal theme, the second player opens the second half with an eight-measure solo passage. Beyond the undeniable exhilaration the work affords to performers and listeners alike, it displays a rhetorical suavity and a perfect equilibrium of content and form that the twenty-five-year-old Mozart had long since made his hallmark.

It is interesting that Mozart wrote the first piano part for his star pupil Josepha Auernhammer and the second for himself. We know this because he said so in a postscript to his sister in a letter to his father dated 9 January 1782. Mozart had previously sent the sonata to Salzburg along with several other works and Nannerl appears to have questioned Mozart, in a letter now lost, as to which part he played. As Mozart's former keyboard partner in the four-hand sonatas in C, K. 19d (if this contested work is indeed authentic), D, K. 381, and B flat, K. 358, and the concerto for two pianos in E flat, K. 365, all of which were composed expressly for performance with her, it is natural that Nannerl would be curious about this. But more than mere curiosity may have

prompted her query: the first piano part of the two-piano sonata contains a high f sharp (f<sup>♯</sup>) in the third movement – a note otherwise *never* used by Mozart in a keyboard work. The normal range of the fortepiano at that time was FF–f<sup>♯</sup> (five octaves) and he did not exceed it except this once. It would appear that Fräulein Auernhammer had a newer instrument that had the f sharp on it (and thus a g as well, for keyboards never terminate with sharps) and Mozart amused himself by writing one for her.

Robert D. Levin

# SA 23.01

19.30 Großes Festspielhaus #06

**WIENER PHILHARMONIKER**  
**DIRIGENT MARC MINKOWSKI**  
**GENIA KÜHMEIER UND ANNA DEVIN SOPRAN**  
**RICHARD CROFT TENOR**  
**SALZBURGER BACHCHOR**  
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER  
MITWIRKEND ROBERT KOVAC ORGEL

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847**

**„Lobgesang“. Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 52 – MWV A 18**  
**Eine Symphonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift für Solostimmen,**  
**gemischten Chor, Orchester und Orgel**  
(Komponiert 1840)

1 Sinfonia. Maestoso con moto – Allegro – Maestoso con moto come I –  
Allegretto un poco agitato – Adagio religioso

2 Chor und Sopran solo

„Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“

3 Rezitativ und Tenor solo „Saget es, die ihr erlöst seid – Er zählet unsre Tränen“

4 Chor „Sagt es, die ihr erlöst seid“

5 Duett Sopran I/II und Chor „Ich harrete des Herrn“

6 Tenor, Sopran soli „Stricke des Todes hatten uns umfängen“

7 Chor „Die Nacht ist vergangen“

8 Choral „Nun danket alle Gott“

9 Sopran, Tenor soli „Drum sing' ich mit meinem Liede“

10 Schlusschor „Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht! –  
Alles danke dem Herrn! – Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“

**Pause**

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**Symphonie g-Moll KV 550**

Zweite Fassung mit Klarinetten  
(Komponiert: Wien, um 1788/1791)

Molto Allegro

Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegro assai



*The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra*

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

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

1840 wurden in vielen deutschen Städten Gutenberg-Feste zum 400-Jahr-Jubiläum der Erfindung der Buchdruckerkunst abgehalten. In Leipzig, einem der Zentren des deutschen Verlagswesens, wo Mendelssohn als ständiger Dirigent der Konzerte des traditionsreichen Gewandhausorchesters wirkte, beging man den denkwürdigen Jahrestag mit dreitägigen Feierlichkeiten. Neben einem Festgottesdienst auf dem Marktplatz, der Enthüllung eines Gutenberg-Denkmals und einer Rede des Stadtrates und Musikverlegers Raimund Härtel, in welcher der Erfinder als „*Johannes der Täufer der Reformation*“ bezeichnet wurde, kamen auch mehrere musikalische Beiträge zur Aufführung: ein neues Singspiel von Albert Lortzing über den Minnesänger Hans Sachs etwa (fast dreißig Jahre vor Wagners *Meistersinger*) und ein *Festgesang* für Männerchor, den Mendelssohn mit separat postierten Blechbläsern begleiten ließ, die auf dem Platz Echoeffekte erzielten. Der Höhepunkt aber war das abschließende Konzert am 25. Juni in der Thomaskirche, bei dem Mendelssohn Webers *Jubelouvertüre*, Händels *Dettinger Te Deum* sowie als große Uraufführung seine der Entstehung nach vierte Symphonie dirigierte. Da das Werk in überarbeiteter, erweiterter Form bereits im folgenden Jahr gedruckt wurde, während der Komponist die früher entstandene *Italienische* sowie die *Reformations-Symphonie* noch revisionsbedürftig fand, erschien es als **Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 52** mit dem von Mendelssohn selbst stammenden Beinamen „*Lobgesang*“.

Dass sich Mendelssohn mit dieser „*Symphonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift*“, so der später gewählte Untertitel, neuerlich formal mit Beethoven auseinandersetzte, vor allem mit dessen 9. Symphonie, und er die Gattungen ebenso vermischte wie geistliche mit weltlicher Musik, wurde von den Zeitgenossen durchaus kontrovers diskutiert, doch entwickelte sie sich zu Mendelssohns Lebzeiten rasch zu einem seiner beliebtesten Werke. Während Beethovens dramaturgischer Plan den Eintritt der Singstimmen im Finale als neues, transzendierendes Element präsentiert, nachdem die Themen der vorangegangenen Instrumentalmusik kurz in Erinnerung gerufen und ausdrücklich verworfen werden, greift Mendelssohn bei seinen Vorbildern weiter aus, verarbeitet auch Anregungen von Händel (*Zadok, the priest*) sowie Schubert (Große C-Dur-Symphonie) und trachtet nach einer Bündelung verschiedenster, ideell vielleicht gar aller musikalischer Traditionen zwischen weltlicher Symphonie und sakraler Kantate. Deshalb zielt sein *Lobgesang* von Anfang an, nämlich durch die Auswahl der Bibelzitate und die musikalische Verklammerung der Sätze, auf einheitliche Aussage und formale, auch thematische Geschlossenheit: Nach drei miteinander verbundenen Orchestersätzen erklingt eine fast doppelt so lange Kantate mit neun Nummern, die den Sieg des Lichtes über die Finsternis darstellt – und zwar, theologisch überhöht, des Lichtes der Aufklärung, welches sich auf Grundlage von Gutenbergs epochemachender Erfindung in Gestalt der gedruckten Lutherbibel habe verbreiten können.



Felix Mendelssohn Bartholdy. Die Thomaskirche in Leipzig. Bleistiftzeichnung, 1843.  
 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz mit Mendelssohn-Archiv – akg-images

Der Stirnsatz hebt mit einer feierlichen Einleitung an, in der die Posaunen ein würdevolles Thema vorstellen, dessen Teile das ganze Orchester im Stil eines sakralen Wechselgesangs beantwortet: Es wird nicht nur im folgenden, festlich-straffen Allegro als Hauptgedanke in den symphonischen Verlauf einbezogen und ertönt am Ende des ersten Satzes nochmals als majestätischer Ruf der Posau-

nen, sondern kehrt später mehrfach wieder, im Mittelteil des Scherzos ebenso wie am Beginn des Kantatenteils, dort zunächst instrumental, dann im Chor zu den Worten „*Alles was Odem hat, lobe den Herrn*“, und bildet auch, nochmals alle singenden und klingenden Kräfte zusammenfassend, den hymnischen Abschluss der ganzen Symphonie. Typisch für Mendelssohn ist die Tendenz, die Instrumen-

talsätze ohne Pause ineinander übergehen zu lassen: Das erste Allegro läuft nach der Reminiscenz des Posaunenthemas in ein nachdenklich-expressives Klarinettenrezitativ aus, welches unversehens in das Scherzo überleitet. Dieses Allegretto un poco agitato im 6/8-Takt mit seinem schwermütig wiegenden Streicher-Thema wird im Mittelteil mit Choral-Passagen der Bläser verbunden, bevor der dritte und letzte Instrumentalsatz, das innige Adagio religioso, eine Atmosphäre gläubiger Versenkung verbreitet. Doch dann rufen die Posaunen alle Stimmen zum Gotteslob, und die Kantate beginnt – mit einem ersten großen Jubelchor in B-Dur, aus dem bald ein Sopransolo hervortritt, das von vierstimmigem Frauenchor begleitet wird („*Lobe den Herrn*“). Mahnend meldet sich sodann der Tenorsolist in g-Moll zu Wort, der vergangene Not in Erinnerung ruft und den Trost durch Gottes Wort, worauf der Chor antwortet. Ein edles Hornsolo leitet das zarte Es-Dur-Sopranduett mit Chor ein. Im Terzabstieg ist mit dem folgenden c-Moll-Einsatz des Tenors („*Stricke des Todes*“) der tiefste Punkt im Tonartenplan des Werkes erreicht – und auch der inhaltlich finsterste: Die wiederholte dramatisch-bange Frage „*Hüter, ist die Nacht bald hin?*“ mit ihrem schaurigen Tritonus-Schritt wird vom Sopransolo und der folgenden, großen D-Dur-Chorfuge in festlicher Helle beantwortet. Mit „*Nun danket alle Gott*“ (G-Dur) stimmt gleichsam alles Volk in die Andacht mit ein. In Umkehrung der Tonartenfolge der Instrumentalsätze sind wir damit wieder in B-Dur angekommen: Sopran- und Tenorsolo repräsentieren nochmals die

einzelnen gläubigen Seelen, bevor zuletzt in einer großen Fuge nochmals alles was Odem hat, den Lobgesang erschallen lässt.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Von Juni bis August 1788 schrieb Mozart in rascher Folge drei Symphonien, die seine letzten und fraglos auch gewichtigsten Beiträge zu dieser Gattung bleiben sollten: in Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551. Im Widerspruch zur früheren, romantischen Annahme, die Trias sei ohne Auftrag und nur aus innerem Antrieb entstanden sowie auch zu Mozarts Lebzeiten nicht gespielt worden, gibt es mittlerweile die begründete Vermutung, dass in Dresden 1789, in Frankfurt 1790 sowie vor allem bei zwei Benefizkonzerten der ‚Tonkünstler-Societät‘ im April 1791 in Wien eines oder mehrere der drei Stücke gespielt wurde(n): Immerhin hat der Komponist bei einer Umarbeitung der **Symphonie g-Moll KV 550** Klarinettenstimmen hinzugefügt – und an den genannten Wiener Konzerten, bei denen definitiv „*Eine große Sinfonie von der Erfindung des Hrn. Mozart*“ auf dem Programm stand, wirkten die mit ihm befreundeten Klarinettenisten Johann und Anton Stadler mit. Eine äußere Anregung dürften die sogenannten *Pariser Symphonien* Nr. 82–84 in den gleichen Tonarten aus der Feder seines Freundes Joseph Haydn geboten haben, die im Jahr davor zusammen im Druck erschienen waren. Mozarts Antwort auf sie wirkt wie ein Compendium klassischen Komponierens,

da seine drei Werke durch ihre jeweils einzigartige Konzeption bei Wahrung der formalen Einheit die mögliche Bandbreite von Inhalt und Aussage der Gattung ihrer Zeit auf faszinierende Weise ausloten.

Die enorme Popularität der Symphonie g-Moll KV 550, die sich über Schlagerversionen bis zur Klingeltonverwendung des Hauptthemas des ersten Satzes hin erstreckt, steht in verblüffendem Gegensatz zu ihrem Gehalt – handelt es sich doch um eines der düstersten und zugleich disparatesten Werke der symphonischen Literatur überhaupt. Nur zwei Symphonien Mozarts stehen in einer Molltonart, in beiden Fällen ist es die ‚Todestonart‘ g-Moll, in der auch Pamina in der *Zauberflöte* ihr herzerreißendes „Ach, ich fühl’s“ singt. Die g-Moll-Symphonie KV 183 des 17-Jährigen, am 5. Oktober 1773 in Salzburg vollendet und mit hastiger, flüchtiger Handschrift offenbar in einem Zug niedergeschrieben, gehört einer experimentellen musikalischen Strömung nach der Mitte des 18. Jahrhunderts an, die gerne mit dem aus der Literaturgeschichte übernommenen Begriff ‚Sturm und Drang‘ benannt wird. Mozarts zweite symphonische Auseinandersetzung mit der Tonart und ihren Affekten fällt anders aus – und unterscheidet sich damit auch klar von Haydns *Pariser* g-Moll-Symphonie, in der im Stirnsatz leidenschaftlich-forsche Klänge mit lieblich-neckischen in Kontrast treten und sich die Stimmung schon ab dem zweiten Satz nachhaltig aufklärt. Mozart hingegen nimmt vor allem die Gestik eines verzweifelten Pathos wieder auf, bringt sie aber mit einer neuartigen, schmerzlichen Melan-

cholie zusammen, die in seinem Jugendwerk eindeutig noch gefehlt hatte. Aus alldem Rückschlüsse auf Mozarts emotionale und psychische Situation zur Zeit der Komposition zu ziehen, ist freilich absolut unzulässig: Schon die gemeinsam mit diesem entstandenen und völlig anders gearteten Schwesterwerke in Es-Dur und C-Dur belegen dies klar.

Geht der einen eine langsame Einleitung voran und setzt die andere mit vollem Orchester im Forte ein, beginnt die ‚große‘ g-Moll-Symphonie mit einer leisen Begleitfigur: Die geteilten Bratschen schaffen einen Hintergrund voll Unrast und gedämpfter Erregung, vor den sogleich das Hauptthema in den Violinen tritt. Eine mehrfach wiederholte Seufzerfigur schwingt sich da zu einem sehnächtigen Sextenanstieg auf, um gleich darauf kraftlos niederzusinken, die folgende Sequenzierung folgt einen Ton tiefer. Ein Thema voll schwermütiger Symbolik – mit dramatischen Bezügen: Dieser Stirnsatz greift den Typus der „aria agitata“ auf, wie er etwa aus *Le nozze di Figaro* durch Cherubinos „Non so più“ bekannt ist. Schroffe Bläserakkorde und energisch insistierende Streicher bilden das erste Forte, nach dem in der Wiederholung des Hauptthemas die Sequenz nun einen Ton höher erklingt und nach B-Dur führt. Polternde Bässe und düstere Chromatik entlassen uns jedoch nicht aus der allgemeinen Schwermut: Das Seitenthema, das im Dialog zwischen Streichern und Bläsern entsteht, wird von chromatischem Absinken geprägt. Eintrübungen, scharf rhythmisierte Akkorde und Skalenfiguren bilden den Schluss der Themenaufstel-



lung. Die Durchführung dreht das Hauptthema durch die harmonische Mangel, jagt es durch den Quintenzirkel, lässt es mit erregten Achselfiguren zwischen Bass und Diskant wechseln, bevor sich das Geschehen etwas beruhigt. Da spielen einander Violinen und Holzbläser nochmals sanft den Beginn des Hauptthemas zu – bis plötzlich ein schreiender letzter Ausbruch des ganzen Orchesters erfolgt, nach dem das Holz in ermattender Chromatik zurücksinkt und in die Reprise überleitet. Konsequenterweise erscheint darin auch das zuvor etwas tröstliche Seitenthema in g-Moll: Am leidenschaftlich-düsteren Ausgang lässt die energische Coda keine Zweifel.

Das umfangreiche Andante, mit seinem 6/8-Takt im Charakter zwischen wiegendem Siciliano und ruhigem Schreiten, das durch die Tonrepetitionen des Beginns repräsentiert wird, beleuchtet einige zentrale Ausdrucksgesten des ersten Satzes in freundlicherem, kantablerem Licht. Doch kennt die beinahe pastorale Welt des Satzes nicht allein dunkle Wolken, sondern auch Gewitter und Blitze, die in der Durchführung hörbar werden. Das folgende Menuett ist das schroffste, widerborstigste, untänzerischste aus Mozarts Feder und vereint eigensinnige kontrapunktische Kunststücke mit expressiven Dissonanzen und erneut herber Chromatik, während das Trio mit seinen reizvollen Bläserklängen, darunter ein idyllisches Hornduett, eine Gegenwelt in lichtem G-Dur entwirft.

Ein gewisser tänzerischer Charakter lässt sich dagegen am Finale wahrnehmen – auch wenn es Furien sind, die hier tanzen. Wieder

ist es eines der für Mozart so typischen bipolaren Themen, in zwei und zwei Takten jeweils aus einer aufsteigenden Dreiklangzerlegung in Viertelnoten im Piano der Streicher und einer erregten Forte-Antwort in Achteln und energischen Akkorden des ganzen Orchesters bestehend. In einer langen Überleitung werden diese beiden Elemente erstmals gegeneinander ausgespielt, bevor das sehnsüchtig anmutende Seitenthema zunächst in den Violinen, dann in den Holzbläsern erklingt. Am Beginn der Durchführung aber geschieht Unerhörtes: Das im Unisono wiederholte Hauptthema zerfleddert, wird durch Generalpausen und verminderte Intervalle so verzerrt und zerrissen, dass sich in diesem Stocken beinahe eine Zwölftonreihe ergibt, jedenfalls die Tonalität auf verstörende Weise in Frage gestellt erscheint – ein expressiver Abgrund, in dem auch die folgenden komplexen kontrapunktischen Entwicklungen rund um den Quintenzirkel nur mehr schlecht als recht Halt geben können. In der Reprise hat längst auch das Seitenthema alle Hoffnung verloren: Das Werk endet in unerbittlicher Herbheit.

Walter Weidringer

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

That *Lobgesang* (Hymn of Praise) also sometimes known as Mendelssohn's **Symphony No. 2 in B flat major op. 52 – MWV A 18**, shows what an odd work it is. The composer himself was uncertain how to classify it until he took the advice of a friend and designated it as a 'symphony-cantata', a recognition of the fact that, if it has the overall trajectory of a four-movement symphony with vocal ending, that choral ending – itself divided into nine sections comprised of arias, duets, recitatives and choruses – is so extended as to dwarf the first three movements altogether. Such hybrid form has not always endeared it to critics, but this was a popular piece in the nineteenth century, and, as always with Mendelssohn, is full of music of high quality and originality.

Its unusualness can partly be explained because it was composed for a specific occasion, the celebrations which in 1840 marked the 400<sup>th</sup> anniversary of the invention by Johannes Gutenberg of printing with movable type. Leipzig, where Mendelssohn had lived for the previous five years, had long been a leading German centre for books and printing, and had chosen to mark the anniversary with a grand festival which included concerts, a new opera (*Hans Sachs* by Lortzing), and the unveiling of a new statue of Gutenberg in the town square. *Lobgesang*, composed by the city's foremost composer and musician, formed the climax of the final concert, given in the Thomaskirche, Bach's church. Mindful no doubt of Bach's legacy, as well as of the importance of

the printed word to the Reformation, Mendelssohn determined on a large-scale work setting texts from the Scriptures. It was premiered on 25 June 1840 and published the following year as Symphony No. 2, despite the fact that the so-far unpublished Nos. 4 and 5 had predated it.

*Lobgesang* opens with a bold and majestic motto intoned by trombones, with answering phrases from the full orchestra. The theme is one Mendelssohn had already employed three years earlier in a setting of Psalm 42, and has a distinguished history in the contrapuntal canon, versions of it having been used by Bach and, in the finale of the 'Jupiter' Symphony, Mozart. The exchange leads to the main body of the movement, an Allegro in bustling celebratory mood in which the motto theme makes repeated impositions. The end brings a calming of the excitement and a short clarinet cadenza to lead into the second movement, a restlessly lilting, song-like piece in scherzo form, though the atmosphere here is less playful than wistful in the outer sections and downright serious in the central one, with its sternly intoned chorale melody. The third movement is actually marked 'Adagio religioso', and sets out its credentials in music of noble beauty.

The 'cantata' section follows with a return of the motto theme driving an imposing crescendo, at the height of which the chorus enters and provides it with a text – '*Alles was Odem hat, lobe den Herrn!*' ('Let everything that hath breath praise the Lord!') – before bursting into fugal exuberance. Subsequent movements – an urgent recitative and aria for

tenor, a solemnly imploring chorus, and a hopeful soprano-tenor duet – darken the mood, stressing God’s support in times of hardship, until the moment of lowest ebb arrives in a dramatic tenor aria full of Romantic nocturnal anxiety. Comfort comes right at the end of this section as the soprano declares ‘*Die Nacht ist vergangen!*’ (‘The night is past!’), and the next chorus takes up the line and turns it to light in another invigorating fugue. From here on the confident well-being of the opening is gradually restored, first with a pristine rendition of the Lutheran choral ‘*Nun danket alle Gott*’, then with another duet radiant with thanks for deliverance, and finally with grand choral declamation and a fugal conclusion of Haydnesque jubilation.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart’s final three symphonies, composed in the summer of 1788, set a new level of achievement for a genre that was still young, yet already recognised as the principal means by which an orchestral composer could show his competence and seriousness. All were completed between 26 June and 19 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. The **Symphony in G minor, K. 550**, has always made a strong impact on its listeners, the only trouble perhaps being that no two impacts have been quite the same. In the mid-nineteenth-century one Russian critic heard in it “the agitation of passion, the desires and regrets of an unhappy love”, yet Schumann commended it for its “Grecian lightness and grace.” Of course, it is these and more. Though the first impression here may be of formal correctness and friendly elegance, within lies a whole world of expression in which every facet, however fleeting, is recognisable yet indefinable, ungraspable.

The symphony’s most miraculous music occurs at the very opening, 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 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, barely 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 achingly beautiful to frivolous. After this the Minuet is darkly driven, with only temporary respite offered by pastoral calm of the central Trio section, before the work plunges into its headlong finale. The rocketing main theme here is a stock device of 'stormy' eighteenth-century symphonies, but Mozart uses it to point the music in all directions, the most remarkable of all being taken at the beginning of the central development, where 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.

Lindsay Kemp

---

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY  
LOBGESANG. EINE SYMPHONIE-KANTATE

Nach Worten der Heiligen Schrift

**Nr. 1 Sinfonia**

**Nr. 2 Chor und Sopran solo**

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! || Hal-  
leluja, lobe den Herrn! || Lobt den Herrn mit  
Saitenspiel, || lobt ihn mit eurem Liede! ||  
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen  
Namen. || Alles, was Odem hat, lobe den  
Herrn. || Lobe den Herrn, meine Seele, || und  
was in mir ist, seinen heiligen Namen! ||  
Lobe den Herrn, meine Seele, || und vergiss  
es nicht, was er dir Gutes getan!

**Nr. 3 Rezitativ und Arie**

**Tenor solo**

**Rezitativ**

Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn,  
die er aus der Not errettet hat, aus schwerer  
Trübsal, aus Schmach und Banden, die ihr  
gefangen im Dunkel waret, alle, die er erlöst  
hat aus der Not. Saget es, danket ihm und  
rühmet seine Güte!

**Arie**

Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not, ||  
er tröstet die Betrübten mit seinem Wort. ||  
Saget es, danket ihm || und rühmet seine  
Güte!

**Nr. 4 Chor**

Sagt es, die ihr erlöst seid || von dem Herrn  
aus aller Trübsal. || Er zählet unsre Tränen  
in der Zeit der Not.

**Nr. 5 Duett Sopran I/II und Chor**

Ich harrete des Herrn, || und er neigte sich

zu mir || und hörte mein Fleh'n. || Wohl dem,  
|| der seine Hoffnung setzt auf den Herrn! ||  
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!

**Nr. 6 Tenor und Sopran soli**

Stricke des Todes hatten uns umfassen, ||  
und Angst der Hölle hatte uns getroffen, ||  
wir wandelten in Finsternis. || Er aber  
spricht: Wache auf! || Wache auf, der du  
schläfst, || stehe auf von den Toten, || ich will  
dich erleuchten!  
Wir riefen in der Finsternis: || Hüter, ist die  
Nacht bald hin?

Der Hüter aber sprach: || Wenn der Morgen  
schon kommt, || so wird es doch Nacht sein; ||  
wenn ihr schon fraget, || so werdet ihr doch  
wieder kommen || und wieder fragen: ||  
Hüter, ist die Nacht bald hin

**Sopran solo**

Die Nacht ist vergangen.

**Nr. 7 Chor**

Die Nacht ist vergangen, || der Tag aber  
herbeigekommen. || So lasst uns ablegen die  
Werke der Finsternis || und anlegen die  
Waffen des Lichts || und ergreifen die Waffen  
des Lichts!

**Nr. 8 Choral**

Nun danket alle Gott || mit Herzen, Mund  
und Händen, || der sich in aller Not || will  
gnädig zu uns wenden, || der so viel Gutes  
tut; || von Kindesbeinen an || uns hielt in  
seiner Hut || und allen wohlgetan.

Lob, Ehr' und Preis sei Gott, || dem Vater  
und dem Sohne || und seinem heil'gen Geist  
|| im höchsten Himmelsthron.

Lob dem dreiein'gen Gott, || der Nacht und  
Dunkel schied || von Licht und Morgenrot, ||  
ihm danket unser Lied.

#### **Nr. 9 Sopran und Tenor soli**

Drum sing' ich mit meinem Liede || ewig  
dein Lob, du treuer Gott! || Und danke dir  
für alles Gute, || das du an mir getan! || Und  
wandl' ich in Nacht und tiefem Dunkel, ||  
und die Feinde umher stellen mir nach: || So  
rufe ich an den Namen des Herrn, || und er  
errettet mich nach seiner Güte.

Drum sing' ich mit meinem Liede || ewig  
dein Lob, du treuer Gott! || Und wandl' ich  
in Nacht, || so ruf ich deinen Namen an, ||  
ewig, du treuer Gott!

#### **Nr. 10 Schlusschor**

Ihr Völker, bringet her dem Herrn || Ehre  
und Macht!

Ihr Könige, bringet her dem Herrn || Ehre  
und Macht!

Der Himmel bringe her dem Herrn || Ehre  
und Macht!

Die Erde bringe her dem Herrn || Ehre und  
Macht!

Alles danke dem Herrn! || Danket dem Herrn  
und rühmt seinen Namen || und preiset  
seine Herrlichkeit!

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, || Hal-  
leluja, lobe den Herrn!

**SO 24.01**

9.00 Franziskanerkirche **Messe**

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

**WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791**

**Missa C-Dur für Soli, Chor und Orchester KV 66**

**„Dominicus-Messe“**

(Datiert: Salzburg, Oktober 1769)

**SO 24.01**

10.00 Dom Messe

**SALZBURGER DOMCHOR  
JUGENDCHÖRE DER DOMMUSIK  
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK  
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA  
CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN  
BERNADETTE FURCH ALT  
BERND LAMBAUER TENOR  
CHRISTOPH SCHÖFFMANN BASS  
HERIBERT METZGER ORGEL**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756-1791**

**Missa brevis C-Dur für Soli, Chor und Orchester KV 259  
„Orgelsolo-Messe“**

(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)

Zum Auszug:

**Kirchensonate F-Dur für zwei Violinen, Orgel,  
Violoncello und Bass KV 224**

(Komponiert: Salzburg, [vermutlich im Frühjahr 1780])



# SO 24.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #08

---

THIBAUT NOALLY MOZARTS VIOLINE  
DAVID GLIDDEN MOZARTS VIOLA  
BALÁZS MÁTÉ VIOLONCELLO  
FRANCESCO CORTI MOZARTS WALTER-FLÜGEL

---

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Quartett g-Moll für Klavier, Violine,  
Viola und Violoncello KV 478

(Datiert: Wien, 16. Oktober 1785)

Allegro

Andante

[Rondo. Allegro moderato]

Quartett Es-Dur für Klavier, Violine,  
Viola und Violoncello KV 493

(Datiert: Wien, 3. Juni 1786)

Allegro

Larghetto

Allegretto

*Keine Pause*

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

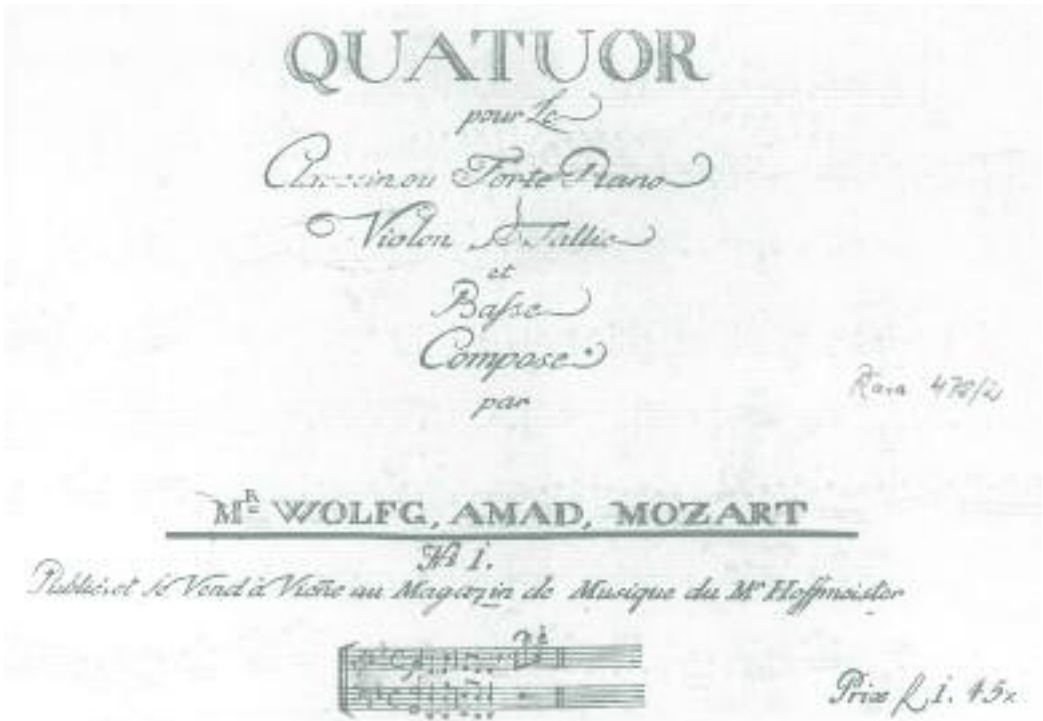
Zu den liebgewonnenen Mozart-Anekdoten gehört jene aus der *Biographie W. A. Mozart's* von Georg Nikolaus Nissen, welche im Frühjahr 1829 im Druck erschien: Mozart hatte einst von seinem Wiener Kollegen, dem erfolgreichen Musikverleger Franz Anton Hoffmeister, den Auftrag zur Komposition von drei Klavierquartetten erhalten; der Verleger habe aber nach Erhalt des ersten Werkes, des berühmten Quartetts g-Moll KV 478, den Kontrakt gelöst und Mozart das Gesamthonorar ausbezahlt unter der Bedingung, dass dieser die beiden übrigen Werke nicht mehr komponiere. Tatsächlich sei, wie Mozart-Forscher aus dem Befund der Stichplatten zu den Erstdrucken ableiten wollen, Mozarts zweites Klavierquartett Es-Dur KV 493 zwar noch bei Hoffmeister zum Stich vorbereitet, dann aber noch vor dem Erscheinen an den Konkurrenten Artaria abgetreten worden.

Ähnlich lautet der Tenor einer weiteren Anekdote aus dem *Journal des Luxus und der Moden*, derzufolge das g-Moll-Quartett um 1788 allgemein Mode war, in Konzerten aber gewöhnlich schlecht vorgetragen wurde. „Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langeweile über dem unverständlichen Tintamarre [= Tohuwabohu] von vier Instrumenten, die nicht in vier Takten zusammenpassten.“

Diese beiden Anekdoten passen wunderbar in das Bild, dass das Genie Mozart zu Lebzeiten unverstanden war und es erst späteren, romantischeren Generationen vorbehalten sein sollte, die Größe des Komponisten zu erken-

nen und postum zu würdigen. Nur schade, dass diese Sicht nicht unbedingt treffend ist: Hoffmeister hat nämlich in seinen Subskriptionsserien für Klavier und Kammermusik munter weiter Werke von Mozart veröffentlicht, und diese gehören gleichfalls zum Anspruchsvollsten, was dieser in den jeweiligen Gattungen geschrieben hat. Bei Hoffmeister erschienen unter anderem die Violinsonate Es-Dur KV 481, das Streichquartett D-Dur KV 499, das Rondo a-Moll für Klavier KV 511, die Sonate für Klavier zu 4 Händen C-Dur KV 521, die Klavier-sonate F-Dur KV 533/494 und sogar Adagio und Fuge c-Moll für Streicher KV 546 und 426. Schon das unterschwellige Argument, das Quartett habe sich schlecht verkauft, lässt sich nicht bestätigen: Vom Erstdruck sind mehr als ein Dutzend Exemplare erhalten geblieben, mehr als von den meisten Mozartschen Klavier- oder Violinsonaten, und innerhalb weniger Jahre erschienen unautorisierte Nachdrucke in Mainz, Mannheim, Speyer sowie in Paris und London, die somit auch die These der Unausführbarkeit des Werkes ad absurdum führen.

Selbst der auf den ersten Blick irritierende Quellenbefund, dass ein Teil der Stimmen von KV 493, das bei Artaria erschien, von einem für Hoffmeister nachgewiesenen Stecher hergestellt worden ist, findet eine überraschend einfache Erklärung darin, dass die Mehrzahl aller Notenstecher (damals wie heute) freischaffend war und Aufträge für mehrere Musikverlage annahm. Sollte ein Druck schnell herauskommen, konnten von einem Verleger ohne weiteres mehrere Stecher für



Mozart. Klavierquartett g-Moll KV 478.  
 Titelblatt des Erstdruckes bei Franz Anton Hoffmeister in Wien, [Dezember 1785].  
 Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

eine Ausgabe parallel herangezogen werden. Nur in einem wird man den Zeitgenossen nicht widersprechen wollen, wenn es nämlich im *Journal des Luxus und der Moden* weiter heißt: „Welch ein Unterschied, wenn dieses [...] Kunstwerk von vier geschickten Musikern, die es wohl studirt haben, in einem stillen Zimmer, wo auch die Suspension jeder Note dem lauschenden Ohr nicht entgeht, nur in Gegenwart von zwei oder drei aufmerksamen Personen höchst präcis vorgetragen wird!“

Das heutige Konzert im Tanzmeistersaal, den die Familie Mozart seit ihrem Umzug auf die rechte Salzachseite im Jahre 1773 nutzen konnte, spiegelt – wie wir hoffen – etwas von dieser Idealatmosphäre, von der die Zeitgenossen träumten, wider. Unter der klavierbegleiteten Kammermusik ist das Klavierquartett vielleicht jene Gattung, die die engste Interaktion zwischen Streichern und dem Klavier ermöglicht. Denn im Klaviertrio können Violine und Violoncello schwerlich ein Gegengewicht zum Klavier aufbauen, im Klavier-

quintett steht dem Klavier hingegen ein in sich autarkes Ensemble entgegen, wie man leicht an den Klavierkonzerten KV 413 bis 415 ablesen kann, von denen sich Mozart vorstellte, dass man sie zu Hause ohne Bläser, nur mit einem Streichquartett aufführen sollte. Im Klavierquartett, zumal auf historischen Instrumenten, stellt sich hingegen ganz zwanglos jenes Gleichgewicht ein, das Kammermusik im Goetheschen Sinne als einen Dialog zwischen vernünftigen Partnern ermöglicht. Die Streicher stehen dem Klavier aber nicht einfach als Gruppe gegenüber, sie stützen es auch. Die Klangpracht am Beginn des ersten Satzes des **Es-Dur-Quartetts KV 493** bildet hierfür ein ohrenfälliges Beispiel. Während die Streicher die Akkorde liegen lassen, muss der Pianist die Bassnoten in Schütteloktaven auflösen, damit sie nicht gleich wieder verklängen. Nach wenigen Takten setzt der Dialog zwischen den drei Streichern und dem Klavier als gleichberechtigte Partner ein, bis sich das Klavier für einige Takte in den Vordergrund drängt, ehe im zweiten Thema Klavier und Violine, dann Bratsche und Klavier imitatorisch miteinander kommunizieren. Dass das zweite Thema in diesem Satz das wichtigste überhaupt ist, zeigt die Durchführung, in der fast ausschließlich dieses Thema – in unterschiedlichen Instrumentenkombinationen und zum Schluss durch die Verkürzung des Abstandes der Einsätze zwischen den Instrumenten aufs Höchste verdichtet – ‚durchgeführt‘ wird. Die besondere Rolle dieses Themas wird in der kurzen Coda des Satzes noch einmal bestätigt. Das **g-Moll-Quartett KV 478** weist hin-

sichtlich der thematischen Arbeit eine ganz ähnliche Gestaltungsweise auf, nur wird hier das trotzig-dramatische Kopfmotiv in den Vordergrund gerückt. In beiden Werken bildet ein Rondo das beschwingte Schluss-Stück. Dies gilt auch für das g-Moll-Quartett, das Mozart – wie wenige Jahre später das Streichquintett g-Moll KV 516 – nicht in Moll, sondern mit einem Dur-Satz beschließt. Der aufmerksame Zuhörer wird im ersten Couplet ein Thema vorbeihuschen hören, das Mozart einige Monate später auch in einem Soloklavierstück, dem Rondo D-Dur KV 485, als Hauptthema verwendet hat. Die Mittelsätze bilden den zum Ausgleich nötigen Kontrast; sie stehen in den nächstverwandten Tonarten: Im g-Moll-Quartett in der parallelen Durtonart B-Dur, im Es-Dur-Quartett in der von Mozart für langsame Sätze bevorzugten Subdominante, wodurch er wie im Streichquartett Es-Dur KV 428 oder später in der großen Es-Dur-Symphonie KV 543 die für ihn rare Tonart As-Dur mit ihrem fahlen Streicherklang erreicht.

Bei einer Sammelbesprechung der ersten Bände der sogenannten *Oeuvres complètes*, die ab 1798 bei Breitkopf & Härtel erschienen, in Wirklichkeit aber nur mit Blick auf die Klaviermusik und Kammermusik mit Klavier Anspruch auf Vollständigkeit erheben konnte, betonte der Leipziger Musikjournalist Friedrich Rochlitz, dem wir viele der Mozart-Anekdoten verdanken, im dritten Jahrgang der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, frühromantisch verklärt, die besondere Qualität von Mozarts Klavierkammermusik. Aus einer Fußnote wird deutlich, dass er bei diesem Lob ins-

besondere an die Klavierquartette dachte: „Diese [Quartette] sind nun fast ohne alle Ausnahme, höchst bedeutend – von festem Charakter, hoch gedacht, tief gefühlt, unerschütterlich gehalten, oft wahrhaft leidenschaftlich. In diesen Kompositionen, nur für erwählte kleinere Zirkel, gehet der Geist des Künstlers in seltener, fremdartiger Weise, gross und erhaben einher, wie eine Erscheinung aus einer andern Welt; und schmilzt er auf Momente in Wemuth dahin, oder tändelt in fröhlicher Laune: so sind es nur Momente, nach denen er – wär’ es auch gleichfalls nur auf Momente – sich wieder aufreisst in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterm, schneidenden Schmerz, der dann, nach dem Siege zu triumphiren, oder im Kampfe zu ersterben scheint.“

Ulrich Leisinger

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

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 wrote of *Don Giovanni* – before he had actually heard it – that "Mozart's [sic] music is certainly too difficult to be sung."

If the opera was "too difficult to be sung", the **G minor Piano Quartet, K. 478**, was evidently too difficult to be played. According to the Mozart biography by Constanze Mozart's second husband, Georg Nissen, it was the first of three piano quartets commissioned by the Viennese publisher Franz Anton Hoffmeister. 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."

In the G minor Quartet players and listeners had to contend not only with an unfamiliar and technically demanding medium, but also with one of Mozart's most complex and strenuous first movements, permeated by its implacable opening gesture. While the keyboard part is sometimes treated in the virtuoso style of the contemporary piano concertos, the close dialogue and contrapuntal interplay between keyboard and strings are in the spirit of true chamber music. After the first move-

ment's turbulent coda, the Andante, with its sensuous chromaticism and delicately ornate passagework brings welcome balm. Unusually for a Mozart work in the minor, the finale sets out immediately in an unclouded G major. This is a sonata rondo, with one hummable, Papageno-ish tune after another, and a central development that works the opening theme in stormy dialogue between the strings.

Despite Hoffmeister's discouragement, Mozart obviously relished the challenge of what was then a novel medium. During the first run of *Figaro* in May 1786 he composed a second piano quartet, subsequently published by the firm of Artaria. The **E-flat Piano Quartet, K. 493**, is a far more mellow and genial work than its predecessor, with something of the relaxed grandeur of the E flat Piano Concerto, K. 482. As in the concerto, the first movement has an almost reckless profusion of lyrical themes, which expand and proliferate at leisure. The *Larghetto* shares the warmth and chromatic richness of the G minor Quartet's Andante. It is, less decorative, with an impassioned development that opens with a dramatic re-interpretation of the opening phrase. Initiated by a graceful gavotte-like theme, the finale is as lavish melodically as the first movement, though the chief protagonist is an idea that at first seems merely transitional: a brusque unison for the strings, answered by the piano's pleading synchopations: another reminder that so much of Mozart's music is opera by other means.

Richard Wigmore

**SO 24.01**

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #09

---

**ANNA PROHASKA SOPRAN**  
**VILDE FRANG UND ESTHER HOPPE VIOLINE**  
**NILS MÖNKEMEYER VIOLA**  
**NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLO**  
**ALEXANDER LONQUICH KLAVIER**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791**

**Trio C-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 548**

(Datiert: Wien, 14. Juli 1788)

Allegro

Andante cantabile

Allegro

**LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827**

**Sieben Variationen Es-Dur über „Bei Männern, welche Liebe fühlen“  
aus Mozarts „Die Zauberflöte“ für Klavier und Violoncello WoO 46**

(Komponiert vermutlich 1801)

Thema. Andante

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

**Des Mädchens Klage MWV K 25**

(Komponiert um 1825 oder später)

**Auf der Wandschaft (An den Wind) op. 71/5 – MWV K 124**

(Komponiert 1845 oder früher)

**Schilflied (Die Nacht) op. 71/4 – MWV K 116**

(Komponiert 1842)

**Der Mond MWV K 122**

(Komponiert Dezember 1845 oder früher)

**And'res Maienlied („Hexenlied“) op. 8/8 – MWV K 33**

(Komponiert bis 1827)

**Pause**

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY**

**Variations concertantes (Andante con variazioni) D-Dur  
für Violoncello und Klavier op. 17 – MWV Q 19**

(Komponiert 1829)

- 1 Tema. Andante con moto
- 2 Ohne Satzbezeichnung
- 3 Ohne Satzbezeichnung
- 4 Più vivace
- 5 Allegro con fuoco
- 6 L'istesso tempo
- 7 L'istesso tempo
- 8 Presto ed agitato
- 9 Tempo I



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY / ARIBERT REIMANN GEB. 1936

**„... oder soll es Tod bedeuten?“**

Acht Lieder und ein Fragment von Felix Mendelssohn Bartholdy  
nach Gedichten von Heinrich Heine für Sopran und Streichquartett  
bearbeitet und verbunden mit sechs Intermezzi von Aribert Reimann  
(Komponiert 1996)

- 1 Leise zieht durch mein Gemüt – Intermezzo I
- 2 Der Herbstwind rüttelt die Bäume – Intermezzo II
- 3 Über die Berge steigt schon die Sonne – Intermezzo III
- 4 Auf Flügeln des Gesanges – Intermezzo IV
- 5 Was will die einsame Träne
- 6 Im Mondenschein im Walde – Intermezzo V
- 7 Allnächtlich im Traume
- 8 Mein Liebchen, wir saßen beisammen – Intermezzo VI
- 9 Warum sind denn die Rosen so blass?

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Im Frühjahr 1788 zog Mozart – seit Dezember des Vorjahres k.k. Kammermusikus – von der Inneren Stadt Wiens in die nordwestliche Vorstadt Alsergrund. In seinem neuen Quartier könne er *„da ich den vielen besuchen nicht ausgesetzt bin, mit mehrerer Musse arbeiten“*, wie wir aus einem Brief an den Logenbruder Michael Puchberg vor dem 17. Juni 1788 erfahren. Bereits am 26. Juni finden wir in seinem Werkverzeichnis die Eintragung einer Symphonie in Es-Dur, die – im Bezug auf die vorangegangene Eintragung des E-Dur-Klaviertrios KV 542 am 22. des Monats – innerhalb von vier Tagen komponiert worden sein dürfte. Unter dem 26. Juni sind drei weitere Werke vermerkt. Die *„Musse“* am Alsergrund scheint Mozart tatsächlich zu äußerster Produktivität angeregt zu haben, zumal er in den ersten acht Wochen unter anderem auch das **Klaviertrio C-Dur KV 548** (14. Juli 1788) sowie zwei Symphonien vorlegte.

Die noch junge Modegattung ‚Klaviertrio‘ zielte auf ein Marktsegment ab, das in Wien von den Verlegern Hoffmeister und Artaria in florierender Druckproduktion bedient wurde: fassliche Alltagsmusik für die private Musizierpraxis von Liebhabern und Amateuren. Auch im Falle Mozart sind Aufführungskontexte überliefert, welche auf eine *„kleine Musique“* (Brief an Puchberg, bezogen auf das Klaviertrio KV 542) mit Beteiligung Mozarts (am Klavier) und fähigen Amateurstreichern abzielten. Mit der Drucklegung von Klavierkammermusik verband sich für den Komponisten die

Hoffnung auf eine dringend benötigte Einnahmequelle, zumal das Musik liebende Wiener Publikum kontinuierlich mit Novitäten versorgt werden wollte – worauf etwa eine gezielte Publikationskampagne von Hoffmeister hindeutet. Fünf vollendeten Kompositionen für die Besetzung Klavier, Violine und Violoncello stehen sechs Fragmente von der Feder Mozarts gegenüber. Wie das Satzbild des autographen Manuskriptes und die Faktur der Klaviertrios zeigt, ist die Gattung nicht unwesentlich vom Klavierkonzert beeinflusst: Das Klavier bildet die Mitte, darunter steht der *„Bass“* (Cello), darüber die verbleibende Violinstimme. Die majestätische Tonart C-Dur wird am Beginn des Allegro im mehrtaktigen Unisono der drei Instrumente gestisch unterstützt. Die rhythmische Faktur dieses Themenkopfes wird im Verlauf der Exposition wieder aufgegriffen. Im dreiteiligen Durchführungsabschnitt exerziert Mozart seine kanonischen Fähigkeiten und verdichtet den musikalischen Satz in den Rahmenpartien um den durch Modulationen geprägten Mittelteil. Einige der charakteristischen Molleintrübungen aus der Durchführung werden in das Andante cantabile des Trios überführt, das mit einem elegischen Melodiefluss des Klaviers beginnt, der von der Violine weitergedacht wird. Auch im Andante – insbesondere in den lyrischen Partien des Klaviers sowie in den zart artikulierten figurativen Elementen – drängt sich die Assoziation an den langsamen Satz eines Klavierkonzertes auf. Formal als Sonatenrondo mit Variationselementen gestaltet ist das schwungvolle und dicht strukturierte Finale, dessen Ein-

gangsmotto Erinnerung an den barocken Tanz Gigue wachruft und das im Mittelteil mit einigen ‚schrägen‘ harmonischen Rückungen aufwartet.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN

Einer ungesicherten Anekdote zufolge soll Ludwig van Beethoven bei seiner ersten Wien-Reise 1787 mit Mozart zusammengetroffen sein, von dem der (dokumentarisch nicht bestätigte) Ausspruch überliefert ist, man möge auf den jungen Komponisten achten, da dieser *„einmal in der Welt von sich reden machen“* werde. Authentisch oder nicht, die Prophezeiung sollte sich für den Bonner Komponisten, der vor seiner Übersiedlung nach Wien als Instrumentalist und Opernbesucher bereits reiche Kenntnis von Mozarts Werken sammeln konnte, bewahrheiten. Mit vier Variationenzyklen über Arientemen aus Mozarts Opern brachte Beethoven seine Wertschätzung des Musikdramatikers Mozart und dessen Meisterschaft der Textausdeutung schöpferisch zum Ausdruck. Nach einer Aufführung der *Zauberflöte* am Wiener Hoftheater Anfang 1801 entstanden die **Sieben Variationen Es-Dur für Klavier und Violoncello über das Thema „Bei Männern, welche Liebe fühlen“** WoO 46. Beethovens Variationenkomposition kann als analytischer Prozess verstanden werden, in dem er jeden Abschnitt *„auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet“* sehen wollte, *„jedes auf eine andre verschiedene Art“* (Beethoven an Breitkopf & Härtel, 18. Oktober 1802). Das Mozartische Thema wird *„in seine kon-*

*stitutiven Parameter“* (Martina Sichardt) aufgelöst und immer neu paraphrasiert. Das Duett aus der *Zauberflöte*, in dem zunächst Pamina von den „Männern“ singt, dann Papageno von den „Weibern“, ehe schließlich beide den *„hohen Zweck“* des Bündnisses zwischen den Geschlechtern anrufen, geht bei Beethoven als dualistische Gegenüberstellung in die Satzstruktur ein. Das 1802 veröffentlichte Variationenheft ist Beethovens Gönner Johann Georg Reichsgraf von Browne-Camus gewidmet, den der Komponist an anderer Stelle einst als *„ersten Mäzen meiner Muse“* titulierte hatte.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Berlin als geistige Metropole der nachnapoleonischen Ära sowie ein künstlerisch weltoffenes, der Aufklärungsphilosophie nahe stehendes Elternhaus stellten den Hintergrund für Felix Mendelssohns musikalische Entwicklung dar, die durch die Begegnung mit der gefeierten französischen Pianistin Marie Bigot 1816 in Paris sowie dem Kompositionsunterricht bei Carl Friedrich Zelter, dem Leiter der Berliner Singakademie, seit 1819 wesentliche Impulse empfing. Zur Abrundung seiner musikalischen Ausbildung wurde zudem der Konzertmeister der Berliner Opernkapelle als Violinlehrer engagiert. Ehe die Kompositionen seines Sohnes öffentlich aufgeführt wurden, hatte Abraham Mendelssohn – seit 1816 führte die Familie nach dem Übertritt zum Protestantismus als äußeres Zeichen der Christianisierung auch den Namen Bartholdy – in priva-



tem Rahmen „Sonntagsmusiken“ eingerichtet, bei welchen die geistige Elite Berlins und bedeutende durchreisende Gäste zusammenkamen.

In die Sphäre privaten Musizierens gehörten Felix' Liedkompositionen, welche stilistisch der deutschen Hochromantik und der Reifezeit des geselligen Liedes zuzurechnen sind. Die Romanze **Des Mädchens Klage** ist Mendelssohns einzige musikalische Realisierung eines Gedichtes von Friedrich Schiller. Es entstammt dem zweiten Drama aus dessen *Wallenstein*-Trilogie und besingt in balladenhaftem Ton eine junge Frau, die vor Verlust und Hoffnungslosigkeit zu sterben wünscht. Das Gefühl seelischer Erregtheit wird in der rhythmischen Bewegtheit des Klaviers angedeutet, auch der romantische Sturmtopos ist in diesem Lied präsent. Von Franz Schubert existieren allein drei Parallelversionen dieses Textes. Auch Fanny Mendelssohn legte im

Jahr 1826 (möglicherweise zeitgleich zur undatierten Komposition ihres Bruders) eine Vertonung der Verse Schillers vor.

Subjektive Trauer über den Verlust seiner am 14. Mai 1847 verstorbenen Schwester brachte Mendelssohn in den nach ihrem Tod zusammengestellten Liedern op. 71 zum Ausdruck. Die Gedichte eint das Leiden und die Auseinandersetzung des lyrischen Ichs mit Schmerz und Verlust. In **Auf der Wanderschaft** wirft ein Wanderer dem kalten Wind vor, ihm den letzten Gruß der Geliebten entrissen zu haben. Das Manuskript des in Barcarole-artigem fis-Moll gehaltenen **Schilfliedes** hat der – auch als bildender Künstler hochbegabte – Komponist mit einem Aquarell illustriert, welches die melancholische Stimmung des Lenau-Textes einfängt. Nachdem Mendelssohn das Liederheft mehrfach durchgespielt hatte, erlitt er nur wenige Monate nach dem Tod Fannys einen

Felix Mendelssohn Bartholdy. „Das Schilflied“ op. 71/4 – MWV K 116.  
Reinschrift mit Aquarell von Felix Mendelssohn Bartholdy.  
Oxford, Bodleian Library (M.D.M c. 101)

Schlaganfall, den er laut eines Berichtes seiner Frau Cécile empfand „*als ob ein fremder Körper sich mit Gewalt in seinen Kopf drängen wollte*“. Er verstarb am 4. November 1847.

Mendelssohns Lieder verwenden kaum direkte Wortmalerei, ganz in Einklang mit seinen ästhetischen Grundsätzen. Andererseits stimmt jeder Text in überzeugender Weise mit seiner musikalischen Formulierung überein. Der Komponist meisterte diese Aufgabe ganz nach seiner Devise: Musik zu erfinden, welche ein Gefühl verströmt, das von den Worten des Gedichtes selbst zwingend aufgenommen zu werden scheint. Der die Landschaft erhellende Himmelskörper aus dem Schilflied scheint in der Geibel-Vertonung **Der Mond**, hier in einer Personifikation des geliebten Menschen. Beide Lieder eint eine nächtliche Szenerie, welche sehnsüchtige Gedanken umschreibt. Einen Umschwung zu unheimlicher Rätselhaftigkeit vollzieht sich in Ludwig Höltys **Hexenlied (And'res Maienlied)**, einer kleinen komischen Walpurgisnacht mit einem brillanten Klavierpart im Scherzoso-Stil.

Durch Hans von Bülow ist die Nachwelt von Richard Wagners Aussage unterrichtet, Felix Mendelssohn sei „*das größte spezifische Musiker-genie, das der Welt seit Mozart erschienen ist*“. Goethe, der sowohl den jungen Mozart als auch den jungen Mendelssohn konzertierend erlebte, stellte bei einem Besuch des 12-jährigen Felix in Weimar fest, dieser sei gleichsam eine verbesserte Ausgabe Mozarts. Und Heinrich Heine berichtete in einem Brief, dass Mendelssohn, „*nach dem Urtheile sämmtlicher*

*Musiker, ein musikalisches Wunder ist, und ein zweiter Mozart werden kann*“.

Im Jänner 1829 komponierte der „*zweite Mozart*“ acht **Variations concertantes für Violoncello und Klavier** auf ein Thema in D-Dur und widmete sie seinem Bruder, dem Bankier Paul Hermann Mendelssohn. Die Faktur der Cellostimme gibt einen Hinweis darauf, dass Paul Hermann ein versierter Amateurcellist gewesen sein muss. Einer in häuslichem Rahmen exerzierten Privataufführung folgte im Mai 1829 eine erste öffentliche Darbietung in London, bei der der Komponist den Klavierpart spielte. Die ersten sechs Variationen sind streng an das Thema gebunden, nur die siebte fällt im Presto ed agitato aus diesem Schema. Der turbulente d-Moll-Abschnitt exponiert im Klavier eine hämmernde Oktavpassage, welche die Symmetrie des Andante-Themas durchbricht. In der letzten Variation kehrt Mendelssohn wieder zu seinem Ausgangsthema zurück, ehe eine Coda das Finale zunächst belebt und das Werk schließlich ruhig im Pianissimo ausklingen lässt.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY / ARIBERT REIMANN

In einer Auftragskomposition für die Schwetzingener Festspiele setzte Aribert Reimann 1996 seine in mehreren Werkkomplexen niedergelegte Auseinandersetzung mit der deutschen Romantik von Schubert über Schumann bis zu Brahms und Felix Mendelssohn Bartholdy im Zyklus „... **oder soll es Tod bedeuten?**“ fort, in dem eine neue Lesart des romanti-

schen Liedes nach Texten von Heinrich Heine im Mittelpunkt steht. Der Komponist und Pianist, letzterer auch als Liedbegleiter im Auf- und Nachspüren der Klavierliedsätze hörend und interpretierend geschult, dringt in die kompakte Struktur der Vorlagen von Mendelssohn analytisch ein, nimmt sie transkribierend auseinander und verteilt sie komponierend in ein filigranes Geflecht von vier Streicherstimmen, welche die Gesangsstimme ebenso sanft wie bestimmend begleiten und sie Farbe gebend auf ihrem Weg durch Heines lyrische Welt vorwärts treiben. Äußerste Ausdrucksstärke bei aphoristischer Kürze bestimmt die sechs dazwischen gesponnenen, rein instrumentalen Intermezzi. Jene Klangminiaturen verweben die acht Lieder (*Was will die einsame Träne* strophisch aufgespaltet) und ein Fragment zu einem narrativen Diskurs. Unverstehbarer Verlust der Liebe und der Weg in die Einsamkeit sind inhaltliche Leitlinien, der Titel des Zyklus ist dem Lied *In dem Mondenschein im Walde* entlehnt.

Die expressive Tendenz zu gleichsam Verdichtung und Dehnung gilt ebenso für die Stücke als Ganzheiten wie für die Elemente innerhalb der Stücke, ja schließlich für die einzelnen Tonfolgen. Einzelne Momente intensivieren diese bis ins Geräusch, wobei Spieltechniken den Klang zwischen obertonreichen, als Flageolets oder *sul ponticello* (am Steg zu spielenden) Passagen dynamisch von Feinheit und Zartheit bis Stärke und Härte ausloten. Die bearbeiteten Lieder Felix Mendelssohns durchschreiten in diesem Prozess der Einbettung in an Zitatpartikeln reichen

Zwischenspiele Reimanns Metamorphosen in Spielarten von Umgestaltung, Umwandlung, Verwandlung und schließlich Neugestaltung und -formulierung. Aribert Reimann ging bei seiner Interpretation von der Prämisse aus, dass Wiederkehrendes anders wieder zu kehren habe. Das dialogische Moment des Klavierliedes wird hierbei nicht zugunsten der Schaffung von autarken Streichquartettsätzen vernachlässigt, sondern kreierte um die Textebene vielmehr eine Hybridform urromantischer Genres, die sich zwischen zerbrechlich leisen wie zupackend harten Elementen in gestalterischer Vitalität und dynamischer Differenzierung reiben. Deutliche Kontraste innerhalb der Begleitsätze und die teils eruptiven Intermezzi steuern einer zu glatten Nachdeutung der an Frühlingsduft, Herzeleid und romantischer Versunkenheit gemessenen Lieblichkeit der Liedvorlagen gegen.

Reimann bekannte, mit den Intermezzi Reflexionen in seiner eigenen musikalischen Sprache über ein bereits gehörtes oder folgendes Mendelssohn-Lied angestrebt zu haben: „*Nach-Gedanken oder vorauseilende, durch die sich, in kurzen Anklängen, fortschreitend Teile aus dem letzten Lied ziehen [...]. In einigen Liedern bin ich vom Klaviersatz abgewichen und habe viel dazukomponiert, ohne in die Mendelssohnsche Harmonik einzugreifen, um sie dadurch auch gegen meine eigene Gedankenwelt abzugrenzen, die dann immer wieder von Fragmenten des Mendelssohn-Fragments aufgebrochen wird.*“

Therese Muxeneder

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

After the glory years of the mid-1780s Mozart's fortunes took a downward turn in 1788, partly because Emperor Joseph II's rash campaign against the Ottoman Turks meant that many of his aristocratic supporters disappeared to their regiments. Yet the summer and early autumn, especially, were artistically prolific, with the composition of the last three symphonies and three piano trios, K. 542, K. 548 and K. 564. Piano trios were readily saleable in the flourishing amateur market, and brought Mozart much-needed income at a time when his expenditure outran his earnings.

The opening theme of the **Trio for Piano, Violine and Violoncello in C major, K. 548**, contrasts assertive C major ceremony with plaintive questioning – an antithesis found in the near-contemporary 'Jupiter' Symphony. While flamboyant extroversion has the upper hand in the exposition, the central development turns immediately to the minor and explores a more intimate, shadowed world of feeling. In the central Andante, whose serenity is ruffled by *sforzando* accents and characteristic touches of chromatic harmony, the hitherto subordinate cello is at last allowed to sing. Mozart ends the trio with a bounding, jig-like movement in 6/8 time, akin to the finales of several piano concertos. From the outset the cello is fully involved in the music's quicksilver repartee, not least in the central C minor episode that develops the movement's opening motif with mock-vehemence before C major merriment returns.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN

Capitalising on the abiding popularity of *Die Zauberflöte* – his own favourite among Mozart's operas – Beethoven composed two sets of variations for cello and piano on hit numbers from the opera. The variations on Papageno's *Ein Mädchen oder Weibchen* date from 1796. Around 1801 he followed these by **Seven Variations on *Bei Männern, welche Liebe fühlen***, the lilting duet sung by Pamina and Papageno in Act One. In the theme itself the piano takes Pamina's line, answered by the cello-as-Papageno. Compared with the earlier set, the variations are less pianistically showy, with more emphasis on sinewy contrapuntal textures. There is a haunting minor-keyed variation, no. 4, with the cello in its sepulchral lowest register. As usual, the penultimate variation is a soulful Adagio, and the finale a jolly dance, with a delightful suggestion of hunting horns vanishing into the distance.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

By temperament and training Mendelssohn was the most Classically oriented of the great Romantic composers. In many of his songs he was concerned primarily to produce a well-wrought musical structure based on smooth, shapely melody, with picturesque keyboard writing kept to a minimum. This was just the approach recommended by his crusty old Berlin teacher Carl Zelter, though in their lyrical grace, harmonic subtlety and finesse of work-



manship Mendelssohn's lieder transcend anything produced by Zelter and other North German song writers.

With its storm-tossed accompaniment and surging vocal line, *Des Mädchens Klage* is more powerful and complex than the young Schubert's setting of Schiller's rather stagey lament. Both the grimly resigned *Auf der Wanderschaft*, composed in Mendelssohn's last year, and the melancholy nocturne *Schilflied* are settings of the depressive, ultimately insane poet Nikolaus Lenau. *Schilflied* is one of his most haunting songs. The vocal line is underpinned by an exquisitely spaced accompaniment, with pedal points to suggest the motionless pond, and a mysterious dip from F sharp minor to D major in response to the words *Im tiefen Rohr*. Hardly less beautiful is Mendelssohn's setting of Emanuel Geibel's *Der Mond*, a romantic moonscape with a luxuriant, deep-toned accompaniment. The final song in this group, known both as *Hexenlied* and *And'res Maienlied*, evokes the supernatural world in which Mendelssohn so delighted. Launched by a whirl of keyboard semiquavers, the song vividly portrays the frenzied goings-on of the witches' sabbath on the Brocken in music of furious energy, half-mocking, half-menacing.

In January 1829, two months before his epoch-making revival of Bach's *St. Matthew Passion*, the nineteen-year-old Mendelssohn composed an *Andante con variazioni* in D major for himself to play with his cellist brother Paul. Somewhere between a march and a hymn, the theme has an ideal plainness and clarity for

variations. nos 1–5 cleave closely to the outline of the theme while tracing a gradual increase in brilliance. After the murmuring fifth variation, *dolce* and *tranquillo*, no. 7 explodes in a D minor *Presto ed agitato* that roughs up the theme's symmetry. The last variation restores D major tranquillity before accelerating into a *più animato* coda, flamboyant at first, then finally subsiding in *pianissimo* mystery.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY / ARIBERT REIMANN

Germany's leading composer of the older generation, Aribert Reimann is a fertile composer of vocal music, much of it inspired by singers such as Dietrich Fischer-Dieskau (whom Reimann often accompanied in recital), Elisabeth Grümmer and Rita Streich. In recent years he has also made arrangements of piano-accompanied lieder for string quartet. Sometimes, as with the *Ophelia-Lieder* by Brahms and Schumann's *Sechs Gesänge*, op. 107, this has been a straightforward case of transcription. Far more radical in conception is Reimann's *...oder soll es Tod bedeuten* for soprano and string quartet, composed in 1996 and premiered by Juliane Banse and the Cherubini Quartet at the 1997 Schwetzingen Festival. Taking his title from the ambiguous final line of the glinting fairy-scherzo *Neue Liebe* (the sixth song in the sequence), Reimann here weaves nine Mendelssohn settings of Heinrich Heine into a continuous, 25-minute cycle, linking the songs with six intermezzi.





The songs are arranged to chart an emotional progression from hope of love, through growing doubt and disillusionment to the despairing bitterness of *Warum sind denn die Rosen so blass*, which Mendelssohn left as a fragment. Reimann's transcriptions are on the whole faithful to Mendelssohn's originals, which include the famous *Auf Flügeln des Gesanges*, and *Allnächtlich im Traume*, set by Schumann, very differently, in *Dichterliebe*. With his in-

nate grace and melodic suavity, Mendelssohn could gloss over the mordant and disquieting undercurrents of Heine's verses. Reimann's acerbic, darkly brooding interludes, sometimes refracting fragments of Mendelssohn through a modernist prism, more than restore the balance.

Richard Wigmore

### DES MÄDCHENS KLAGE

Text von Friedrich Schiller (1759–1805)

Der Eichwald braust, die Wolken ziehn, ||  
Das Mädglein wandelt an Ufers Grün, || Es  
bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht, ||  
Und sie singt hinaus in die finstre Nacht, ||  
Das Auge von Weinen getrübet.  
„Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer, ||  
Und weiter gibt sie dem Wunsche nichts  
mehr, || Du Heilige, rufe dein Kind zurück, ||  
Ich habe genossen das irdische Glück, || Ich  
habe gelebt und geliebt!“  
Es rinnet der Tränen vergeblicher Lauf, ||  
Die Klage, sie wecket die Toten nicht auf; ||  
Doch nenne, was tröstet und heilet die Brust ||  
Nach der süßen Liebe verschwundener  
Lust, || Ich, die Himmlische, will's nicht  
versagen.  
„Lass rinnen der Tränen vergeblichen Lauf, ||  
Es wecke die Klage den Toten nicht auf! ||  
Das süßeste Glück für die traurende Brust, ||  
Nach der schönen Liebe verschwund'ner  
Lust, || Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.“

### AUF DER WANDERSCHAFT OP. 71/5

Text von Nikolaus Lenau (1802–1850)

Ich wandre fort in fernes Land, || Noch einmal  
blickt' ich um, bewegt, || Und sah, wie sie den  
Mund geregt, || Und wie gewinket ihre Hand.  
Wohl rief sie noch ein freundlich Wort || Mir  
nach auf meinem trüben Gang, || Doch hört'  
ich nicht den liebsten Klang, || Weil ihn der  
Wind getragen fort.

Dass ich mein Glück verlassen muss, || Du  
rauer, kalter Windeshauch, || Ist's nicht  
genug, dass du mir auch || Entreißest ihren  
letzten Gruss?

### SCHILFLIED OP. 71/4

Text von Nikolaus Lenau

Auf dem Teich, dem Regungslosen, || Weilt  
des Mondes holder Glanz, || Flechtend  
seine bleichen Rosen || In des Schilfes  
grünen Kranz.  
Hirsche wandeln dort am Hügel, || Blicken  
durch die Nacht empor; || Manchmal  
regt sich das Geflügel || Träumerisch  
im tiefen Rohr.  
Weinend muss mein Blick sich senken; ||  
Durch die tiefste Seele geht || Mir ein süßes  
Deingedenken, || Wie ein stilles  
Nachtgebet.

### DER MOND

Text von Emanuel Geibel (1815–1884)

Mein Herz ist wie die dunkle Nacht, || Wenn  
alle Wipfel rauschen, || Da steigt der Mond  
in voller Pracht || Aus Wolken sacht, ||  
Und sieh, der Wald verstummt in tiefem  
Lauschen.  
Der Mond, der lichte Mond bist du: || In  
deiner Liebesfülle || Wirf einen Blick mir zu ||  
Voll Himmelsruh, || Und sieh, dies  
ungestüme Herz wird stille.

## AND'RES MAIENLIED (HEXENLIED) OP. 8/8

Text von Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748–1776)

Die Schwalbe fliegt, || Der Frühling siegt, ||  
Und spendet uns Blumen zum Kranze! ||  
Bald huschen wir || Leis' aus der Tür, || Und  
fliegen zum prächtigen Tanze!  
Ein schwarzer Bock, || Ein Besenstock, || Die  
Ofengabel, der Wocken, || Reißt uns  
geschwind, || Wie Blitz und Wind, || Durch  
sausende Lüfte zum Brocken!  
Um Beelzebub || Tanzt unser Trupp || Und  
küsst ihm die kralligen Hände! || Ein  
Geisterschwarm || Fasst uns beim Arm ||

Und schwinget im Tanzen die Brände!  
Und Beelzebub || Verheißt dem Trupp || Der  
Tanzenden Gaben auf Gaben: || Sie sollen  
schön || In Seide geh'n || Und Töpfe voll  
Goldes sich graben!  
Ein Feuerdrach' || Umflieget das Dach, ||  
Und bringet uns Butter und Eier. || Dann  
seh'n || Die Funken weh'n, || Und schlagen  
ein Kreuz vor dem Feuer.  
Die Schwalbe fliegt, || Der Frühling siegt, ||  
Die Blumen erblühn zum Kranze! || Bald  
huschen wir || Leis' aus der Tür, || Juchheissa  
zum prächtigen Tanze!

---

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY / ARIBERT REIMANN

„... ODER SOLL ES TOD BEDEUTEN?“

Texte von Heinrich Heine (1797–1856)

### 1. Leise zieht durch mein Gemüt

Leise zieht durch mein Gemüt || Liebliches  
Geläute. || Klinge, kleines Frühlingslied. ||  
Kling hinaus ins Weite.  
Kling hinaus, bis an das Haus, || Wo die  
Blumen sprießen. || Wenn du eine Rose  
schaust, || Sag, ich lass sie grüßen.

### 2. Der Herbstwind rüttelt die Bäume

Der Herbstwind rüttelt die Bäume, || Die  
Nacht ist feucht und kalt; || Gehüllt im  
grauen Mantel, || Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten || Mir die  
Gedanken voraus; || Sie tragen mich leicht  
und luftig || Nach meiner Liebsten Haus.  
Die Hunde bellen, die Diener || Erscheinen  
mit Kerzengeflirr; || Die Wendeltreppe stürm  
ich || Hinauf mit Sporengeklirr.  
Im leuchtenden Teppichgemache, || Da ist  
es so duftig und warm, || Da harret meiner  
die Holde – || Ich fliege in ihren Arm.  
Es säuselt der Wind in den Blättern, || Es  
spricht der Eichenbaum: || Was willst du,  
törichter Reiter, || Mit deinem törichtem  
Traum?

### 3. Über die Berge steigt schon die Sonne

Über die Berge steigt schon die Sonne, || Die  
Lämmerherde läutet fern, || Mein Liebchen,  
mein Lamm, || Meine Sonne und Wonne, ||  
Noch einmal sah ich dich gar zu gern!  
Ich schaue hinauf, mit spähender Miene – ||  
Leb wohl, mein Kind, ich wandre von hier! ||  
Vergebens! Es regt sich keine Gardine; ||  
Sie liegt noch und schläft – und träumt  
von mir?

### 4. Auf Flügeln des Gesanges

Auf Flügeln des Gesanges, || Herzliebchen,  
trag ich dich fort, || Fort nach den Fluren des  
Ganges, || Dort weiß ich den schönsten Ort.  
Dort liegt ein rotblühender Garten || Im  
stillen Mondenschein; || Die Lotosblumen  
erwarten || Ihr trautes Schwesterlein.  
Die Veilchen kichern und kosen, || Und  
schaun nach den Sternen empor; ||  
Heimlich erzählen die Rosen || Sich duftende  
Märchen ins Ohr.  
Es hüpfen herbei und lauschen || Die from-  
men, klugen Gazell'n; || Und in der Ferne  
rauschen || Des heiligen Stromes Well'n.  
Dort wollen wir niedersinken || Unter dem  
Palmenbaum, || Und Liebe und Ruhe  
trinken, || Und träumen seligen Traum.

### 5. Was will die einsame Träne

Was will die einsame Träne? || Sie trübt mir  
ja den Blick. || Sie blieb aus alten Zeiten || In  
meinem Auge zurück.

Sie hatte viel leuchtende Schwestern, || Die  
alle zerflossen sind, || Mit meinen Qualen  
und Freuden, || Zerflossen in Nacht und  
Wind.

Wie Nebel sind auch zerflossen || Die blauen  
Sternelein, || Die mir jene Freuden und  
Qualen || Gelächelt ins Herz hinein.

Ach, meine Liebe selber || Zerfloss wie eitel  
Hauch! || Du alte, einsame Träne, || Zerfließe  
jetzunder auch!

### 6. Im Mondenschein im Walde

Durch den Wald, im Mondenscheine, || Sah  
ich jüngst die Elfen reuten; || Ihre Hörner  
hört ich klingen, || Ihre Glöckchen hört  
ich läuten.

Ihre weißen Rösslein trugen || Güldnes  
Hirschgeweih und flogen || Rasch dahin,  
wie wilde Schwäne || Kam es durch die  
Luft gezogen.

Lächelnd nickte mir die Königin, ||  
Lächelnd, im Vorüberreiten. || Galt das  
meiner neuen Liebe, || Oder soll es Tod  
bedeuten?

### 7. Allnächtlich im Traume

Allnächtlich im Traume seh ich dich, ||  
Und sehe dich freundlich grüßen, || Und  
lautaufweinend stürz ich mich || Zu deinen  
süßen Füßen.

Du siehst mich an wehmütiglich, || Und  
schüttelst das blonde Köpfchen; || Aus  
deinen Augen schleichen sich || Die  
Perlentränentröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort, || Und  
gibst mir den Strauß von Zypressen, || Ich  
wache auf, und der Strauß ist fort, || Und das  
Wort hab ich vergessen.

### **8. Mein Liebchen, wir saßen beisammen**

Mein Liebchen, wir saßen beisammen, ||  
Traulich im leichten Kahn. || Die Nacht war  
still, und wir schwammen || Auf weiter  
Wasserbahn.  
Die Geisterinsel, die schöne, || Lag dämmrig  
im Mondenglanz; || Dort klangen liebe Töne, ||  
Und wogte der Nebeltanz.  
Dort klang es lieb und lieber, || Und wogt' es  
hin und her; || Wir aber schwammen  
vorüber, || Trostlos auf weitem Meer.

### **9. Warum sind denn die Rosen so blass?**

Warum sind denn die Rosen so blass, ||  
O sprich, mein Lieb, warum? || Warum sind  
denn im grünen Gras || Die blauen Veilchen  
so stumm?  
Warum singt denn mit so kläglichem Laut ||  
Die Lerche in der Luft? || Warum steigt  
denn aus dem Balsamkraut || Hervor ein  
Leichenduft?  
Warum scheint denn die Sonn auf die Au ||  
So kalt und verdrießlich herab? || Warum  
ist denn die Erde so grau || Und öde wie  
ein Grab?  
Warum bin ich selbst so krank und so trüb, ||  
Mein liebes Liebchen, sprich? || O sprich,  
mein herzallerliebstes Lieb, || Warum  
verließest du mich?

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the Overture to 'Ruy Blas' by Felix Mendelssohn Bartholdy. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings 'Lento' and 'Allegro molto' are visible at the top. The instrumentation includes strings (Violini, Violoncelli, Contrabbassi) and woodwinds (Flauti, Clarini, Fagotti, Trombe). The score is written in a cursive, handwritten style.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Overture to „Ruy Blas“ MWV P 15. Autograph. Beginn der Overture.  
 Berlin, bpk / Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

# MO 25.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #10

---

## SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM

DIRIGENT BRUNO WEIL

FLORIAN BIRSAK CEMBALO

CHRISTINE HOOCK KONTRABASS

PREISTRÄGER DES AUSWAHLSPIELS DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM:

JUAN CARLOS RIVAS PERRETTA OBOE

RICHARD PUTZ SCHLAGWERK

---

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847

Ouvertüre c-Moll zu „Ruy Blas“ MWV P 15

(Komponiert 1839)

Lento – Allegro molto

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus der Ballettmusik zur Pantomime

„Les petits riens“ KV 299b

(Komponiert: Paris, Mai/Juni 1778)

Ouvertüre

Nr. 11 Larghetto

Nr. 12 Gavotte

Nr. 9/10 Andantino – Allegro

Nr. 15 Gavotte gracieuse

Nr. 16 Pantomime

Nr. 18 Gavotte

HENRI DUTILLEUX 1916–2013

„Les Citations“. Diptyque pour hautbois,  
clavecin, contrebasse et percussion  
(Komponiert 1985–90)

For Aldeburgh 85  
From Janequin to Jehan Alain

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie C-Dur KV 551  
„Jupiter-Symphonie“  
(Datiert: Wien, 10. August 1788)

Allegro vivace  
Andante cantabile  
Menuetto. Allegretto – Trio  
Molto Allegro



Es scheint alles andere als selbstverständlich oder gar einfach, Musik ohne außermusikalische Referenzen zu hören – Assoziationen stellen sich ein, Erinnerungen werden wach, die Phantasie geht auf Reisen, auch wenn viele Komponisten dieser Art der Rezeption eher ablehnend gegenüber stehen. Mitunter werden solche ‚Verständnishilfen‘ aber auch von vornherein angeboten, etwa in der sogenannten Programmmusik, oder vom Auftraggeber eingefordert, wie in den ersten beiden Stücken des heutigen Konzertes. Die Verbindung mit Schauspiel oder Ballett verlangt von der Musik und vom Komponisten ein gerüttelt Maß an Anpassungsfähigkeit und Transferleistung, gilt es doch, das durch Sprache oder Bewegung Dargestellte adäquat in Klänge zu übersetzen. Womit viele Komponisten, vor allem des 19. Jahrhunderts, durchaus ihre Probleme hatten, obwohl viele Zeitgenossen – dem Ideal absoluter Musik zum Trotz – mit rein musikalischen Strukturen immer noch wenig anzufangen wussten und daher auch Symphonien ohne jedes Programm zumindest mit einem aussagekräftigen Titel versehen wurden, und sei es nur der Name des obersten Olympiers. Ganz im Sinne des Komponisten hingegen und gewissermaßen als Spielart des Programmes begegnen uns in den Werken von Henri Dutilleux Farben, literarische Denkmuster oder Zitate, die das Hören gewissermaßen in bestimmte Bahnen lenken sollen. Unsere Matinee vereint damit eine ebenso breite wie anregende Palette von Kompositionen mit außermusikalischen Bezügen und offeriert dem Zuhörer ganz andere, unerwartete Zugänge zur Musik.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Die **Ouvertüre c-Moll MWV P 15** zu Victor Hugos romantischem Drama in fünf Akten **Ruy Blas** entstand 1839 als Auftragswerk für das Leipziger Theater, nur ein Jahr nach der Uraufführung des Theaterstückes in Paris – und Felix Mendelssohn Bartholdy war zunächst alles andere als begeistert von diesem Auftrag. „*Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann, und sagte, zu einer Ouvertüre hätte ich keine Zeit*“, berichtet er Mitte März in einem Brief an seine Mutter. Mit dieser Meinung stand er keineswegs allein da, provozierte Hugo doch seit seinem Erstlingsdrama *Cromwell* (1827) und dem eine regelrechte Saalschlacht auslösenden *Hernani* (1830) als Exponent eines modernen Theaters, das sich über Regeln und Konventionen hinwegsetzte. Seine bis heute bekanntesten Stücke, der Roman *Notre-Dame de Paris* (1831) und das Drama *Le Roi s'amuse* (1832), das Verdi zum *Maskenball* inspirieren sollte, festigten allerdings seine Position als Kopf einer spezifisch französischen Spielart der Romantik. Die Intrigenhandlung um den Diener Ruy Blas, der im Auftrag seines Herrn eine Affäre mit der spanischen Königin beginnt, zum Minister aufsteigt, in einen Loyalitätskonflikt stürzt und schließlich sein Leben für die Geliebte opfert, wirkt tatsächlich recht konstruiert. Starke Emotionen und überraschende Wendungen werden jedoch ganz bewusst eingesetzt, um – so Hugo in seinem Vorwort – neben den Denkern („*les penseurs*“) auch die breite Masse

Jean-Georges Noverre.  
Pastell von Jean-Baptiste Perronneau.  
Paris, Bibliothèque et Archives de l'Opéra



(„*la foule*“) anzusprechen. Eben diese ans Pathetische grenzende Emotionalität mit ihren schnell wechselnden Stimmungen kennzeichnet auch die Ouvertüre, die Mendelssohn dann schließlich doch noch komponierte, nachdem die Auftraggeber ihn geschickt bei seiner Ehre gepackt hatten: Man bedankte sich nämlich höflichst für die gelieferte Romanze (ein Duett) und bedauerte umso mehr, dass es keine Ouvertüre gäbe; aber man sähe natürlich ein, „*dass man zu solch' einem Werke Zeit brauche, und im nächsten Jahre, wenn sie dürf-*

*ten, wollten sie mir's länger vorher sagen. Das wurmte mich.*“ Mendelssohn komponierte daraufhin die Ouvertüre in knapp drei Tagen, sodass sie rechtzeitig „zu dem infamen Stück“ aufgeführt wurde und dabei dem Komponisten auch noch „einen so großen Spaß gemacht, wie nicht bald eine von meinen Sachen“. Diesen Spaß hört man dem wie aus einem Guss wirkenden Stück an, die Vorbehalte Mendelssohns gegenüber dem Drama hingegen nicht.

#### WOLFGANG AMADEUS MOZART

Anders als Mendelssohn war Mozart von dem Auftrag, für den berühmten Ballettreformer Jean-Georges Noverre eine **Ballettmusik zur Pantomime *Les petits riens* KV 299b** zu schreiben, sehr angetan und daher eher enttäuscht, als schlussendlich nur Teile aus seiner Feder stammten: „*6 stücke werden von andern darinn seyn, die bestehen aus lauter alten Miserablen französischen arien, die Sinfonie, und Contredanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben*“ (Brief vom 9. Juli 1778 an den Vater). Ein solches Pasticcio war im Ballett keineswegs ungewöhnlich, doch Mozart, der Noverre bereits vor seinem Paris-Aufenthalt kannte, hatte sich mehr von dieser Zusammenarbeit versprochen. Schließlich stand anfangs gar der Plan einer gemeinsamen Opernproduktion im Raum wie Sibylle Dahms in ihrer grundlegenden Studie zu Noverre nachweisen konnte. Noverre, dessen innovative Ideen an der Pariser Oper nicht gerade auf Gegenliebe stießen,

hatte allerdings selbst mit zahlreichen Widerständen zu kämpfen und sollte Paris 1781 wieder verlassen. Die von ihm und seinem Kontrahenten in Wien, Gasparo Angiolini, seit den 1760er-Jahren propagierte Reform des Balletts zu einer dramatischen Tanzpantomime stellt an die Ballettmusik neue Forderungen und Ansprüche – sie wird zur Grundlage des Tanzes, ohne die das auf der Bühne Dargestellte sinnlos erscheint. „*Alles muss in dieser Musik reden*“, notiert Angiolini in seiner Vorrede zu Glucks *Don Juan* 1761 und Noverre führt im Achten Brief seiner berühmten *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* 1760 noch weiter aus: „*Die Musik ist für den Tanz, was Worte für die Musik sind [...]. Folglich ist also die Danse en action das Mittel, das die in der Musik festgeschriebenen Gedanken klar und deutlich erklären muss*“. Diese Aufwertung der Musik machte das Ballett für Komponisten wie Christoph Willibald Gluck, Christian Cannabich und auch noch Ludwig van Beethoven interessant, konnte hier doch mit den instrumentalen Möglichkeiten musikalischer Expressivität jenseits ihrer Bindung an Worte einerseits, etablierten Formmodellen andererseits experimentiert werden. Nicht mehr ein „*simpler Ritornellen-Leyerer*“ war gefragt, sondern „*ein Mann von lebhafter Einbildungskraft, von feinem Gefühle, von einer energischen Seele*“ wie der Dichter und Kritiker Cornelius von Ayrenhoff 1794 so treffend vermerkt. Dass Mozarts Beitrag zu dieser Gattung auf einige „*kleine Nichtigkeiten*“ beschränkt blieb, ist wohl den insgesamt unglücklichen Umständen der Pariser Reise geschuldet und nur zu

bedauern, denn wozu Mozart auf diesem Gebiet imstande war, lassen nicht nur die charmannten Sätze für *Les petits riens* erahnen, sondern auch die drei Jahre später entstandene Ballettmusik zu *Idomeneo*.

## HENRI DUTILLEUX

Der 2013 verstorbene französische Komponist Henri Dutilleux sah sich selbst als „*Farbenkomponist*“ in der Tradition eines Claude Debussy und Olivier Messiaen, nahm jedoch auch Anregungen anderer Epochen und Komponisten auf, um sie sich anzuverwandeln. Inspiriert wurde er von dem kontrapunktischen Raffinement der franko-flämischen Schule ebenso wie von Chopin, Strawinsky oder Ligeti, um nur einige der von ihm verehrten Meister zu nennen. Geboren 1916 in Angers absolvierte er in den 1930er-Jahren sein Studium am Pariser Conservatoire, erhielt 1938 den begehrten *Prix de Rome*, wenn auch erst im dritten Anlauf, und blieb doch stets der Außenseiter, der sich keiner Richtung zugehörig fühlte und erst recht keiner ‚Schule‘ anschloss. In der 1951 entstandenen *Ersten Sinfonie* kommt erstmals jenes kompositorische Denken zum Tragen, das Dutilleux selbst wie folgt charakterisiert hat: „*In mir reifte diese fast intuitive Tendenz, ein Thema nicht von Anfang an in seiner gültigen Gestalt herauszustellen [...] Ich benutze kleine Zellen, die allmählich entwickelt werden. Ich denke, dass ich dabei aus der Literatur beeinflusst wurde, von Proust und seiner Idee vom Ge-*

*gedächtnis. Es ist schwierig zu erklären, aber es ist wichtig, denn seit meiner Ersten Symphonie hat mich das vordringlich beschäftigt.*“ (zitiert nach Christoph Schlüren) Gedächtnis, Vernetzung und Verwandlung könnten als Leitideen dieser Musik benannt werden, die sich in ihrem Streben nach einer endgültigen Form und dem Bekenntnis zur Harmonie so klar von der nach 1950 vorherrschenden Avantgarde um John Cage, die Serialisten oder Maurizio Kagel abhebt. *„Für mich ist das harmonische Bewusstsein wesentlich für die Kohärenz der Form. Das ist etwas, worauf ich immer mit äußerster Sorgfalt achte, und immer ist so etwas wie eine freitonale Kontinuität in meinen Werken wirksam. Diese Freitonalität umschließt Modalität, Polytonalität, Atonalität und Tonalität. Sie ermöglicht deren Koexistenz und wechselseitige Durchdringung in ein und derselben Form.“* Das 1985 und 1991 entstandene Kammermusikwerk **Les Citations. Diptyque für Oboe, Cembalo, Kontrabass und Schlagwerk** verweist bereits mit seiner Besetzung auf Benjamin Britten, dessen Lebensgefährten Peter Pears das Stück gewidmet ist. Zitate aus Britten's Oper *Peter Grimes* sowie dem Orgelkonzert des 1940 gefallenen Studienfreundes Jehan Alain werden in einen Klangteppich eingeflochten, dessen Grundierung die vielfältig besetzte Perkussion liefert. Darüber entfalten sich die wie improvisiert wirkenden Melodielinien der Oboe und des erst 1991 hinzugefügten Kontrabasses. Das Cembalo schließlich verleiht dem Stück jene Spannung zwischen ‚alt‘ und ‚neu‘, die letztlich Dutilleux' gesamtes Schaffen geprägt hat.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Ihren heute gebräuchlichen Beinamen **Jupiter** erhielt die 1788 komponierte **Symphonie C-Dur KV 551** wohl erst um 1820, Mozart selbst dürfte es kaum um ein derartiges Porträt gegangen sein. In der 1788 komponierten Trias seiner letzten Symphonien lotet er vielmehr die Ausdrucksmöglichkeiten der Gattung jenseits gängiger Pathosformeln aus. Vor allem der letzten dieser drei Symphonien wurde bereits in der frühen Rezeptionsgeschichte eine besondere Aura zuerkannt: Topoi des Erhabenen und Unsagbaren tauchen immer wieder auf, zugleich aber gilt KV 551 als Muster an Klarheit und Ordnung – was nicht nur den zeitgenössischen Definitionen des ‚Erhabenen‘ durchaus entsprach, sondern auch dem Antikenideal der Zeit. Indem Mozart die Grenzen der Gattung erkundet, ihre Konventionen hinterfragt, ohne sie zu brechen, das Anarchische im Erhabenen offenlegt, etabliert er einen neuen Standard der Symphoniekomposition, an dem sich die nachfolgenden Generationen orientieren werden. Das Hauptthema des Kopfsatzes wirkt in seiner Prägnanz geradezu modellhaft, überrascht jedoch durch seine permanenten Neuformulierungen und Umgruppierungen, die sich jeder Konvention letztlich verweigern. Das Unvorhersehbare wird zur Regel und bestimmt mehr und mehr die Form. Ein irritierend doppeldeutig angelegter Sarabanden-Rhythmus dominiert den zweiten Satz, bevor sich erst im dritten Anlauf jene kantable Linie entfalten kann, die sich Ende des 18. Jahrhunderts als Charakteristikum

des langsamen Satzes bereits fest etabliert hatte. Auch im dritten Satz spielt Mozart mit den Hörerwartungen der Zeitgenossen, wenn das traditionell an dieser Stelle stehende Menuett seine höfische Attitüde zugunsten einer schwungvollen Melodik aufgibt, die an einen Deutschen Tanz erinnert. Besonders experimentierfreudig zeigt sich schließlich der Finalsatz, dessen komplexe Struktur Kritiker und Interpreten zu immer neuen Deutungen anregte. Die hier in Perfektion vorgeführte Synthese aus Sonatensatz und Fuge vereint zwei bis dahin unvereinbar scheinende Traditionen: den gelehrten und den galanten Stil. Peter Gülke zufolge geht es dabei um eine „*Vergegenwärtigung und Neubestimmung historisch etablierter Satztechnik*“, um das Nachdenken über und die Auseinandersetzung mit einer alten Form (der Fuge) nicht mehr in theoretischen Traktaten, sondern mit den Mitteln der Musik selbst.

Monika Woitas

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

In 1839 Felix Mendelssohn Bartholdy was invited to write some incidental music to accompany a staged production of Victor Hugo's *Ruy Blas*, a play about a poor poet who falls in love with the Queen of Spain. He composed a brief piece for the benefit of a local charity but was initially reluctant to write a more substantial overture because he detested the play. In a letter to his mother dated 18 March 1839 Mendelssohn tells the entertaining story of how he came to compose the **Overture in C minor to *Ruy Blas*, MWV P 15.**

"You wished to know what happened about the overture to *Ruy Blas* – it was droll enough. Six or eight weeks since an application was made to me in favour of a representation to be given for the Theatrical Pension Fund (an excellent benevolent institution here, for the benefit of which *Ruy Blas* was to be given). I was requested to compose an overture for it, and the music of romance in the piece, for it was thought the receipts would be better if my name appeared in the bills. I read the piece, which is detestable, and more utterly beneath contempt that you could believe, and said that I had no leisure to write the overture, but I composed the romance for them. The performance was to take place last Monday; on the previous Tuesday the people came to thank me politely for the romance, and said it was such a pity I had not also written an overture, but they were perfectly aware that time was indispensable for such a work, and the ensuing year, if I would permit them,

they would give me longer previous notice. This put me on my mettle. I reflected on the matter the same evening and began my score. On Wednesday there was a concert rehearsal, which occupied the whole forenoon. Thursday the concert itself, yet the overture was in the hands of the copyist early on Friday; played three times on Monday in the concert room, tried over once in the theatre, and given in the evening as an introduction to the odious play. Few of my works have caused me more amusing excitement. It is to be repeated, by desire, at the next concert, but I mean to call it, not the overture to *Ruy Blas*, but to the Theatrical Pension Fund."

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

In 1778 Mozart composed ballet music to *Les petit riens* ("The Little Nothings"), K. 299b. The ballet was created by Jean-Georges Noverre and performed at the Académie Royale de Musique in Paris on 11 June as an intermezzo for Niccolò Piccinni's opera *Le finte gemelle*. The opera was a failure and the score not attributed to Mozart until it was discovered in the archives of the Paris Opera in the late 1800s.

The selections from the ballet music to *Les petit riens*, KV 299b in this morning's concert include a charming Larghetto scored for strings, oboe and French horn as well as three lively gavottes. The Andantino features a delicate flute solo accompanied by staccato strings.

## HENRI DUTILLEUX

French composer Henri Dutilleux built upon the impressionist style of his predecessors Claude Debussy, Maurice Ravel and Albert Roussel, further expanding the boundaries of tonality and timbre. Dutilleux published *Les Citations* for oboe, harpsichord, double bass and percussion in 1985 and revised the work in later years. This two-movement chamber work makes liberal use of extended performance techniques for each instrument. The first movement 'For Aldeburgh 85' is dedicated to Benjamin Britten's partner Peter Pears. The title refers to the Aldeburgh music and art festival founded by Britten, Pears, and librettist Eric Crozier in 1948. In 1985, only a year before his death, Peter Pears narrated an illuminating short film about the history of the festival which is available on the Britten-Pears foundation website.

The piece begins with a soft, increasingly disjunct oboe solo punctuated by suspended cymbal. The second movement is entitled 'From Janequin to Jehan Alain' in reference to two pioneering French composers: Clément Janequin is credited as a major figure in the development of the Parisian chanson during the Renaissance, while Jehan Alain was a pioneering modernist composer and organist whose career was cut short at the beginning of Second World War, when he was killed in combat with German soldiers. Jehan Alain was awarded a posthumous *Croix de Guerre* for bravery, and Dutilleux pays tribute to his memory with a quotation of his music in the sec-

ond movement of *Les Citations*. The harpsichord solo in the second movement combines the virtuosity of J. S. Bach with the harmonic language of Olivier Messiaen.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Completed along with two other symphonies in the summer of 1788, it is unclear whether or not Mozart's '**Jupiter**' **Symphony in C major, K. 551**, was performed during the composer's lifetime. This uncertainty only contributed to the mythology surrounding the 'Jupiter' symphony. Did Mozart compose these symphonies as a final testament for posterity as suggested by romantic legend, or was he preparing for an upcoming concert series as more pragmatic musicologists have recently posited? Musicologist A. Peter Brown characterizes the work as a symphony of celebration, suggesting that it might have been composed in anticipation of Austria's impending victory in a war against Turkey. This war also meant that Mozart was short of patrons, as many of the male bourgeoisie in Vienna had been called away on military service.

The opening *Allegro vivace* is punctuated by horns and timpani, a hallmark of the C major trumpet symphony tradition. While the first movement of a standard classical symphony has two contrasting themes, the 'Jupiter' Symphony presents four. Mozart arranges the first movement in sonata rondo form, linking the four themes together with graceful transitions. The opening theme features an

accented drum roll figure for tutti orchestra. The winds introduce the second theme, a rising octave followed by a descending scalar figure. In the recapitulation, this theme returns in a minor key. The third theme is a rising chromatic melody played softly by the violins. The final theme is a light-hearted staccato figure introduced by the strings. To ensure that the themes are familiar to the listener, Mozart repeats the exposition.

The second movement, *Andante Cantabile*, is a French *sarabande* with an AAB form. Here Mozart uses syncopated rhythms to set off the violins from the rest of the orchestra.

In the third movement, a brief imitative passage for winds in the minuet foreshadows the fugal finale of the next movement. The famous fugue subject is introduced in the fourth movement by the violins before it is picked up by the violas and the celli. Although complex fugal writing was associated with the antiquated Baroque style during Mozart's lifetime, the finale of his 'Jupiter' symphony presents a contrapuntal *tour de force*, culminating in five-part invertible counterpoint in the coda.

Matthew Thomas



# MO 25.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #11

## ALFRED BRENDEL ÜBER MOZART

**In diesem Vortrag wird Alfred Brendel seinen persönlichen Mozart vermitteln.  
In this lecture Alfred Brendel presents his personal Mozart.**

Alfred Brendel erlangte nicht nur durch seine Aufführungen der Klavierkonzerte und Solowerke Mozarts höchste Bekanntheit. Die Stiftung Mozarteum beehrte er erstmals 1962 mit einem Klavierabend im Großen Saal des Mozarteums. Ab der Mozartwoche 1969, in der er gemeinsam mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Zubin Mehta auftrat, war er hier regelmäßig zu Gast. In der Mozartwoche war er zuletzt 2004 zu hören, damals gemeinsam mit seinem Sohn Adrian Brendel am Violoncello; am 18. Dezember 2008 verabschiedete er sich dann mit Mozarts „Jenamy“-Konzert Es-Dur KV 271 in Wien von seiner Konzertlaufbahn. In der Mozartwoche 2014 schließlich durfte ihm die Stiftung Mozarteum Salzburg die Goldene Mozart-Medaille verleihen.

Alfred Brendel made his name not least through his performances of Mozart's piano concertos and solo works. He first honoured the Salzburg Mozarteum Foundation with a piano recital in the Great Hall of the Mozarteum in 1962. In 1969 he performed during the Mozart Week with the Vienna Philharmonic under Zubin Mehta, and from then on he appeared here regularly. His final performance for the Mozart Week was in 2004 with his son Adrian Brendel on the cello. On 18 December 2008 he gave his farewell concert in Vienna, choosing to end his performing career with Mozart's 'Jenamy' concerto in E flat major, K. 271. In the Mozart Week 2014 the Salzburg Mozarteum Foundation presented him with the Golden Mozart Medal.

ALFRED BRENDEL

ERFAHRUNGEN MIT MOZART

Artur Schnabel sagte über Mozarts Klaviersonaten, sie seien „zu leicht für Kinder, zu schwierig für Künstler“. Mozart war einer der größten Klavierkomponisten – das beweisen allein schon seine Klavierkonzerte. Worin bestehen die Schwierigkeiten, aber auch die einzigartigen Beglückungen des Mozart-Spiels? Was macht Mozart heute, gerade auch für Dirigenten, zu einer besonderen Herausforderung? Ich werde versuchen, in Salzburg ein paar Antworten zu geben.

ALFRED BRENDEL

EXPERIENCES WITH MOZART

Commenting on Mozart's piano sonatas Artur Schnabel said that they are "too easy for children, too difficult for artists." Mozart's piano concertos alone prove that he was one of the greatest composers for the piano. Where are the difficulties, but also what can explain the unique delight in playing Mozart? What makes Mozart such a particular challenge nowadays, especially for conductors? In Salzburg I'll try to give a few answers.

**MO 25.01**

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #12

---

**MAHLER CHAMBER ORCHESTRA**  
**LEITUNG MITSUKO UCHIDA KLAVIER**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Konzert G-Dur für Klavier und Orchester KV 453**

(Datiert: Wien, 12. April 1784)

Allegro

Andante

Allegretto – Finale. Presto

Kadenzen von Mozart

**Divertimento B-Dur KV 137**

(Komponiert: Salzburg 1772)

Andante

Allegro di molto

Allegro assai

**Pause**

**Konzert C-Dur für Klavier und Orchester KV 503**

(Datiert: Wien, 4. Dezember 1786)

Allegro maestoso

Andante

[Allegretto]

Kadenz von Mitsuko Uchida

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

„Hier ruht ein lieber Narr, | Ein Vogel Staar. | Noch in den besten Jahren | Mußt er erfahren | Des Todes bitterm Schmerz. | Mir blu't das Herz, | Wenn ich daran gedenke. | O Leser! schenke | Auch du ein Thränchen ihm.“ Am 4. Juni 1787 beweinte Wolfgang Amadé Mozart das Ableben seines hochbegabten Singvogels, dem er – laut den sogenannten Nissen-Collectaneen – im Zuge eines förmlichen Begräbnisses auch einen Grabstein errichtete. Erworben hatte er den „Vogel Stahl“ um 34 Kreuzer im Mai 1784, wie wir aus Mozarts Ausgabenbuch erfahren. Dort findet sich auch das mit dem Zusatz „Das war schön!“ versehene Notenincipit der ersten vier Takte aus dem kurz zuvor vollendeten Finale des **Klavierkonzertes G-Dur KV 453**. Die Abweichungen zur Originalgestalt des Themas sind als Zugeständnis an die interpretatorische Freiheit zu lesen, die sich das Haustier im Nachpfeifen der Melodie wohl herauszunehmen erlaubte.

Außer dieser biographischen Fußnote nahm das Jahr 1784 für Mozart insgesamt eine Schlüsselfunktion ein. Die Aufnahme in die Freimaurerloge „Zur Wohltätigkeit“ im Dezember 1784 wirft ein Licht auf seine soziale Stellung in Wien. Eine rege Konzerttätigkeit als Virtuose führte zu einer stetigen wirtschaftlichen Konsolidierung, die sich an zweimaligen Umzügen in größere und teure Wohnungen ablesen lässt. In der Großen Schulerstraße fand er schließlich ein „schönes quartier mit aller zum Hauß gehörigen Auszierung“ (Leopold Mozart an seine Tochter Nan-



Mozart. Klavierkonzert G-Dur KV 453. Erstdruck. Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

nerl am 16. Februar 1785). Auch die Tätigkeit als Klavier- und Kompositionslehrer trug zu einem kontinuierlichen Einkommen in jener Stadt bei, die für Mozarts „*Metier der beste ort von der Welt*“ war (Brief vom 4. April 1781). 1784 stellte mit sechs in diesem Jahr komponierten Klavierkonzerten zudem ein Schlüsseljahr für die Entwicklung jener Gattung dar, die nicht nur für den Komponisten, sondern auch den Interpreten Mozart von künstlerisch hochrangiger Bedeutung war.

Das dritte der von Mozart als „*grosse Concerte*“ titulierten Werke des Jahres 1784, das Klavierkonzert G-Dur, beginnt im Piano; Strei-

cher und Bläser teilen sich das musikalische Geschehen. In der Interaktion von (Holz-) Bläsern und Soloklavier übernimmt letzteres in der Soloexposition zunächst die thematische Substanz der Streicher. Die Holzbläser, welchen die eigentliche motivische Aktivität eingeräumt wird, treten als erste Instrumente mit dem Klavier in einen Dialog und geben diesem narrative Impulse. Dem Klavier stehen mannigfaltige Möglichkeiten zu umspielender Entfaltung in virtuosem Passagenwerk offen. Im Satzverlauf wird neben der Oboe auch die Flöte motivische Substanz tragend eingebunden.

Die im Allegretto herausgearbeitete Bedeutung der Holzbläser wird im langsamen C-Dur-Satz des „*meisterhaftesten Konzerts des Jahres 1784*“ (Robert D. Levin) beibehalten. Mit einer weit gespannten Linie eröffnet die erste Oboe eine von Flöte und erstem Fagott aufgenommene melodische Entwicklung. Das zuvor intonierte Motto mit fermatierter Generalpause kehrt in veränderten Konstellationen im Satzverlauf mehrfach wieder, so wird es etwa beim zweiten Erscheinen vom Klavier artikuliert und erst in der Coda auch in seiner harmonischen Disposition verändert. Im Mittelteil des Andante, das vermutlich das ursprünglich vorgesehene Satzfragment KV Anh. 65 ersetzte, beschreitet Mozart auf engsten Räumen „*modulatorisch halsbrecherische*“ Wege (Peter Gülke), welche mit dynamischen Abstufungen korrespondieren.

Das Allegretto folgt dem Variationenprinzip und beruht auf einem 16-taktigen Thema, das in seiner Struktur fein gesponnene Korrespondenzen aufweist. Für die Gestaltung der

Variationen ist nicht nur die musikalische Substanz, sondern auch die klangliche Komponente von Belang. In der zweiten Variation etwa umranken die Achteltriolen des Klaviers die Flötenmelodie, in der dritten verliert sich der populäre Tonfall des Themas zugunsten einer mehr artifiziellen Lesart. Insgesamt wird die Gangart des Allegretto mittels sukzessiver Bewegungszunahme dramatisiert, der vierten Mollvariation im Pianissimo folgt ein im Fortissimo formulierter Durabschnitt. Mehrfach wurde auf die Parallele dieses Satzes zu Opernfinali hingewiesen.

Die Uraufführung des am 12. April 1784 vollendeten Klavierkonzertes fand knapp zwei Monate danach auf einer Privatakademie im Wiener Vorort Döbling statt. Zu den prominenten Zuhörern zählte der Opernkomponist Giovanni Paisiello. Stolz machte den Komponisten die Meisterschaft seiner Partitur, die er „*für die f.r.l: Ployer fertig gemacht*“ und seinem Vater zur Durchsicht mit der Mahnung nach Salzburg übersandt hatte, „*daß sie kein Mensch in die hände bekömm*t“ (Brief vom 26. Mai), ehe er selbst die Drucklegung befördert habe. Mozarts Schülerin Babette Ployer – eine der besten Pianistinnen Wiens zu jener Zeit – interpretierte bei der Akademie die Solopartie. In der Praxis der Aufführung leitete der Pianist als „*Maestro al Cembalo*“ das Orchester vom Instrument aus (zumeist in Doppeldirektion mit dem Konzertmeister), wobei das Hammerklavier, welches in den 1780er-Jahren das Cembalo längst abgelöst hatte, in den Tutti-Partien als Generalbassinstrument seine Verwendung fand.

Von Wien zurück nach Salzburg: Im Sommer 1772 wurde Mozart vom Salzburger Fürsterzbischof Colloredo zum besoldeten Konzertmeister berufen. Die überlieferten Opera dieses Jahres spiegeln Mozarts intensive Auseinandersetzung mit der Instrumentalmusik, insbesondere der Symphonik wider. Neben der Vollendung der Huldigungsoper *Il sogno di Scipione* KV 126, die anlässlich der Inthronisierung des Salzburger Fürsterzbischofs entstanden war, sowie kirchenmusikalischen Werken, widmete sich der 16-jährige Komponist u. a. der Ausarbeitung einer Gruppe von sechs Symphonien sowie den „*Salzburger Divertimenti*“ KV 136–138. Mangels dokumentarischer Belege ist die direkte Anregung zur Komposition nicht rekonstruierbar. Es kann spekuliert werden, dass die eine oder andere der Symphonien und Divertimenti im Vorausblick auf die dritte Italienreise hin konzipiert wurden, die Mozart am 2. Oktober 1772 antrat. Wie sich der junge Komponist in diesem Jahr systematisch ein Genre erobert hatte, zeigen die genannten Werke in der Verfeinerung formaler Balance zwischen den Sätzen, der Formhandhabung innerhalb der Sätze und schließlich in der Gesamtarchitektur der Werke. Insbesondere die dreisätzigen Quartett-Divertimenti KV 136–138 ohne Bläser werfen Fragen zur Gattungszugehörigkeit innerhalb der orchestralen Serenaden- bzw. Divertimentomusik auf. Die zwischen November 1771 und März 1772 komponierten Opera sind dreisätzig, es fehlen Menuette. In der Italianità der Diktion und in dem italienischen Tonfall verortete die Forschung direkte Einflüsse der

zweiten Italienreise, von der Mozart Mitte Dezember 1771 zurückgekehrt war. Das Vorbild der italienischen Ouvertüre ohne Bläser ist nicht von der Hand zu weisen.

Die Vertauschung der Sätze von Andante und Allegro di molto im **B-Dur-Divertimento KV 137** ist ungewöhnlich, stellt jedoch keinen formalen Bruch in der Reihenfolge einer dreisätzigen „Symphonie“ dar. Sie zielt eher – worauf Joachim Brüggé hingewiesen hat – auf ein kammermusikalisches Denken der Musik des 18. Jahrhunderts ab. Dieser Umstand und die Gattungsbezeichnung werfen die Frage auf, ob sich Mozart von dem Vorbild der frühen Streichquartette (Divertimenti) op. 9 von Joseph Haydn leiten ließ. Im Gegensatz zu den Quartetten jedoch sind die Quartett-Divertimenti auch in orchestraler Besetzung zu denken, „*basso*“ bezeichnet Violoncello mit Kontrabass als Fundamentstütze. Das Satzbild des Andante und des Allegro di molto hat seinen stilistischen Ursprung in der Salzburger Serenadenmusik, deren Ausdrucksskala bei festlicher Grundstimmung vom flüchtigen Unterhaltungston bis zu einer gefühlsbetonten und verinnerlichten Atmosphäre reichen kann, letztere im Andante angedeutet. Im österreichisch-süddeutschen Raum des 18. Jahrhunderts lag die funktionelle Bedeutung des Divertimentos im „*divertire mittels Musik im kleinen Kreis von Gleichgesinnten*“ (Wolfgang Ruf), womit einerseits der Gebrauchszweck, andererseits der kompositorische Gehalt angesprochen wäre.

„Nun muß ich ihnen geschwind sagen, wie es hergieng daß ich so in einen augenblick Pri-



vat accademien gebe. [...] die Nobleße souscribirte sich daß sie keine lust hätten wenn ich nicht darin spielte.“ Bereits ein Jahr nach seiner Übersiedlung nach Wien begann Mozart im Jahr 1782 bei einer Serie höchst erfolgreicher Akademien zu konzertieren, die in den opernfreien Perioden der Vorweihnachts- und Osterzeit teils in privatem Rahmen (den Häusern der Wiener Oberschicht) oder – von den Künstlern selbst organisiert – in öffentlichen Gebäuden auf Subskriptionsbasis stattfanden. Vermutlich für eine – schließlich abgesagte – Adventakademie komponierte Mozart das **Klavierkonzert C-Dur KV 503**, das er am 4. De-

zember 1786 (zwei Tage vor der *Prager Symphonie*) in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eintrug. Als alternatives Premierendatum wird der 7. März 1787 für eines der ersten Konzerte der Fastenzeit angenommen.

Das Spiel mit prädisponierten Hörerwartungen verstand Mozart geschickt für sich und seine Musik auszunutzen, durch Überraschungseffekte ebenso wie durch formales Geschick oder eine immer diffiziler gestaltete Besetzung (seit dem D-Dur-Konzert KV 451 finden wir neben Oboen, Fagotten, Trompeten und Hörnern auch die Flöte in der Bläsergruppe). Die neuen Klavierkonzerte ab 1784

sind (mit wenigen späteren Ausnahmen) ihrer Besetzung nach dem Opernorchester nachempfunden. Mozart erschließt mit der Überlagerung der Konzertform und dem theatralen Orchesterapparat neue Bereiche, die sowohl auf Struktur als auch Ausdruck einwirken. Eine im weitesten Sinne dramatische Anlage der Konzertform zieht eine klangliche Balance von Klavier-, Streicher- und Bläusersatz nach sich. Diese Satzkomponenten eröffnen wiederum mannigfaltige Kombinationsmöglichkeiten, können sowohl Themen tragend als auch begleitend agieren. Neuartig in der Gattung Klavierkonzert ist die Behandlung der Bläser, welche außerhalb der Orchesterritorielle kammermusikalisch ausgerichtet sind. Diese Orientierung führt in den Dialogpartien mit den Streichern häufig zu einer geradezu kammermusikalischen Faktur.

Eine barocke Anmutung trägt den mit Pauken und Trompeten intonierten Maestoso-Auftakt des C-Dur-Klavierkonzertes. Von Beginn an ist in der Ausschöpfung reicher Stilmittel Mozarts Strategie erkennbar „den Schein der Klischeehaftigkeit“ (Peter Revers) zu konterkarieren. In die vermeintliche Stabilität greift der Komponist mittels Variantenbildungen und harmonisch instabilen Elementen ein. Die kontrastierenden Themencharaktere ziehen häufige Dur-Mollwechsel nach sich, und auch in der gestischen Ausrichtung der Tutti-Soloabschnitte finden sich Kontraste: Gegenüber dem prunkvollen Auftritt des Orchesters am Beginn trägt die musikalische Rede des Soloklaviers etwa mehr in sich gerichtete Züge. Einen roten Faden innerhalb der Sätze bildet

die Wiederaufnahme der Dreiklangsbrechungen aus dem Ritornell des Kopfsatzes im Andante. Ohne Beispiel in langsamen Klavierkonzert-Sätzen Mozarts ist die auffällige, durch Sforzati unterstützte Kontrastsetzung in den Eröffnungstakten. Im Rondo-Finale rekurriert Mozart auf Dreiklangsmotivik sowie signifikante Dur-Mollwechsel des Kopfsatzes. Als Refrain zitiert er die Gavotte „delle donne Cretesi“ aus dem Zwischenaktintermezzo des *Dramma per musica Idomeneo* KV 366.

Mehrfach wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass die späten Klavierkonzerte Mozarts Einflüsse des Theaters aufweisen und die Interaktion des Konzertierens einer Projektion dramatischer Inhaltlichkeit und Sprache auf rein musikalische Belange entgegen kommt. Die „diskursive Verdichtung des Ton-satzes“ (Kurt von Fischer) zieht eine genaue Klangbalance in der Aufführung nach sich, welche der Komponist „mit allen Stimmen, und gut Producirt“ wissen wollte (Wolfgang Amadé an Leopold Mozart vom 26. Mai 1784).

Therese Muxeneder



## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart wrote the **Piano Concerto No. 17 in G, K. 453**, completed in Vienna on 12 April 1784, for the illustrious female pianist and his star pupil at that time, Barbara Ployer. She played it one day later at the home of her father's first cousin, Gottfried Ignaz von Ployer, in the Viennese suburb of Döbling. At the same concert, she and Mozart also performed the Sonata for Two Pianos in D, K. 448, originally written for another student Josepha Auernhammer to be played with the composer at an Auernhammer family concert in November 1781. Mozart identified K. 453, alongside the piano concertos K. 450 in B flat and K. 451 in D also from 1784, as his first 'grand concertos' featuring obligatory rather than optional wind-instrument accompaniment. Indeed the impact of the wind as the piano's co-collaborator is keenly felt at the soloist's initial entry into the work: for the first 13 bars of the solo exposition, only flute, oboes, bassoons and horns are heard in addition to the piano. After the melodious Allegro comes an affect-laden Andante, where for most of the movement the main theme is disturbed by pauses and harmonic and modal shifts. But towards the end the theme flows uninterrupted between wind and piano, the latter beginning exactly where the former had left off harmonically and melodically. Mozart then brings the work to a close with a memorable Theme and Variations, in which the wind again assume a prominent role. (A pet starling Mozart procured soon after writing the concerto famously learned the tune.)

Given the piano's close interaction with both wind and strings throughout the concerto, one can imagine that Leopold Mozart would have had a similar reaction listening to K. 453 as to his son's next work in the genre, K. 456 in B flat: "I had the great pleasure of hearing so clearly all the interplay of the instruments that for sheer delight tears came into my eyes."

Mozart's divertimenti came in all shapes and sizes and were written throughout his life. Many, including K. 113 in E flat and K. 131 in D, were multi-movement works written for wind and strings. Others such as **K. 137 in B flat** and its contemporaries from early 1772, K. 136 in D and K. 138 in F, were intended for chamber groups. In his Thematic Catalogue (*Verzeichnüss aller meiner Werke*) Mozart also famously identified the later string trio in E flat from 1788, K. 563, as a 'divertimento ... in six pieces'. The distinguished classical theorist Heinrich Christoph Koch explained in his *Musical Lexicon* of 1802 that divertimenti were usually stylistically and affectively less complex than sonatas, aiming above all "to please the ear." In keeping with general expectations for the genre, the three movements of K. 137, Andante, Allegro di molto and Allegro assai represent light entertainment easily accessible for performers and listeners alike. Scored for four solo string players, the bass part was probably intended for a double bass rather than a cello.

Mozart's **Piano Concerto No. 25 in C, K. 503**, was the last in the twelve-concerto sequence

that occupied much of his compositional energy between spring 1784 and late 1786. He dated it 4 December 1786 in his Thematic Catalogue and probably first performed it soon after. According to the German critic Johann Friedrich Rochlitz, Mozart also played it at his concert at Leipzig in 1789. For many critics, K. 503 is the equal of its remarkable predecessor, No. 24 in C minor, K. 491 – a “triumph whence every shadow of strife has vanished” in contrast to K. 491’s “conflict which no victory had ended”, and an ‘epic’ that follows a ‘tragedy’. Mozart probably began the first movement of K. 503 alongside K. 459 in F, K. 466 in D minor and K. 467 in C in 1784–85, leaving it incomplete for almost two years before finishing it. It was not unknown for Mozart to start a piano concerto and then set it aside for a substantial period before coming back to it: most of the first half of the first movement of No. 14 in E flat, K. 449, was written in 1782–83 and the rest of the work in early 1784.

K. 503 is broader and more expansive in scope than any other Mozart concerto (with the exception of its kindred spirit, K. 491), elegantly and often concisely combining intimacy and grandeur. The assertive main theme of the first movement initiates a lengthy, affectively diverse orchestral ritornello. The subsequent entry of the solo piano is one of the highlights of the work. First, a delicate dialogue with the orchestra gives way to figurative virtuosity that leads back to the main theme. Then a quiet version of the main theme is preceded and followed by piano semiquavers floating serenely around woodwind lines. The

contrapuntal exertions of the development section of the first movement are another stylistic highpoint, with the piano, strings and wind placed on an equal footing. The Andante continues to make prominent use of the winds, but is altogether more modest than the first movement. Like K. 413 in F, K. 414 in A and K. 415 in C it synthesizes concerto form and sonata-without-development in a movement type often referred to as slow-movement concerto form. The brisk, spirited finale also integrates two formal types – ritornello and sonata-rondo.

After K. 503 Mozart composed only two more piano concertos in the remaining five years of his life, No. 26, K. 537, in D, ‘Coronation’ (1787–88) and No. 27, K. 595, in B flat (1788–91). In effect, then, the majestic C-major work brought to an end his artistically and financially most profitable time as Vienna’s star performer-composer.

Simon P. Keefe

# DI 26.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #13

---

**LES MUSICIENS DU LOUVRE**  
**DIRIGENT MARC MINKOWSKI**  
**CHRISTOPH KONCZ MOZARTS VIOLINE**  
**NILS MÖNKEMEYER MOZARTS VIOLA**

---

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

**Konzertouvertüre Nr. 2 „Die Hebriden“ h-Moll op. 26 – MWV P 7**  
(Komponiert 1829/30)

Allegro moderato

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

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

Allegro maestoso

Andante

Presto

Kadenzen von Mozart

**Pause**

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

**Symphonie d-Moll MWV N 15**  
**„Reformations-Symphonie“**  
(Komponiert 1829/30)

Andante – Allegro con fuoco

Allegro vivace

Andante

Choral „Ein’ feste Burg ist unser Gott“. Andante con moto –  
Allegro vivace – Allegro maestoso

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Der Begriff „*Sinfonia concertante*“ – Mozart und die meisten seiner Zeitgenossen favorisierten die französische Schreibweise „*Symphonie concertante*“ – bezeichnet eine Komposition für zwei bis vier Soloinstrumente (gelegentlich auch mehr) und Orchester, die ungeachtet ihres Namens der Konzertform sehr viel näher steht als der Symphonieform. Die Blütezeit der Gattung lag etwa zwischen 1770 und 1830, mit Paris und Mannheim als deren Zentren, wichtige Beiträge leistete aber auch Johann Christian Bach in London. Berühmte Einzelbeispiele bilden darüber hinaus Joseph Haydns 1792 in London uraufgeführte *Sinfonia concertante* für Violine, Violoncello, Oboe, Fagott und Orchester Hob. I:105 und auch Ludwig van Beethovens Tripelkonzert op. 56 von 1803/04. In Mozarts Schaffen finden sich neben dem *Concertone* für zwei Violinen und Orchester KV 190 von 1774 und dem im April 1778 in Paris verfassten Konzert für Flöte, Harfe und Orchester KV 299 vor allem zwei Werke, die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1779 datiert werden können und beide Es-Dur als Haupttonart verzeichnen: das Konzert für zwei Klaviere und Orchester KV 365 und die ***Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester KV 364**. Weitere Arbeiten auf diesem Gebiet sind Fragment geblieben oder haben sich nicht erhalten, wie die verschollene Konzertante Symphonie für Flöte, Oboe, Horn und Fagott KV 297B. Die beiden Kompositionen von 1779 entstanden nicht lange nach Mozarts Rückkehr von seiner fast

16 Monate währenden Reise, die ihn von Salzburg aus in verschiedene deutsche und französische Städte geführt hatte, darunter München, Augsburg, Mannheim, Paris, Straßburg sowie erneut Mannheim und München. Es ist in der Forschung zurecht darauf hingewiesen worden, dass die während dieser Zeit gewonnenen musikalischen Eindrücke, namentlich in Mannheim und Paris, nicht ohne Einfluss auf Mozarts neuerliche Beschäftigung mit der Gattung des Konzertes für mehrere Soloinstrumente gewesen sein dürfte. Im Fall der *Sinfonia concertante* für Streicher ist ferner zu berücksichtigen, dass Mozart ein exzellenter Viola-Spieler war und ihm das Instrument sehr am Herzen lag, wie auch die beiden Duos für Violine und Viola KV 423 und 424 von 1783 sowie die Streichquartette und besonders die Streichquintette eindrucksvoll belegen. KV 364 ist seit jeher als eine der bemerkenswertesten Kompositionen der Salzburger Zeit angesehen worden, als ein Werk von außergewöhnlicher Qualität und Schönheit, ähnlich dem gut zwei Jahre älteren Klavierkonzert KV 271, das nicht nur ebenfalls in Es-Dur steht, sondern desgleichen einen langsamen Satz in c-Moll von unvergleichlicher Gefühlstiefe enthält. Zu den beiden Soloinstrumenten, von denen die Viola aus klanglichen und spieltechnischen Gründen einen halben Ton höher gestimmt (und ihr Part entsprechend in D-Dur notiert) ist, tritt hier ein Orchester, das mit zwei Oboen und zwei Hörnern sowie Streichern mit geteilten Bratschen besetzt ist. Glücklicherweise haben sich originale Solokadenzen zum ersten und zweiten Satz erhalten.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Wie Mozarts *Sinfonia concertante* sind die beiden Kompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys, die das Programm dieses Konzertes vervollständigen, bedeutende Schöpfungen eines jungen Komponisten. Im Frühjahr 1829 war der gerade zwanzigjährige Mendelssohn auf Drängen seiner Eltern zu einer mehrjährigen Bildungsreise aufgebrochen, die ihn bis 1832 durch verschiedene europäische Länder führen sollte, darunter Bayern, Österreich, Italien, die Schweiz und Frankreich. Die erste Station bildeten jedoch – von April bis November 1829 – England, Schottland und Wales. Nachdem Mendelssohn durch einen Freund, den Diplomaten Karl Klingemann, sowie den Pianisten, Dirigenten und Komponisten Ignaz Moscheles in die Londoner Gesellschaft eingeführt worden war und mehrere umjubelte Konzerte gegeben hatte, reiste er im Sommer gemeinsam mit Klingemann nach Schottland. Zunächst besuchten die Freunde Edinburgh, wo Mendelssohn die Inspiration zu einem neuen symphonischen Werk erhielt: seiner *Schottischen Symphonie* op. 56 – MWV N 18, die er allerdings erst viele Jahre später, Anfang 1842, vollenden sollte. Danach ging es in stürmischem Wetter weiter per Dampfschiff zur Inselgruppe der Hebriden. „Um zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zu Muthe geworden ist, fiel mir eben folgendes bey“, schrieb der junge Komponist am 7. August 1829 an die Familie in Berlin, gefolgt von 21 Takten einer Klavierauszug-Skizze mit dem Beginn eines Orchesterstückes. Auch Klinge-

mann beschrieb die eindrucksvolle Natur in einem Brief: „*Staffa, mit seinen närrischen Basaltpfeilern und Höhlen, steht in allen Bilderbüchern; wir wurden in Böten ausgesetzt und kletterten am zischenden Meere auf den Pfeilerstämpfen zur sattsam berühmten Fingalshöhle. Ein grünes Wellengetöse schlug allerdings nie in eine seltsamere Höhle – mit seinen vielen Pfeilern dem Innern einer ungeheuren Orgel zu vergleichen, schwarz, schallend und ganz, ganz zwecklos für sich allein daliegend – das weite graue Meer darin und davor.*“

Bei dem Orchesterwerk, das diesem Naturerlebnis seine Entstehung verdankt, handelt es sich um jene **Konzertouvertüre h-Moll op. 26 – MWV P 7**, der Mendelssohn auch die Namen *Ouvertüre zur einsamen Insel* und *The Isles of Fingal* gab, die aber schließlich als **Die Hebriden** Weltruhm erlangte. Bis zu ihrer Uraufführung im Londoner King's Theatre am 14. Mai 1832 erlebte sie freilich noch zahlreiche Umarbeitungen durch den selbstkritischen Komponisten. In der endgültigen Form stellt die Ouvertüre mit ihrer ungewöhnlich freien formalen Anlage, ihrer genialen motivisch-thematischen Erfindung und ihrer zukunftsweisenden Instrumentierung jedenfalls eine der faszinierendsten Schöpfungen der musikalischen Romantik dar. Kein Geringerer als Johannes Brahms meinte einmal, für ein Stück wie die *Hebriden-Ouvertüre* sei er bereit, seine sämtlichen Werke hinzugeben. Und sogar der Mendelssohn alles andere als wohlgesonnene Richard Wagner äußerte gegenüber Hans von Wolzogen über die Ouver-

türe: „Sie ist eines der schönsten Musikstücke, die wir besitzen. Mendelssohn war Landschaftsmaler erster Klasse, und die Hebriden-Ouvertüre ist sein Meisterwerk. Da ist alles wundervoll geistig geschaut, fein empfunden und mit größter Kunst wiedergegeben. Die Stelle, wo die Oboen allein durch die anderen Instrumente hindurch klagend wie der Wind über die Wellen des Meeres zur Höhe steigen, ist von außerordentlicher Schönheit.“

Anfang Dezember 1829 traf Mendelssohn wieder in Berlin ein, um in seinem Elternhaus die Weihnachtstage zu verbringen, in deren Verlauf außerdem die Silberne Hochzeit seiner Eltern am 26. Dezember gefeiert wurde. Er hatte hierfür noch rechtzeitig sein Liederspiel *Die Heimkehr aus der Fremde* (MWV L 6) vollenden können. Bevor Mendelssohn die Bildungsreise im Mai 1830 fortsetzte – eine Masern-Erkrankung Ende März führte zur Verzögerung der Abreise –, brachte er neben einigen Liedern die **Symphonie in d-Moll – MWV N 15**, die sogenannte **Reformations-Symphonie**, zu Papier. Äußerer Beweggrund für die Komposition war das 300-jährige Jubiläum der Augsburger Konfession (oder: *Confessio Augustana*), also jener Bekenntnisschrift der lutherischen Kirche von Philipp Melancthon, die auf dem Reichstag in Augsburg am 25. Juni 1530 Kaiser Karl V. überreicht worden war. Mendelssohn hatte bereits 1828 Musik für zwei offizielle Anlässe in Berlin geschrieben: eine *Festmusik* (MWV D 1) für die Feierlichkeiten zum 300. Todestag von Albrecht



Dürer im April und die Kantate *Begrüßung* (MWV D 2) zur Eröffnung der von Alexander von Humboldt organisierten 7. Versammlung der Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte im September. Erste Gedanken zu seiner neuen Symphonie hatte er sich schon im September 1829 in Schottland gemacht, die überwiegende Arbeit scheint jedoch im neuen Jahr erfolgt zu sein, und am 12. Mai setzte er das Schlussdatum unter das Autograph. Eine Aufführung im Jahr 1830 kam dann doch nicht zustande, ebenso wenig eine vorgesehene Premiere im Pariser Conservatoire Anfang 1832, sodass die *Sinfonie zur Feyer der Kirchenreformation* (so Mendelssohns Bezeichnung auf dem Titelblatt der Partitur) nach erheblicher Überarbeitung erstmals am 15. November 1832 in der Berliner Singakademie im

Rahmen dreier Konzerte zugunsten des Witwenfonds des königlichen Orchesters erklang. Da der stets überaus selbstkritische Mendelssohn sich Zeit seines Lebens nicht zu einer Drucklegung der Symphonie entscheiden konnte, wurde sie schließlich erst mehr als zwei Jahrzehnte nach seinem Tod veröffentlicht, wobei sie die irreführend hohe Opuszahl 107 erhielt und deshalb oft als fünfte seiner symphonischen Schöpfungen bezeichnet wird, obwohl sie der Entstehung nach die zweite ist.

Ähnlich wie in seiner Symphonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 – MWV A 18 von 1840 schuf Mendelssohn – dessen umfassende Kenntnisse in Fragen der Religion und des biblischen Schrifttums ebenso durch zahlreiche Berichte überliefert sind wie der Umstand, dass er als getaufter Jude den protestantischen Glauben weitaus ernster nahm als mancher christliche Zeitgenosse – mit der *Reformations-Symphonie* ein Beispiel geistlicher Symphonik. Anders als in dem späteren Werk verzichtet er hier freilich auf das Einbeziehen von Singstimmen. Hingegen evoziert er eine Atmosphäre des Geistlichen und speziell Christlichen, indem er bestimmte, mit religiöser Semantik behaftete Elemente der Melodik, Harmonik und Instrumentation einsetzt. So erscheinen etwa in der langsamen Einleitung des ersten Satzes die gregorianische *Magnificat*-Intonation und das sogenannte *Dresdner Amen*, das Richard Wagner später als Gralthema im *Parsifal* verwendete. Das anschließende Allegro con fuoco in Sonatensatzform greift in motivisch-thematischer Hinsicht vielfach auf das in der Einleitung exponierte Material zurück,

und auch das *Dresdner Amen* kehrt unmittelbar vor der Reprise noch einmal in eindrucksvoller Weise wieder. Zudem fallen im Kopfsatz wie im weiteren Verlauf der Symphonie der häufige Gebrauch kontrapunktischer Techniken (Kanon, Fugato), eine nicht selten auf Anton Bruckner vorausweisende registerartige Instrumentierung sowie eine betont ‚herbe‘ Harmonik auf. Im zweiten Satz, einem leichten, intermezzoartigen Scherzo idyllischen Charakters, das leise ausklingt, finden sich allerdings nur wenige dieser Attribute. Das an dritter Stelle stehende, in übersichtlicher dreiteiliger Form angelegte und zeitweilig quasi-rezitativische Andante ist weitgehend den Streichern vorbehalten und leitet ohne Pause zum Finalsatz über. Dieser lässt sich als eine symphonische Phantasie über Martin Luthers Choral „*Ein’ feste Burg ist unser Gott*“ bezeichnen, dessen Melodie zu Beginn von der Solo-Flöte vorgetragen wird. Formal eine außerordentlich komplexe Struktur, in der Merkmale des Sonatensatzes und der Choralvariation miteinander verbunden sind, gelangt Mendelssohn hier zur zentralen inhaltlichen Aussage seiner in vielfacher Hinsicht hochindividuellen Symphonie: dem Lob des lutherischen Glaubens.

Alexander Odefey



## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Although Mozart's *Sinfonia concertante* for violin and viola, K. 364, is normally placed in people's minds alongside his five violin concertos of the mid-1770s, it actually stands outside that group of works, not just chronologically but also in terms of quality and emotional depth. We do not know why or for whom it was written, and there is no record of any performance. Neither is the date of composition entirely certain, though it probably dates from some time in the summer or autumn of 1779, a period when Mozart was particularly interested in concertos for more than one soloist, no doubt as a result of his recent visits to Paris and Mannheim, where such works were popular. But the effects of his travels ran deeper than that: the music he composed on his return to Salzburg often showed a new maturity and seriousness, and nowhere more than in the *Sinfonia concertante*, arguably his finest instrumental composition before his move to Vienna in 1781.

The first movement is a masterly mixture of noble strength and tender lyricism, the orchestra providing most of the former and the soloists in dialogue most of the latter; their emergence playing in octaves at the end of the opening orchestral section is a typically Mozartian marvel, as are the movement's frequent turns to the minor. The C minor Andante is again pure Mozart; elegiac and richly beautiful, it is perhaps the single most profound movement he had yet composed, and a hint at the expressive power he would unleash in the great operas of the 1780s. The work ends,

however, with a cheerful, suavely dancing and generously tuneful rondo.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

With his meticulous craftsmanship and formal balance, Mendelssohn stands as one of the most Classically-inclined of the major nineteenth-century composers, yet he was also prone to moments of Romantic spontaneity. This was certainly the case when he visited Scotland with a friend: in July 1829 they were at Holyrood Palace and Mendelssohn, in his own words, "found the beginning of my 'Scottish' Symphony"; and on 7 August a visit to the Western Isles had the composer writing home that "in order to make you understand how extraordinarily the Hebrides have affected me, I have written down the following which came into my mind". "The following" was the opening 10 bars of the '**Hebrides**' **Overture**. But this was a holiday, and Mendelssohn was not in Scotland to write music. The day after his letter he took a boat trip to the Isle of Staffa "with its strange basalt pillars and caverns", and it was not for another year and a half that he completed his Hebridean work (in Rome!), entitling it *Die einsame Insel* ('The Lonely Isle'). Revisions followed – Mendelssohn, fighting to reconcile the Classical and the Romantic, was worried that it tasted "more of counterpoint than of train oil, seagulls and salted cod" – and the version of the overture as we know it now only emerged in 1832.

Mendelssohn's original thematic idea remained as the work's opening, its gently roll-

ing melodic outline and atmospheric accompaniment surely conjuring as instant a vision of the sea as its composer could have hoped for. Its melancholy falling six-note motif dominates the ten-minute work, a warm and shapely rising second theme first heard on cellos and bassoons notwithstanding, and undergoes a number of mood-changes. A storm blows up briefly in the central development section, but calm is soon restored, especially in the second theme's restful return on clarinet, before the coda raises a final squall, again quickly quieted.

Despite its numbering and opus number, Felix Mendelssohn's **'Reformation' Symphony MWV N 15**, was actually his second for full orchestra, predating the completion of the 'Italian' (No. 4 but actually the third), *'Lobgesang'* (known as No. 2, but really the fourth) and the 'Scottish' (No. 3, but the fifth). He began it in December 1829, just after returning to Berlin from his first visit to the British Isles, his intention being to use it to mark the 300<sup>th</sup> anniversary the following year of the Augsburg Confession, the assembly which had defined the core beliefs of Lutheran Protestantism. A number of factors conspired to prevent it from fulfilling this purpose, however, and the symphony was eventually premiered in Berlin in 1832.

There may also have been a more purely musical impulse for the work, however: since his mid-teens Mendelssohn had studied and enjoyed Bach, including some of the vocal works that at the time were considered impractical to perform, and in March 1829 he had conducted the first performance since

Bach's day of the *St. Matthew Passion*; furthermore, he had himself composed a number of works based on Lutheran hymn-tunes. In this context, a symphony with a finale based on *Ein' feste Burg ist unser Gott* – must have seemed a natural enough progression.

The first movement opens with a slow introduction in which curling counterpoint and increasingly urgent fanfares lead to two ethereal renditions on high strings of a rising six-note figure known as the 'Dresden Amen'. It has been suggested that this reference to the Catholic liturgy was meant to denote the old church beset by controversy, and certainly when the music plunges straightaway into the main body of the movement – now in the minor – it is with a sense of struggle and upheaval. At the end of the central development section the 'Amen' figure reappears, this time ushering in a recapitulation which is muted in tone, but which builds again to a stormy climax. The Scherzo is graceful, but though seemingly set apart from the general mood of the symphony it retains thematic links with the falling woodwind motifs of the very opening. The solemn third movement is short, the feeling that it is at least half-conceived as an introduction to the finale reinforced by its recitative-like violin line. That finale opens with a warmly harmonised statement of *Ein' feste Burg*, the prelude to a sonata movement with themes of its own interlaced with occasional guest appearances from the chorale, the last of which brings the work to a noble finish.

Lindsay Kemp

**DI 26.01**

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #14

**ALINA IBRAGIMOVA VIOLINE**  
**KRISTIAN BEZUIDENHOUT MOZARTS WALTER-FLÜGEL**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Sonate Es-Dur für Klavier und Violine KV 380**

(Komponiert: Wien, Sommer 1781)

Allegro  
Andante con moto  
Rondeau. Allegro

**Sonate D-Dur für Klavier und Violine KV 306**

(Komponiert: Paris, Sommer 1778)

Allegro con spirito  
Andantino cantabile  
Allegretto – Allegro – Allegretto – Allegro – Allegro assai –  
Andantino – Allegretto – Allegro

**Suite für Klavier (Fragment) KV 399**

(Komponiert: Wien, wahrscheinlich 1782)

Ouvertüre. Grave – Allegro  
Allemande  
Courante  
Sarabande

**Sonate A-Dur für Klavier und Violine KV 526**

(Datiert: Wien, 24. August 1787)

Molto Allegro  
Andante  
Presto

*Keine Pause*

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Nein, ein Patentrezept, um Violinsonaten aus dem Ärmel zu schütteln, besaß auch Wolfgang Amadé Mozart nicht. Zu unterschiedlich sind sie, vor allem, was das Verhältnis der beiden Instrumente – Violine und Klavier – zueinander angeht. Kaum zwei der gut 25 Sonaten, zu denen noch zwei große Variationenzyklen und einige Fragmente hinzukommen, ähneln einander in dieser Hinsicht, selbst wenn Mozart, was die äußere Anlage der Werke angeht, ab den 1770er-Jahren einen dreisätzigen Typus mit einem langsamen Mittelsatz (meist in der Subdominanttonart) und einem Rondofinale deutlich bevorzugte. Dies ist aber fast die einzige Gemeinsamkeit, die die drei Sonaten des heutigen Konzertes miteinander teilen.

Mozart komponierte Violinsonaten kaum einmal für die Schublade, sondern für eine konkrete Verwendung. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht schon, dass die Violinsonate die einzige größere Gattung ist, bei der alle vollendeten Werke von seinen Kindheitstagen an (mit Ausnahme der allerletzten Sonate KV 547 „für Anfänger“) noch zu Lebzeiten in autorisierten Druckausgaben erschienen sind. Dabei wies er den sechs Sonaten KV 301–306, der Kurfürstin von der Pfalz gewidmet, und den Sonaten KV 376–380 und KV 296, Josepha Auernhammer gewidmet, die beiden ersten ‚gültigen‘ Opuszahlen zu und setzte damit als junger Erwachsener im Nachhinein seine ersten vier gedruckten Opera der Wunderkindreise, allesamt Violinsonaten (nur KV 10–15 zusätzlich mit einem Violoncello), selbst außer Kraft.

In Mozarts Jugendzeit bis hin zur großen Reise nach Mannheim und Paris wurde, was wir heute gemeinhin Violinsonate nennen, gewöhnlich als eine Klaviersonate mit Begleitung einer Violine bezeichnet; an dieser Formulierung hielt Mozart zeitlebens fest, wenn er etwa noch die Werke der letzten Wiener Jahre wie KV 526 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis als „*Eine klavier Sonate mit begleitung einer Violin*“ aufnahm. Die Formulierung ist mehr als nur eine Spielerei mit Worten: Für die allerersten Werke wissen wir, dass die Mehrzahl der Einzelsätze zunächst als Soloklavierstücke konzipiert und die Violinbegleitung, die dementsprechend überhaupt nicht obligat sein kann, erst nachträglich für den Druck hinzugefügt wurde. Aber auch in den späteren Kompositionen steht häufiger der Klavierspieler als der Geiger im Mittelpunkt, sieht man einmal von Werken ab, die Mozart eigens für den Konzertvortrag professioneller Violinisten – wie etwa die Violinsonate G-Dur KV 379 für Antonio Brunetti oder die Violinsonate B-Dur KV 454 für Regina Strinasacchi – schrieb.

Die drei Violinsonaten des heutigen Programms kann man daher auch einmal aus der Sicht des Pianisten ‚lesen‘. Sie zeigen nämlich nicht nur, wie sich bei Mozart das Verhältnis zwischen Klavier und Violine entwickelte, sondern belegen, dass er bei der Komposition seiner Werke durchaus auch unterschiedliche Klaviertypen unter seinen Fingern hatte, was auf die Kompositionsweise Einfluss hat.

Auf der Reise nach Paris hatte Mozart im Herbst 1777 in Augsburg die gegenüber älteren Modellen deutlich verbesserten Hammer-

klaviere von Franz Jakob Späth aus Regensburg und Johann Andreas Stein kennengelernt. In Paris waren Hammerklaviere unterschiedlicher Klavierbauer seit den 1760er-Jahren verbreitet, während in Salzburg noch lange nur das Cembalo als Klavierinstrument im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten in Frage kam, da die dort vorhandenen Tafelklaviere und Clavichorde sehr klangschwach und damit zum Ensemblespiel prinzipiell ungeeignet waren. Entsprechend sind noch die ersten Sonaten des Mannheim-Pariser Opus 1 ohne weiteres mit einem zweimanualigen Cembalo ausführbar. Dies gilt aber nicht mehr für die **Violinsonate D-Dur KV 306**, die mit Angaben wie „*fp*“, „*crescendo*“, „*mezza voce*“ und einem dynamischen Spektrum, das vom „*pp*“ bis zum „*ff*“ reicht, ein Instrument mit Anschlagsdynamik erfordert.

Zu den wenigen musikalischen Experimenten Mozarts gehört die **Suite für Klavier KV 399**, die er um 1781/82 schrieb, wahrscheinlich unter dem Eindruck des Erlebnisses von Bach und Händel im Kreis um den Wiener Hofbibliothekar und Musikmäzen Gottfried van Swieten. Die Klaviersuite, die um 1720 mit den Werken Bachs und Händels ihre vielleicht größten Erfolge feierte und mit den *Componimenti musicali* von Gottlieb Muffat in Wien um 1739 noch eine bedeutende Nachblüte erlebte, war im Jahrzehnt zwischen 1740 und 1750 fast überall gänzlich zugunsten der Sonate und ihrer Wiener Sonderform, dem Divertimento für Klavier, aufgegeben worden. Dieser Wechsel war so radikal, dass der 1732 – im selben Jahr wie Joseph Haydn – gebo-

rene Johann Christoph Friedrich Bach im Jahre 1773 über die Suite nur noch sein Unverständnis äußern konnte: „*Eine alte Clav: Suite, würde nicht so benennet worden seyn wenn es unsern Alten nicht gefallen, ein solches zusammengesuchtes, aus Prelude, Allemande etc. etc. und denen übrigen Sätzen bestehendes Werck, eine Suite pour le Clavecin zu nennen, und ich verstehe eben so wenig warum die Rangordnung in dieser Art Composition vom Prehudio, auf die Allemande, dann zur Currente, Sarabande, u. das letzte, biß zur Gigue gehen muß.*“

Mozarts Werk darf man vielleicht als Versuch werten, die Suitenform mit neuem Leben zu erfüllen. Die alten Tanzcharaktere sind in jedem der Teilsätze leicht zu erkennen, wobei sich Mozart offenbar stärker an Händel als an Bach orientiert. Besonders deutlich wird dies an der Sarabande, für die sich ein deutliches Vorbild in Händels g-Moll Suite HWV 432 findet; aus dieser Suite könnte auch die Idee des Eingangssatzes aus Ouvertüre und Fuge abgeleitet werden. Gänzlich außerhalb der Tradition steht Mozart aber mit seinem Umgang mit den Tonarten: In der barocken Suite standen gewöhnlich alle Sätze in einer Tonart, allenfalls die Doubles oder Triosätze konnten in einer naheverwandten Tonart gesetzt werden. Die Tonartenfolge in KV 399 reicht aber von C-Dur über a-Moll (mit einem Halbschluss auf G), c-Moll und Es-Dur nach g-Moll, wo Mozart mitten in der Sarabande nach 6 Takten abbrach. So muss offenbleiben, ob er vor einer abschließenden Gigue noch verschiedene Galanteriesätze vorgesehen hatte oder ob er sich

mit den von J. C. F. Bach benannten Hauptsätzen beschieden hätte. Bach und Händel scheiden als Vorbild aus, doch sei auf Muffats *Componimenti* hingewiesen, wo etwa in der zweiten Suite G-Dur, g-Moll und im Menuett-Trio Es-Dur sowie in der dritten D-Dur, h-Moll und d-Moll eingesetzt werden.

Die Begegnung mit einem neuen Instrumententypus wird in der **Violinsonate Es-Dur KV 380** vielleicht besonders ohrenfällig. Die Sonate ist ganz am Anfang von Mozarts Wiener Jahren, offenbar im Sommer 1781, entstanden. Er hatte damals die neuen, robusteren und klangstarken Hammerklaviere des aus Schwaben nach Wien ausgewanderten Anton Gabriel Walter kennengelernt. Es dauerte zwar wohl eine Weile, ehe sich Mozart ein eigenes Instrument des gefragten Klavierbaumeisters leisten konnte – der berühmte Wettstreit mit Muzio Clementi in der Wiener Hofburg vor Kaiser Joseph II. fand Anfang 1782 noch mit einem von der Gräfin Thun geliehenen Instrument statt –, doch der Klang der Walter-Klaviere faszinierte Mozart von der ersten Minute an. In der Sonate KV 380 scheint Mozart angesichts der ungewohnten Brillanz und Klangfülle der Wiener Hammerklaviere seinen Mitstreiter an der Violine gelegentlich fast zu vergessen: Kaum einmal sonst hat Mozart 10-stimmige Akkorde geschrieben oder den Umfang des Instrumentes so radikal eingesetzt wie in dieser Sonate. Bezeichnend ist etwa der Beginn der Reprise des ersten Satzes, bei der Mozart die linke Hand, soweit der Umfang des damals nur fünf Oktaven umfassenden Klaviers dies zulässt, noch einmal eine Oktave tiefer legt

als in der Exposition. Auf dem modernen Klavier sind diese Akkorde kaum zu spielen, ohne alles zu überdecken, aber auf den Instrumenten Walters bleibt jeder Ton im Bassregister klar erkennbar, ohne in einen Klangbrei zu verlaufen, was sich Mozart auch im langsamen Satz (der hier ausnahmsweise in g-Moll steht) an vielen Stellen zunutze machte.

Die innige Vertrautheit, die Mozart im Laufe weniger Jahre mit seinem wohl bald nach 1781 erworbenen Walter-Flügel verband, zeigt auch die **Violinsonate A-Dur KV 526** auf spezielle Weise. War die Sonate KV 380 ein Werk, das Mozarts Begeisterung über die Klangpracht der neuen Hammerklaviere sinnfällig machte, so ist die A-Dur-Sonate ein ungewohnt verhaltenes Werk. Im geheimnisvoll dahinrauschenden Schlusssatz (der fast schon Mendelssohn vorausahnen lässt) überwiegen die leisen Töne; das Gleiche gilt für den langsamen Satz, der mit seinen Oktavunisoni und seinen harmonischen Ausweichungen in die entferntesten Tonarten zu den eigenwilligsten und tief-sinnigsten Werken Mozarts gehört.

Ulrich Leisinger

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart began work on producing a set of six **Violin Sonatas** for publication soon after arriving in Vienna in spring 1781. **K. 380 in E flat** was the last of four works newly written for his 'Op. 2' published by Artaria in November 1781. Maximilian Stadler, Mozart's friend and associate, described one of the earliest renditions of the set, by the composer and one of his pupils: "Artaria brought the first print with him, [Josepha] von Auernhammer played the fortepiano – Mozart accompanied on a second fortepiano that was nearby, instead of on the violin, and I was completely delighted by the playing of the master and the pupil and never again in my life heard it performed so incomparably." The set as a whole was reviewed two years later in Cramer's *Magazin der Musik*: "These sonatas are quite unique. Rich in new ideas and traces of their author's great musical genius. Very brilliant and suited to the instrument. At the same time the violin accompaniment is so craftily combined with the clavier part that both instruments will constantly remain prominent; so that these sonatas demand as accomplished a violinist as clavier player. But it is not possible to give a full description of this original work. Amateurs and connoisseurs must play them through themselves, and then they will find out that we have exaggerated nothing."

K. 380 amply demonstrates the features Cramer attributes to it. The opening of the first movement is a *tour de force* of embellishment for the keyboard, putting the performer

and the act of performance centre stage. And the violin's participation increases progressively through the movement: it engages in dialogue with the keyboard in the exposition and becomes a *bona fide* equal in the development. The equal roles for violin and keyboard are also on display in the Andante con moto and concluding Rondeau.

**K. 306 in D**, alongside K. 304 in E minor, dates from Mozart's six-month stay in Paris in 1778 and was published by Sieber as one of a set of six. Like the Viennese works reviewed by Cramer, K. 306 highlights the effects of performance. The violin's participation in the restatement of the main theme of the second movement, for example, considerably alters its character, filling gaps left by the keyboard and featuring effortless interaction between the instruments. A memorable 47-bar cadenza in the sonata-rondo finale, comprising one fifth of the movement and including pauses and a tempo change, sounds improvised when played effectively.

The **Keyboard Suite K. 399** is incomplete, containing an *Overture* (Grave – Allegro), an *Allemande*, and a *Courante*, but only six bars of a *Sarabande*, and no *Gigue*. Written in 1782, it reflects Mozart's immersion in the music of his great eighteenth-century predecessors as nurtured by Baron Gottfried van Swieten, a diplomat, court administrator and musical enthusiast based in Vienna. As Mozart explained to his father in April 1782: "I go every Sunday at twelve o'clock to the Baron

van Swieten, where nothing is played but Handel and [J. S.] Bach. I am collecting at the moment the fugues of Handel and Bach – not only of [Johann] Sebastian, but also of [Carl Philipp] Emanuel and [Wilhelm] Friedemann.” In addition to a Handelian resonance, K. 399 contains distinctively Mozartian stylistic fingerprints, including the chromaticism of the *Ouverture* and *Allemande*.

The **Violin Sonata in A, K. 526**, was completed on 24 August 1787 and published by Franz Anton Hoffmeister later that year. Mozart was one of the main contributors to Hoffmeister’s monthly publication series: works such as the piano quartet in G minor, K. 478, the violin sonata in E flat, K. 481, the piano trio in G, K. 496, and the string quartet in D, K. 499, were published by him in 1785 and 1786. Parity of keyboard and violin roles, evident in earlier sonatas, is also a feature of K. 526: the outer movements contain virtuosic scalar runs for both instruments; and the Andante witnesses seamless transitions between participation in the melody and accompaniment.

Simon P. Keefe



**DI 26.01**

19.30 Haus für Mozart #15

**CAMERATA SALZBURG**

**SALZBURGER BACHCHOR**

CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

DIRIGENT **PABLO HERAS-CASADO**

**CHRISTIANE KARG** SOPRAN

**ALICE COOTE** MEZZOSOPRAN

**WERNER GÜRA** TENOR

**CHRISTOPHER MALTMAN** BASS

MITWIRKEND **MICHAELA AIGNER** ORGEL

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

„Elias“. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments  
für Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 70 – BWV A 25  
(Komponiert 1845/46)

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

## Erster Teil

Einleitung „So wahr der Herr, der Gott Israels, lebet, vor dem ich stehe“ Grave

Ouvertüre. Moderato

- 1 Chor „Hilf, Herr! willst du uns denn gar vertilgen?“
- 2 Duett Sopran I/II solo mit Chor „Herr, höre unser Gebet! –  
Zion streckt ihre Hände aus, und da ist niemand, der sie tröste“
- 3 Rezitativ Obadja „Zerreiet eure Herzen und nicht eure Kleider!“
- 4 Arie Obadja „So ihr mich von ganzem Herzen suchet“
- 5 Chor „Aber der Herr sieht es nicht“
- 6 Rezitativ Ein Engel „Elias! ehe weg von hinnen“
- 7 Doppelquartett Die Engel „Denn er hat seinen Engeln befohlen ber dir“
- 7A Rezitativ Ein Engel „Nun auch der Bach vertrocknet ist, Elias, mache dich auf“
- 8 Rezitativ, Arie und Duett Die Witwe, Elias „Was hast du an mir etan, du Mann Gottes?“
- 9 Chor „Wohl dem, der den Herrn frchtet“
- 10 Rezitativ Ahab, Elias mit Chor „So wahr der Herr Zebaoth lebet“
- 11 Chor „Baal, erhre uns!“
- 12 Rezitativ Elias und Chor „Rufet lauter! denn er ist ja Gott! – Baal, erhre uns“
- 13 Rezitativ Elias und Chor „Rufet lauter! Er hrt euch nicht – Baal! Gib uns Antwort“
- 14 Arie Elias „Herr Gott Abrahams, Isaaks und Israels“
- 15 Quartett Die Engel „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“
- 16 Rezitativ Elias und Chor „Der du deine Diener machst zu Geistern –  
Das Feuer fiel herab“
- 17 Arie Elias „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“
- 18 Arioso Alt solo „Weh ihnen, dass sie von mir weichen!“
- 19 Rezitativ Der Knabe, Obadja, Elias und Chor „Hilf deinem Volk, du Mann Gottes! –  
Ich sehe nichts, der Himmel ist ehern ber meinem Haupte“
- 20 Chor „Dank sei dir Gott, du trnkst das durst'ge Land“

Pause

## Zweiter Teil

- 21 Arie Sopran solo „Höre, Israel, höre des Herrn Stimme!“  
22 Chor „Fürchte dich nicht, spricht unser Gott –  
Ob Tausend fallen zu deiner Seite“
- 23 Rezitativ Die Königin, Elias mit Chor „Der Herr hat dich erhoben aus dem Volk“  
24 Chor „Wehe ihm! Er muss sterben!“
- 25 Rezitativ Obadja, Elias „Du Mann Gottes, lass meine Rede etwas vor dir gelten“  
26 Arie Elias „Es ist genug! so nimm nur Herr, meine Seele“
- 27 Rezitativ Tenor solo „Siehe, er schläft unter dem Wacholder, in der Wüste“
- 28 Terzett Die Engel (Sopran I/II solo, Alt solo) „Hebe deine Augen auf zu den Bergen“  
29 Chor „Siehe, der Hüter Israels schläft noch, schlummert nicht“
- 30 Rezitativ Der Engel (Alt solo), Elias „Stehe auf, Elias, denn du hast einen großen Weg vor dir“  
31 Arie Der Engel (Alt solo) „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn“
- 32 Chor „Wer bis an das Ende beharrt, der wird selig“
- 33 Rezitativ Der Engel (Sopran solo), Elias „Herr, es wird Nacht um mich, sei du nicht ferne!“  
34 Chor „Der Herr ging vorüber“
- 35 Rezitativ und Quartett (Sopran I/II solo, Alt I/II solo) mit Chor  
„Seraphim standen über ihm, und einer rief zum andern: Heilig ist Gott der Herr“
- 36 Chor und Rezitativ Elias „Gehe wiederum hinab!  
Noch sind übriggeblieben Siebentausend in Israel“
- 37 Arioso Elias „Ja, es sollen wohl Berge weichen“
- 38 Chor „Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer“
- 39 Arie Tenor solo „Dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonne in ihres Vaters Reich“  
40 Rezitativ Sopran solo „Darum ward gesendet der Prophet Elias“
- 41 Chor „Aber einer erwacht von Mitternacht!“
- 41A Quartett „Wohlan, alle, die ihr durstig seid, kommt her zum Wasser“  
42 Schluss-Chor „Alsdann wird euer Licht –  
Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen“

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Felix Mendelssohn lebte tatkräftig und bewusst in einer Epoche der deutschen Geschichte, die uns nah scheint und doch im nächsten Moment wieder unerreichbar fern. *„Er ist der Mozart des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsichten durchschaut und zuerst versöhnt hat“*, schrieb sein Zeitgenosse und Weggefährte Robert Schumann. Ein Ausdruck höchster Wertschätzung, der gleichwohl unweigerlich in die Irre führte, wenn er Vorstellungen von einem heiteren Lebenskünstler weckte, dem die Inspiration nur so zugeflogen wäre, leicht und mühelos. Gerade das Gegenteil war der Fall. In Mendelssohns von Grund auf bürgerlichem Leben regierte ein striktes Arbeitsethos, ein fast übermenschliches Verantwortungsbewusstsein für das eigene Werk, den Beruf, die Berufung. Als Komponist, Gewandhauskapellmeister und Gründer des Leipziger Konservatoriums verzehrte sich Mendelssohn in seinem Schaffen bis an den Rand der Selbstaufgabe. Dieser praktische Idealismus, der unschwer das Goethesche Leitbild der vernunftgegründeten *„Tätigkeit“* erkennen lässt, verstärkte sich wechselseitig mit einem ausgesprochen preußischen Sinn und elitären Hang zu Führung und Verpflichtung: Wer, wenn nicht wir, soll es leisten? Mit Dankbarkeit war dabei nicht unbedingt zu rechnen. *„Ich darf mich nicht einmal zurückziehen, sonst leidet die Sache, für die ich dastehe“*, bekannte Mendelssohn seinem jüngeren Bruder Paul, *„und doch möchte ich auch gerne sehen, daß sie nicht bloß*

*meine Sache wäre, sondern die gute oder die allgemeine.“*

Der Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, Zögling der Berliner Singakademie, Initiator der Bach-Renaissance, ein bekennender Protestant und tätiger Repräsentant der aufstrebenden deutschen Bildungselite, der schon in jungen Jahren mit Hegel, den Humboldts und Goethe Umgang pflegte – Felix Mendelssohn Bartholdy gehörte zu den Schlüsselfiguren einer hoffnungsfrohen Zeit. In seinen Kompositionen wirken all diese Ideale fort: das christliche Bekenntnis, der historisch geprägte Formsinn, der Unternehmungsgeist, das poetische Gemüt. Aber selbstredend auch die strenge künstlerische Disziplin und Reflexion. *„Res severa est verum gaudium“* – dieses Seneca-Zitat prangte in hohen Lettern an der Stirnseite des Konzertsaaes im Alten Leipziger Gewandhaus, Mendelssohns langjähriger Wirkungsstätte. *„Wahre Freude ist eine ernste Sache“*: Die fundamentale moralische Ermahnung wurde zum Leitspruch im bürgerlichen Zeitalter, als Ernst, Fleiß und Strebsamkeit alle Lebensäußerungen bestimmten, auch die Freude an der Musik.

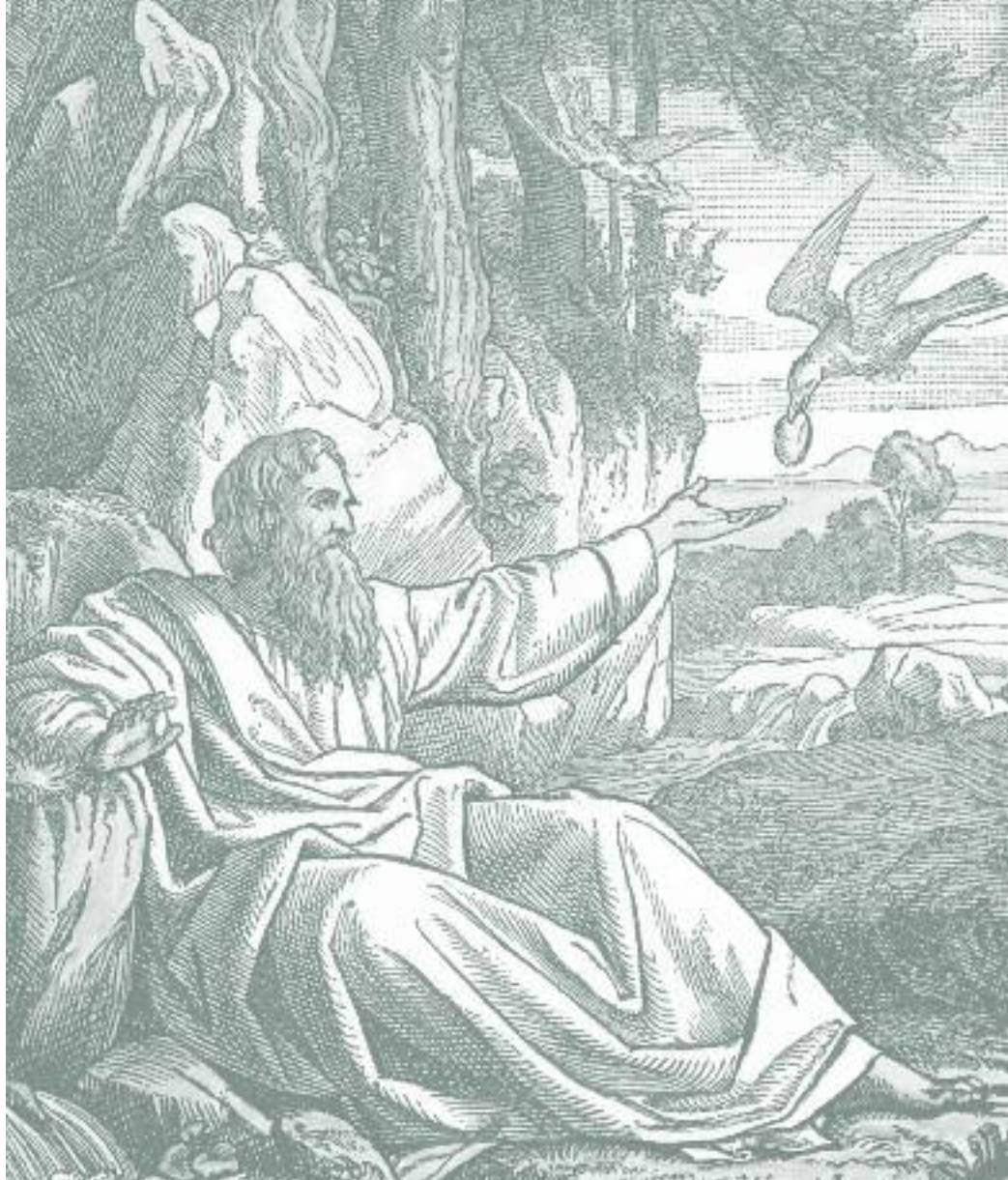
Daran ließ Mendelssohn keinen Zweifel. In Wien kamen ihm die Einheimischen *„so schrecklich liederlich und nichtsnutzig“* vor, dass er sich selbst *„wie ein Theolog unter ihnen ausnahm“*. In Rom entsetzte sich der Komponist aus Deutschland über die italienischen Zustände, die ihm unwürdig, verlogen und frivol erschienen: *„Sie haben eine Religion und glauben sie nicht, sie haben einen Papst und Vorgesetzte und verlachen sie, sie haben eine*

*glänzend helle Vorzeit, und sie steht ihnen fern: da ist es kein Wunder, wenn sie sich nicht an der Kunst erfreuen, wenn ihnen sogar alles Ernsthafte gleichgültig ist.“* Beinahe überflüssig zu betonen, dass Mendelssohn Bartholdy auch und vor allem in künstlerischen Fragen keinen Spaß verstand und keine Kompromisse einging: *„Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft und halte es für unerlaubt, Etwas zu componiren, was ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist, als sollte ich eine Lüge sagen; denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn wie die Worte – vielleicht noch einen bestimmteren.“*

Der Sinn der Noten wie der Worte. Mendelssohn fand, was er nicht gesucht hatte: *„Ich möchte darum gern bald noch etwas im Kirchenstil schreiben, da sich zu einer Oper immer noch keine Aussicht zeigt“*, verriet er am 30. April 1837 einem Jugendfreund, dem in London lebenden Gesandtschaftssekretär Karl Klingemann. Da der Drang zum Musiktheater ohne inspirierendes Libretto ins Leere zielte, wandte sich Mendelssohn, ein Jahr nach der erfolgreichen Uraufführung des *Paulus*, einem neuen Oratorienprojekt zu. Dabei war sein Anliegen keinesfalls theologisch motiviert, als zentrale Gestalt des geplanten Werkes dachte er an *„einen Elias, oder Petrus oder meinetwegen Og zu Basan“* (eine episodische Randfigur aus dem *Fünften Buch Mose*). Ende August 1837 reiste er zu Klingemann nach London, und gemeinsam skizzierten sie Inhalt und Handlung eines Oratoriums, das den Propheten Elias exponieren und auf dem Wort-

laut der Bibel (aus dem *Ersten* und *Zweiten Buch der Könige*) basieren sollte. Doch konnte die Orientierung am Original, darin waren sich die Freunde einig, den Primat der dichterischen Freiheit nicht in Frage stellen. Der Bibeltext musste den szenischen und musikalischen Forderungen angepasst, in Dialoge verwandelt oder ergänzt werden. Als jedoch Klingemanns anfängliche Begeisterung – insbesondere ein spektakuläres Finale mit der Himmelfahrt des Elias hatte ihn gereizt – ohne praktische Folgen blieb, sah sich Mendelssohn gezwungen, auf einen aus den Tagen der *Paulus*-Dichtung bewährten Ratgeber zuzugehen: Er bat den Dessauer Theologen Julius Schubring um seine erneute Mitwirkung. Und mit dieser Entscheidung begab er sich, unfreiwillig, doch letztlich unausweichlich, in einen schwerwiegenden Prinzipienstreit.

*„Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgendein Differenzpunkt zwischen uns zu sein; bei einem solchen Gegenstand wie Elias [...] muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint – die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gottes willen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testamente in jedem Kapitel steht – und das Beschauliche, Rührende, nach dem du verlangst, müßte etwa alles durch den Mund und die Stimmung der handelnden Personen auf uns übergehen.“* Programmatische Worte Mendelssohns, zitiert aus einem Brief (6. Dezember 1838), der die mühsame und fruchtlose Überzeugungsarbeit dokumentiert, mit der er Schub-



ring für seine Ideen – und für das dem Theologen wesensfremde Klingemannsche Szenarium – zu erwärmen suchte. Der biedere Julius Schubring schreckte zurück vor eben jenem von Mendelssohn favorisierten „drama-

tischen Element“, alles Opernhafte verstörte ihn, Dialoge wollte er tunlichst umgehen, ganz im Kontrast zu den Vorstellungen des Komponisten, und angestrengt bemühte er sich, entlegenste Bibelstellen in das Libretto zu inte-



grieren, um nur ja nicht mit eigener Erfindung die heilige Überlieferung zu beleidigen.

Das Zusammenwirken (wenn der Begriff in diesem Falle überhaupt sinnvoll ist) Mendelssohns und Schubings repräsentiert zwei grundsätzliche – und fundamental unverträgliche – Interpretationen der Gattung Oratorium. Mendelssohn selbst hat diesen Konflikt genau erkannt, als er ihn in der Alternative von ‚historischer‘ und ‚symbolischer‘ Gestaltung systematisierte: Die szenisch strukturierte, dialoggestützte Handlung trennte er theoretisch von der an Reflexion und allgemeiner Betrachtung ausgerichteten, kontemplativen und gedankenschweren Erbauungskunst. Während Schubing natürlich für eine ‚symbolische‘ Form plädierte, an Elias vor allem den Propheten würdigen und die Verbindung zum *Neuen Testament* („*Verklärung Jesu*“, Matthäus 17,1–13) akzentuieren wollte, führten Mendelssohns dramatische Intentionen zu einem Interesse an der psychologischen Statur des Elias, an seinem zornigen und eifernden Auftreten, an seiner Menschlichkeit, an seiner Resignation: „*Ich hatte mir eigentlich beim Elias einen rechten durch und durch Propheten gedacht, wie wir ihn etwa heut’ zu Tage wieder brauchen können, stark, eifrig, auch wohl böse und zornig und finster, im Gegensatz zum Hofgesindel und Volksgesindel, und fast zur ganzen Welt im Gegensatz, und doch getragen wie von Engelsflügeln.*“

In dem von Klingemann stark vorgezeichneten Ersten Teil gründet sich das Oratorium im Wesentlichen auf eine Folge eindrucksvoller Szenen, historisch und dramatisch, ganz in

Mendelssohns Sinne. Die bewegende Begegnung mit der Witwe, die durch ostentative Simplität als barbarisch gekennzeichneten Rituale der Baal-Priester, die mit bildhafter Suggestivkraft ausgeprägte Beschwörung des Regenwunders verwirklichen die euphorischen Anfangspläne aus dem Spätsommer 1837 mit bezwingender Konsequenz. Der noch vor der Ouvertüre platzierte Fluch des Elias verwendet obendrein jene aus der Oper bekannten ‚Erinnerungsmotive‘. Zu den Worten „*So wahr der Herr*“ markiert die Gesangsstimme den Molldreiklang (bei der Auflösung des Fluches, in Nr. 10, den Durdreiklang); die angekündigte Dürre symbolisiert – im Orchester – der dreifache absteigende Tritonus (die reine Quinte in Nr. 10 verheißt den Regen), ein Intervall mit Vorgeschichte: Bei Bach etwa signalisiert es Tod, Sünde und Klage. Mendelssohns Entschlossenheit, den *Elias* mit historischer Konzeption, mit „*Rede und Widerrede, Frage und Antwort*“ als ein dramatisches Oratorium anzulegen, erzwang geradezu den Verzicht auf eine Erzählerpartie. Der Evangelist in der von Mendelssohn wiedererweckten Bachschen *Matthäus-Passion* war im 19. Jahrhundert heftig umstritten, so dass eine vergleichbare epische Instanz ohnehin auf wenig Gegenliebe gestoßen wäre.

So unnachgiebig sich Mendelssohn auch gegenüber den Anregungen und Bedenken des Theologen Schubing zeigte, die Realität der bürgerlichen Oratorienvereine, die zu einem heute vergessenen und kaum mehr vorstellbaren Boom dieser Gattung beitrugen, nötigte ihm Zugeständnisse ab, die den Zweiten

Teil des *Elias* weitestgehend der ‚symbolischen‘ Auffassung unterwerfen. Mendelssohn hatte von Anfang an gewusst, dass er ohne eine Anzahl von „*recht dicken, starken, vollen Chören*“ die Wirklichkeit des Musiklebens verfehlen würde: Das Laienchorwesen, Ausdruck und Enklave des demokratisch-egalitären Prinzips in restaurativer Zeit, forderte sein Recht. Natürlich kommt der Chor auch im Ersten Teil nicht zu kurz, aber er gefährdet nicht, er verstärkt vielmehr das ‚dramatische Element‘, indem er in der Rolle des Volkes Israel, der Engelschar oder der Baal-Priester als ein Handlungsfaktor wirkt. Im Zweiten Teil hingegen erlangt der Chor dann doch „*die Stelle eines tätigen Beschauers als Repräsentant der Menschheit*“, wie es Ferdinand Hand, ein zeitgenössischer Musiktheoretiker, nannte. Die historisch-szenische Logik des Ersten Teils wird verlassen, und sogar erzählende Einschübe dringen, der ursprünglich beabsichtigten Enthaltsamkeit zum Trotz, in das Werk ein: in den Chören Nr. 34 und Nr. 38 erkennen wir die Spuren einer wahrscheinlich unvermeidlichen Kompromissuche. Der innere Widerspruch des *Elias*, die formale und ästhetische Disparität seiner beiden Teile, offenbart ein prinzipielles Problem der Gattung, und es erscheint beinahe folgerichtig, dass das einstmals so populäre Oratorium sich bald aus der Geschichte verabschiedete (um als kostbare Ausnahmeerscheinung sporadisch wiederzukehren). In einer Zeit, da mit Berlioz’ dramatischen Symphonien, Liszts Symphonischen Dichtungen und Wagners Gesamtkunstwerk die Entgrenzung der Gattungen Schranken und Konven-

tionen überwand, musste das Oratorium an seinen eigenen, von keiner konstruktiven Synthese versöhnten Gegensätzen scheitern. Religiöse Erhabenheit und psychologische Charakterzeichnung, moralische Kontemplation und dramatische Szenenfolge, populäre Eingängigkeit und Aufführungspraxis (für die Laienchöre), andererseits das elitäre Selbstverständnis der Komponisten – nichts passte mehr zusammen.

Nachdem die Arbeit mit Schubring jahrelang geruht hatte, sah sich Mendelssohn im Herbst 1845 mit einer Einladung aus Birmingham konfrontiert, die ihn um ein neues Oratorium für ein Musikfest im kommenden Jahr bat. Der eilig und teilweise nur provisorisch für die Uraufführung am 26. August 1846 fertiggestellte *Elias* bescherte dem Komponisten zwar einen grandiosen Triumph, doch konnte ihn der Jubel über das Zwischenstadium seines Werkes nicht hinwegtäuschen. Die tatsächliche Endfassung des *Elias* unterscheidet sich von der unter Zeitdruck entstandenen Birminghamer Version nicht allein durch Eingriffe der Revision und Korrektur, sondern gerade auch durch eine Reihe neu komponierter Stücke. So erstreckt sich die Entstehungsgeschichte des *Elias* über ein ganzes Jahrzehnt, ein ungewöhnlicher Zeitraum, gewiss, doch nach allem, was geschah: keine Überraschung.

Wolfgang Stähr



## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Felix Mendelssohn was strongly rooted in eighteenth-century musical traditions. Extraordinarily precocious as a child and adolescent, having composed numerous string symphonies by the age of 12 and the wonderful Octet in E flat for strings at 16, he was feted as a second Mozart. He quickly became a promoter of Handel's and J. S. Bach's music too, famously conducting landmark performances of the *St. Matthew Passion* at the Singakademie in Berlin as a 20-year-old in 1829. Partly as a result of this success Mendelssohn was offered (but ultimately turned down) a professorship at the University of Berlin in 1830. Although Mendelssohn's role in 're-discovering' Bach is sometimes overstated – Baron van Swieten's Viennese circle in the 1780s, including Mozart, had the study of Bach's music at its heart – his renditions of the *St. Matthew Passion* were certainly a stimulus for modern popular and scholarly appreciation of the great Baroque master. Mendelssohn's first oratorio, *St. Paul*, written between 1834 and 1836 and premiered in Dusseldorf on 22 May 1836, was greatly indebted stylistically to Handel, especially in the drama that accrues to choruses. The inclusion of chorales also invokes Bach's practice in his cantatas and Passions.

Mendelssohn began to think about writing his second oratorio, *Elijah (Elias)*, op. 70, again inspired by Bach and Handel, in the late 1830s. On 2 November 1838 he wrote to his librettist Julius Schubring, "I imagined Elijah as a real prophet through and through, of the

kind we could really do with today: strong, zealous and ... even bad-tempered, angry and brooding – in contrast to the riff-raff, whether of the court or of the people, and indeed in contrast to almost the whole world – and yet borne aloft as if on angels' wings." He turned serious attention to the oratorio, though, only in 1844. Following success conducting *St. Paul* in the United Kingdom, the Birmingham Festival commissioned *Elijah*, which premiered in the city on 26 August 1846 in the writer William Bartholomew's English translation of Schubring's libretto. Soon after the first performance, Mendelssohn made significant revisions, remarking, "I am right not to rest till such work is as good as it is in my power to make it; even though very few people care to hear about such things, or notice them, and even though they take very much time; yet the impression such passages, if really better, produce in themselves and on the whole work, is such a different one, that I feel I cannot leave them as they now stand." He published *Elijah* (incorporating the revisions) in Bonn in 1847.

The subject matter for *Elijah*, from Kings in the Old Testament, takes as its point of departure God's promise to protect the people of Israel on the condition that they do not worship other gods. Once Ahab, the King of Israel, had married Jezebel, though, idols to Baal were built, incurring God's wrath. Elijah had correctly prophesized a drought, which caused great distress as conveyed in both the chorus 'Help, Lord!' and the combined duet and chorus 'Lord, bow thine ear' early in Part 1 of the oratorio. Encouraged by an angel to flee from King

Ahab, first to a small valley and then to Zarephath where he is befriended and re-energized by a widow, Elijah eventually returns to Ahab after three years of drought for a contest at the summit of Mount Carmel to determine the identity of the true god. In a memorable sequence of numbers, Baal's prophets appeal forcefully to their god ('Baal, we cry to thee', 'Hear our cry', 'Baal, hear and answer'), but receive no response. In contrast, Elijah's prayer to God ('Lord God of Abraham') is answered in 'The fire descends from heaven'. Prayers to God to end the drought then yield dividends, captured in the joyful 'Thanks be to God' at the end of Part 1. But Ahab and Jezebel's Baal-worship continues in Part 2, driving Elijah to despair. Angels comfort the prophet in a series of numbers ('Lift thine eyes', 'He watching over Israel', 'O rest in the Lord', and 'He that shall endure to the end') and he in turn asks God to appear before him at Mount Horeb. Once the heavenly host has presented itself, Elijah sings of God's mercy and is told to return to Israel to continue as a prophet.

*Elijah* was a great success in Victorian England, not least for the Queen herself and Albert, the Prince Consort. Albert wrote a note to Mendelssohn: "To the noble artist who, when surrounded by the Baal-worship of the false, has, like a second Elijah, employed his genius and his skill in the service of the true; who has ... won [our ears with all] that is harmonious and pure – to the great master who has held in his firm control and revealed to us not only the gentle whisperings of the breeze, but also the majestic thundering of the tem-

pest." In spring 1847, less than a year after the premiere, Mendelssohn returned to England to conduct seven extraordinarily well-received performances of *Elijah* in London, Manchester and Birmingham, continuing to nurture and exploit his reputation in the country. (Plagued by ill health and an unrelenting schedule, it would prove to be his last trip to Britain.) On the fiftieth anniversary of the premiere in 1896, Sir George Grove summed up the veneration for *Elijah*: "To the mass of music-loving people of this country ... I believe that Mendelssohn requires no introduction. ... In England the oratorio has taken its place, if not on a level with *The Messiah* very near it; and what more does any work of musical art require? Fortunately every additional fact that is elicited about this great composer testifies all the more to his insight, to the depth and warmth of his feelings, and to the indefatigable earnestness with which he worked until he had realized the entire meaning of his text and expressed it in music to the utmost of his power and with all the dramatic force that it was capable of." 170 years after its premiere it remains one of the greatest, most frequently performed of all oratorios, not only in Britain but across the world.

Simon P. Keefe

## ERSTER TEIL

### Einleitung – ELIAS

So wahr der Herr, der Gott Israels, lebet, || vor dem ich stehe: || Es soll diese Jahre weder Tau noch Regen kommen, || ich sage es denn.

### Nr. 1 Chor – DAS VOLK

Hilf, Herr! Hilf, Herr! || Willst du uns denn gar vertilgen? || Die Ernte ist vergangen, || der Sommer ist dahin, || und uns ist keine Hilfe gekommen! || Will denn der Herr nicht mehr Gott sein in Zion?

### Rezitativ

Die Tiefe ist versieget! Und die Ströme sind vertrocknet! Dem Säugling klebt die Zunge am Gaumen vor Durst! Die jungen Kinder heischen Brot! Und da ist niemand, der es ihnen breche!

### Nr. 2 Duett Sopran I & II mit Chor

#### DAS VOLK

Herr, höre unser Gebet!

#### ZWEI FRAUEN

Zion streckt ihre Hände aus, || und da ist niemand, der sie tröste.

### Nr. 3 Rezitativ – OBADJAH

Zerreiet eure Herzen, und nicht eure Kleider! Um unsrer Sünden willen hat Elias den Himmel verschlossen, durch das Wort des Herrn! So bekehret euch zu dem Herrn, eurem Gott, denn er ist gnädig, barmherzig, geduldig und von großer Güte, und reut ihn bald der Strafe.

### Nr. 4 Arie – OBADJAH

„So ihr mich von ganzem Herzen suchet, || so will ich mich finden lassen“, || spricht unser Gott. || Ach, dass ich wüsste, wie ich ihn finden und zu seinem Stuhle kommen möchte!

### Nr. 5 Chor – DAS VOLK

Aber der Herr sieht es nicht, || er spottet unser! || Der Fluch ist über uns gekommen. || Er wird uns verfolgen, bis er uns tötet! || „Denn ich der Herr, dein

Gott, || ich bin ein eifriger Gott, || der da heimsucht der Väter Missetat || an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied || derer, die mich hassen. Und tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, || die mich lieb haben und meine Gebote halten.“

### Nr. 6 Rezitativ – EIN ENGEL

Elias! gehe weg von hinnen und wende dich gen Morgen, und verbirg dich am Bache Crith! Du sollst vom Bache trinken, und die Raben werden dir Brot bringen des Morgens und des Abends, nach dem Wort deines Gottes.

### Nr. 7 Doppelquartett – DIE ENGEL

Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, || dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen, || dass sie dich auf den Händen tragen || und du deinen Fuß nicht an einen Stein stoest.

### Nr. 7A Rezitativ – EIN ENGEL

Nun auch der Bach vertrocknet ist, Elias, mache dich auf, gehe gen Zarith und bleibe daselbst! Denn der Herr hat daselbst einer Witwe geboten, dass sie dich versorge. Das Mehl im Cad soll nicht verzehret werden, und dem Ölkruge soll nichts mangeln, bis auf den Tag, da der Herr regnen lassen wird auf Erden.

### Nr. 8 Rezitativ, Arie und Duett

#### DIE WITWE

Was hast du an mir getan, du Mann Gottes! Du bist zu mir hereingekommen, dass meiner Missetat gedacht und mein Sohn getötet werde! Hilf mir, du Mann Gottes! Mein Sohn ist krank, || und seine Krankheit ist so hart, || dass kein Odem mehr in ihm blieb. || Ich netze mit meinen Tränen mein Lager die ganze Nacht. || Du schau das Elend, || sei du der Armen Helfer! Hilf meinem Sohn! || Es ist kein Odem mehr in ihm!

#### ELIAS

Gib mir her deinen Sohn! Herr, mein Gott, vernimm mein Flehn! Wende dich, Herr, und sei ihr gnädig, und hilf dem Sohne deiner Magd! Denn du bist gnädig, barmherzig, geduldig, und von großer Güte

und Treue! Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen!

#### **DIE WITWE**

Wirst du denn unter den Toten Wunder tun? Es ist kein Odem mehr in ihm!

#### **ELIAS**

Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen!

#### **DIE WITWE**

Werden die Gestorbnen aufstehn und dir danken?

#### **ELIAS**

Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen!

#### **DIE WITWE**

Der Herr erhört deine Stimme, die Seele des Kindes kommt wieder! Es wird lebendig!

#### **ELIAS**

Siehe da, dein Sohn lebet!

#### **DIE WITWE**

Nun erkenne ich, dass du ein Mann Gottes bist und des Herrn Wort in deinem Munde ist Wahrheit! Wie soll ich dem Herrn vergelten alle seine Wohltat, die er an mir tut?

#### **ELIAS**

Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieb haben von ganzem Herzen.

#### **ELIAS und DIE WITWE**

Von ganzer Seele, von allem Vermögen. Wohl dem, der den Herrn fürchtet.

#### **Nr. 9 Chor**

Wohl dem, der den Herrn fürchtet ||  
und auf seinen Wegen geht! || Wohl dem, der auf  
Gottes Wegen geht! || Den Frommen geht das Licht  
auf in der Finsternis. || Den Frommen geht das Licht  
auf von dem Gnädigen, Barmherzigen und  
Gerechten.

#### **Nr. 10 Rezitativ mit Chor**

##### **ELIAS**

So wahr der Herr Zebaoth lebet, vor dem  
ich stehe: Heute, im dritten Jahre, will  
ich mich dem Könige zeigen, und der  
Herr wird wieder regnen lassen auf Erden.

##### **AHAB**

Bist du's, Elias, bist du's, der Israel verwirrt?

##### **DAS VOLK**

Du bist's, Elias, du bist's, der Israel verwirrt!

##### **ELIAS**

Ich verwirrte Israel nicht, sondern du, König, und  
deines Vaters Haus, damit, dass ihr des Herrn Gebot  
verlasst und wandelt Baalim nach. Wohlan, so sende  
nun hin, und versammle zu mir das ganze Israel auf

den Berg Carmel, und alle Propheten Baals und alle  
Propheten des Hains, die vom Tische der Königin  
essen: da wollen wir sehn, ob Gott der Herr ist.

##### **DAS VOLK**

Da wollen wir sehn, ob Gott der Herr ist.

##### **ELIAS**

Auf denn, ihr Propheten Baals, erwählet einen  
Farren, und legt kein Feuer daran, und ruft ihr an  
den Namen eures Gottes, und ich will den Namen  
des Herrn anrufen; welcher Gott nun mit Feuer  
antworten wird, der sei Gott.

##### **DAS VOLK**

Ja, welcher Gott nun mit Feuer antworten wird, der  
sei Gott.

##### **ELIAS**

Ruft euren Gott zuerst, denn eurer sind viele! Ich  
aber bin allein übergeblieben, ein Prophet des Herrn.  
Ruft eure Feldgötter und eure Berggötter!

#### **Nr. 11 Chor – PROPHETEN BAALS**

Baal, erhöre uns! || Wende dich zu unserm Opfer, ||  
Baal, erhöre uns! || Höre uns, mächtiger Gott! || Send  
uns dein Feuer und vertilge den Feind!

#### **Nr. 12 Rezitativ und Chor**

##### **ELIAS**

Rufet lauter! Denn er ist ja Gott: er dichtet, oder er  
hat zu schaffen oder ist über Feld, oder schläft er  
vielleicht, dass er aufwache! Rufet lauter, rufet  
lauter!

##### **PROPHETEN BAALS**

Baal, erhöre uns, wache auf! Warum schläfst du?

##### **ELIAS**

Kommt her, alles Volk, kommt her zu mir!

#### **Nr. 13 Rezitativ und Chor**

##### **ELIAS**

Rufet lauter! Er hört euch nicht! Ritzt euch mit Mes-  
sern und mit Pfiemen nach eurer Weise! Hinkt um  
den Altar, den ihr gemacht! Rufet und weissagt!  
Da wird keine Stimme sein, keine Antwort, kein  
Aufmerken.

##### **PROPHETEN BAALS**

Baal! Baal! Gib uns Antwort, Baal! || Siehe, die  
Feinde verspotten uns!

##### **ELIAS**

Kommt her, alles Volk, kommt her zu mir!

#### **Nr. 14 Arie**

##### **ELIAS**

Herr Gott Abrahams, Isaaks und Israels, || lass heut  
kund werden, dass du Gott bist || und ich dein  
Knecht! || Herr Gott Abrahams! || Und dass ich solches

alles || nach deinem Worte getan! || Erhöre mich,  
Herr, erhöre mich! || Herr Gott Abrahams, Isaaks und  
Israels, || erhöre mich, Herr, erhöre mich, || dass dies  
Volk wisse, dass du Herr Gott bist, || dass du ihr Herz  
danach bekehest!

#### **Nr. 15 Quartett – DIE ENGEL**

Wirf dein Anliegen auf den Herrn, || der wird dich  
versorgen, || und wird den Gerechten nicht ewiglich  
in Unruhe lassen. || Denn seine Gnade reicht soweit  
der Himmel ist, || und keiner wird zu Schanden, ||  
der seiner harret.

#### **Nr. 16 Rezitativ mit Chor**

**ELIAS**

Der du deine Diener machst zu Geistern und deine  
Engel zu Feuerflammen, sende sie herab!

**DAS VOLK**

Das Feuer fiel herab, Feuer! || Die Flamme fraß das  
Brandopfer! || Fallt nieder auf euer Angesicht! || Der  
Herr ist Gott, der Herr ist Gott! || Der Herr, unser  
Gott, ist ein einziger Herr, || und es sind keine andern  
Götter neben ihm.

**ELIAS**

Greift die Propheten Baals, dass ihrer keiner  
entrinne, führt sie hinab an den Bach, und schlachtet  
sie daselbst!

**DAS VOLK**

Greift die Propheten Baals, || dass ihrer keiner  
entrinne!

#### **Nr. 17 Arie**

**ELIAS**

Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer || und wie ein  
Hammer, || der Felsen zerschlägt? || Sein Wort ist wie  
ein Feuer || und wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt.  
|| Gott ist ein rechter Richter, und ein Gott, || der täg-  
lich droht. Will man sich nicht bekehren, || so hat er  
sein Schwert gewetzt, und seinen Bogen gespannt  
und ziele!

#### **Nr. 18 Arioso**

Weh ihnen, dass sie von mir weichen! || Sie müssen  
verstört werden, || denn sie sind abtrünnig von mir  
geworden. || Ich wollte sie wohl erlösen, || wenn sie  
nicht Lügen wider mich lehrten. || Ich wollte sie wohl  
erlösen, || aber sie hören es nicht. || Weh ihnen! Weh  
ihnen!

#### **Nr. 19 Rezitativ mit Chor**

**OBADJAH**

Hilf deinem Volk, du Mann Gottes! Es ist doch ja  
unter der Heiden Götzen keiner, der Regen könnte

geben; so kann der Himmel auch nicht regnen; denn  
Gott allein kann solches alles tun.

**ELIAS**

O Herr! du hast nun deine Feinde verworfen und  
zerschlagen! So schaue nun vom Himmel herab und  
wende die Not deines Volkes. Öffne den Himmel und  
fahre herab! Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott!

**DAS VOLK**

Öffne den Himmel und fahre herab. || Hilf deinem  
Knecht, o du, mein Gott!

**ELIAS**

Gehe hinauf, Knabe, und schaue zum Meere zu, ob  
der Herr mein Gebet erhört.

**DER KNABE**

Ich sehe nichts; der Himmel ist ehern über meinem  
Haupte.

**ELIAS**

Wenn der Himmel verschlossen wird, weil sie an dir  
gesündigt haben, und sie werden beten und deinen  
Namen bekennen und sich von ihren Sünden  
bekehren, so wollest du ihnen gnädig sein. Hilf  
deinem Knecht, o du mein Gott.

**DAS VOLK**

So wollest du uns gnädig sein. || Hilf deinem Knecht,  
o du mein Gott.

**ELIAS**

Gehe wieder hin und schaue zum Meere zu.

**DER KNABE**

Ich sehe nichts; die Erde ist eisern unter mir!

**ELIAS**

Rauscht es nicht, als wollte es regnen? Siehest du  
noch nichts vom Meere her?

**DER KNABE**

Ich sehe nichts!

**ELIAS**

Wende dich zum Gebet deines Knechts, zu seinem  
Flehn, Herr! Herr, du mein Gott! Wenn ich rufe zu  
dir, Herr, mein Hort, so schweige mir nicht!  
Gedenke, Herr, an deine Barmherzigkeit.

**DER KNABE**

Es gehet eine kleine Wolke auf aus dem Meere,  
wie eines Mannes Hand; der Himmel wird schwarz  
von Wolken und Wind, es rauschet stärker und  
stärker!

**DAS VOLK**

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich.

**ELIAS**

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine  
Güte währet ewiglich!

#### **Nr. 20 Chor – DAS VOLK**

Dank sei dir, Gott, du tränkest das durst'ge Land! ||  
Die Wasserströme erheben sich, || sie erheben ihre



Felix Mendelssohn Bartholdy. „Elias“. Oratorium nach Worten des Alten Testaments op. 70 – MWV A 25. Autograph. Beginn des Oratoriums. Berlin, bpk / Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Brausen. || Die Wasserwogen sind groß und brausen gewaltig. || Doch der Herr ist noch größer in der Höhe.

## ZWEITER TEIL

### Nr. 21 Arie

Höre, Israel, höre des Herrn Stimme! || Ach, dass du merktest auf sein Gebot! || Aber wer glaubt unsrer Predigt, || und wem wird der Arm des Herrn geöffnet?

#### Rezitativ

So spricht der Herr, der Erlöser Israels, sein Heiliger, zum Knecht, der unter den Tyrannen ist, so spricht der Herr:

### Arie

„Ich bin euer Tröster. || Weiche nicht, denn ich bin dein Gott! || Ich stärke dich! || Wer bist du denn, dass du dich vor Menschen fürchtest, die doch sterben, || und vergisdest des Herrn, der dich gemacht hat, || der den Himmel ausbreitet und die Erde gründet. || Wer bist du denn?“

### Nr. 22 Chor

„Fürchte dich nicht“, spricht unser Gott, || „fürchte dich nicht, ich bin mit dir, ich helfe dir! || Denn ich bin der Herr, dein Gott, der zu dir spricht: || Fürchte dich nicht! || Ob tausend fallen zu deiner Seite || und zehntausend zu deiner Rechten, || so wird es doch dich nicht treffen.“

### Nr. 23 Rezitativ mit Chor

#### ELIAS

Der Herr hat dich erhoben aus dem Volk, und dich zum König über Israel gesetzt. Aber du, Ahab, hast Übel getan über alle, die vor dir gewesen sind. Es war dir ein Geringes, dass du wandeltest in der Sünde Jeroboams und machtest dem Baal einen Hain, den Herrn, den Gott Israels zu erzürnen; du hast totgeschlagen und fremdes Gut genommen! Und der Herr wird Israel schlagen, wie ein Rohr im Wasser bewegt wird, und wird Israel übergeben um eurer Sünde willen.

#### DIE KÖNIGIN

Habt ihr's gehört, wie er geweissagt hat wider dieses Volk?

#### DAS VOLK

Wir haben es gehört!

#### DIE KÖNIGIN

Wie er geweissagt hat wider den König in Israel?

#### DAS VOLK

Wir haben es gehört!

#### DIE KÖNIGIN

Warum darf er weissagen im Namen des Herrn?

Was wäre für ein Königreich in Israel, wenn Elias Macht hätte über des Königs Macht? Die Götter tun mir dies und das, wenn ich nicht morgen um diese Zeit seiner Seele tue, wie dieser Seelen einer, die er geopfert hat am Bache Kison.

#### DAS VOLK

Er muss sterben!

#### DIE KÖNIGIN

Er hat die Propheten Baals getötet.

#### DAS VOLK

Er muss sterben!

#### DIE KÖNIGIN

Er hat sie mit dem Schwert erwürgt.

#### DAS VOLK

Er hat sie erwürgt.

## **DIE KÖNIGIN**

Er hat den Himmel verschlossen.

## **DAS VOLK**

Er hat den Himmel verschlossen.

## **DIE KÖNIGIN**

Er hat die teure Zeit über uns gebracht.

## **DAS VOLK**

Er hat die teure Zeit über uns gebracht.

## **DIE KÖNIGIN**

So ziehet hin, und greift Elias, er ist des Todes schuldig! Tötet ihn, lasst uns ihm tun, wie er getan hat.

## **Nr. 24 Chor – DAS VOLK**

Wehe ihm, er muss sterben! || Warum darf er den Himmel verschließen? || Warum darf er weisagen im Namen des Herrn? || Dieser ist des Todes schuldig! || Wehe ihm, er muss sterben, || denn er hat gewissagt wider diese Stadt, || wie wir mit unsern Ohren gehört. || So ziehet hin, greift ihn, tötet ihn!

## **Nr. 25 Rezitativ**

### **OBADJAH**

Du Mann Gottes, lass meine Rede etwas vor dir gelten! So spricht die Königin: Elias ist des Todes schuldig. Und sie sammeln sich wider dich, sie stellen deinem Gange Netze, und ziehen aus, dass sie dich greifen, dass sie dich töten! So mache dich auf, und wende dich von ihnen, gehe hin in die Wüste! Der Herr, dein Gott wird selber mit dir wandeln, er wird die Hand nicht abtun noch dich verlassen. Ziehe hin und segne uns auch!

### **ELIAS**

Sie wollen sich nicht bekehren! Bleibe hier, du Knabe; der Herr sei mit euch! Ich gehe hin in die Wüste!

## **Nr. 26 Arie**

### **ELIAS**

Es ist genug! So nimm nun, Herr, meine Seele! || Ich bin nicht besser denn meine Väter. || Ich begehre nicht mehr zu leben, || denn meine Tage sind vergeblich gewesen. || Ich habe geeifert um den Herrn, || um den Gott Zebaoth, || denn die Kinder Israels haben deinen Bund verlassen, || und deine Altäre haben sie zerbrochen, || und deine Propheten mit dem Schwert erwürgt. || Und ich bin allein übrig geblieben; || und sie stehn danach, || dass sie mir mein Leben nehmen! || Es ist genug! So nimm nun, Herr, meine Seele! || Ich bin nicht besser denn meine Väter. || Nimm nun, o Herr, meine Seele!

## **Nr. 27 Rezitativ**

Siehe, er schläft unter dem Wacholder in der Wüste;

aber die Engel des Herrn lagern sich um die her, so ihn fürchten.

## **Nr. 28 Terzett – DREI ENGEL**

Hebe deine Augen auf zu den Bergen, || von welchen dir Hilfe kommt. || Deine Hilfe kommt vom Herrn, || der Himmel und Erde gemacht hat. || Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen, || der dich behütet, schläft nicht.

## **Nr. 29 Chor**

Siehe, der Hüter Israels || schläft noch schlummert nicht. || Wenn du mitten in Ängst wanderst, || so erquickt er dich.

## **Nr. 30 Rezitativ**

### **EIN ENGEL**

Stehe du auf, Elias, denn du hast einen großen Weg vor dir! Vierzig Tage und vierzig Nächte sollst du gehn bis an den Berg Gottes Horeb.

### **ELIAS**

O Herr, ich arbeite vergeblich und bringe meine Kraft umsonst und unnütz zu! Ach, dass du den Himmel zerrisest und führst herab! Dass die Berge vor dir zerflössen! Dass deine Feinde vor dir zittern müssten durch die Wunder, die du tust! Warum lässt du sie irren von deinen Wegen und ihr Herz verstecken, dass sie dich nicht fürchten? O dass meine Seele stürbe!

## **Nr. 31 Arie – EIN ENGEL**

Sei stille dem Herrn und warte auf ihn, || der wird dir geben, was dein Herz wünscht. || Befiehl ihm deine Wege und hoffe auf ihn. || Steh ab vom Zorn und lass den Grimm. || Sei stille dem Herrn und warte auf ihn.

## **Nr. 32 Chor**

Wer bis an das Ende beharrt, der wird selig.

## **Nr. 33 Rezitativ**

### **ELIAS**

Herr, es wird Nacht um mich; sei du nicht ferne! Verbirg dein Antlitz nicht vor mir! Meine Seele dürstet nach dir wie ein dürres Land.

### **DER ENGEL**

Wohlan denn, gehe hinaus und tritt auf den Berg vor den Herrn, denn seine Herrlichkeit erscheint über dir. Verhülle dein Antlitz, denn es naht der Herr.

## **Nr. 34 Chor**

Der Herr ging vorüber, || und ein starker Wind, der die Berge zerriss || und die Felsen zerbrach, || ging

vor dem Herrn her, || aber der Herr war nicht im Sturmwind. || Der Herr ging vorüber, || und die Erde erbebte, || und das Meer erbrauste, || aber der Herr war nicht im Erdbeben. || Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer, || aber der Herr war nicht im Feuer. || Und nach dem Feuer kam ein stilles sanftes Sausen. || Und in dem Säuseln nahte sich der Herr.

#### **Nr. 35 Rezitativ**

Seraphim standen über ihm, und einer rief zum andern:

#### **Quartett mit Chor – SERAPHIM**

Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr Zebaoth. Alle Lande sind seiner Ehre voll.

#### **Nr. 36 Chor und Rezitativ**

Gehe wiederum hinab! || Noch sind übrig geblieben siebentausend in Israel, || die sich nicht gebeugt vor Baal. || Gehe wiederum hinab, tue nach des Herrn Wort!

#### **ELIAS**

Ich gehe hinab in der Kraft des Herrn! Du bist ja der Herr! Ich muss um deinetwillen leiden, darum freuet sich mein Herz, und ich bin fröhlich; auch mein Fleisch wird sicher liegen.

#### **Nr. 37 Arioso – ELIAS**

Ja, es sollen wohl Berge weichen und Hügel hinfallen, || aber deine Gnade wird nicht von mir weichen, || und der Bund deines Friedens soll nicht fallen.

#### **Nr. 38 Chor**

Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer, || und sein Wort brannte wie eine Fackel. || Er hat stolze Könige gestürzt. || Er hat auf dem Berge Sinai gehört || die zukünftige Strafe, || und in Horeb die Rache. || Und da der Herr ihn wollte gen Himmel holen, || siehe, da kam ein feuriger Wagen mit feurigen Rossen, || und er fuhr im Wetter gen Himmel.

#### **Nr. 39 Arie**

Dann werden die Gerechten leuchten || wie die Sonne in ihres Vaters Reich. || Wonne und Freude werden sie ergreifen, || aber Trauern und Seufzen wird vor ihnen fliehen.

#### **Nr. 40 Rezitativ**

Darum ward gesendet der Prophet Elias, eh denn da komme der große und schreckliche Tag des Herrn. Er soll das Herz der Väter bekehren zu den Kindern, und das Herz der Kinder zu ihren Vätern; dass der Herr nicht komme und das Erdreich mit dem Banne schlage.

#### **Nr. 41 Chor**

Aber einer erwacht von Mitternacht, || und er kommt vom Aufgang der Sonne. || Der wird des Herrn Name predigen || und wird über die Gewaltigen gehen; || das ist sein Knecht, sein Auserwählter, || an welchem seine Seele Wohlgefallen hat. || Auf ihm wird ruhen der Geist des Herrn: || der Geist der Weisheit und des Verstandes, || der Geist des Rats und der Stärke, || der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn. || Aber einer erwacht von Mitternacht. || Und er kommt vom Aufgang der Sonne.

#### **Nr. 41A Quartett**

Wohlan, alle die ihr durstig seid, || kommt her zum Wasser, kommt her zu ihm! || Wohlan, alle die ihr durstig seid, || kommt her zu ihm, und neigt euer Ohr, || und kommt zu ihm, so wird eure Seele leben.

#### **Nr. 42 Schlusschor**

Alsdann wird euer Licht hervorbrechen || wie die Morgenröte, || und eure Besserung wird schnell wachsen, || und die Herrlichkeit des Herrn wird euch zu sich nehmen.

Herr unser Herrscher! || wie herrlich ist dein Name in allen Landen, || da man dir danket im Himmel. || Amen.



# MI 27.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #16

## MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG DIRIGENT GIOVANNI ANTONINI

**175 Jahre Mozarteumorchester Salzburg**  
Verleihung der Goldenen Mozart-Medaille an das  
**MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

### **Symphonie D-Dur KV 297** **„Pariser Symphonie“**

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

Allegro assai  
Andante (6/8-Takt)  
Allegro

### **Symphonie C-Dur KV 425** **„Linzer Symphonie“**

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

Adagio – Allegro spiritoso  
Andante  
Menuetto – Trio  
Presto

**Pause**

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie D-Dur KV 504  
„Prager Symphonie“

(Datiert: Wien, 6. Dezember 1786)

Adagio – Allegro

Andante

Presto

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

### „grosses applaudißement“ in Paris

Die erste der drei ‚Städte-Symphonien‘ Mozarts, die *Pariser Symphonie* D-Dur KV 297, entstand tatsächlich zur Gänze in der Stadt, deren Namen sie trägt. Mozart erhielt im Frühsommer 1778 in Paris den Auftrag, eine Symphonie für das „Concert spirituel“ zu schreiben. „*ich bin auch sehr wohl damit zu frieden*“, berichtete er am 12. Juni dem Vater, „*ob es aber gefällt, das weis ich nicht – und die wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran. denn, wem wird sie nicht gefallen? – den wenigen gescheiden franzosen die da sind, stehe ich gut dafür daß sie gefällt; den dummen – da sehe ich kein grosses unglück wenn sie ihnen nicht gefällt – ich habe aber doch hoffnung daß die Esel auch etwas darinn finden, daß ihnen gefallen kann*“. In der Metropole an der Seine gab es zur Freude aller dorthin engagierten Komponisten das damals weltweit am größten besetzte Orchester. Neben rund 40 Streichern konnte Mozart in Paris nicht nur die gewohnten zwei Flöten und Oboen, sondern auch je zwei Fagotte, Hörner und Trompeten sowie erstmals ein Klarinettenpaar einsetzen. Pauken waren ebenfalls erwünscht. Dafür war das Menuett in Paris aus der Mode gekommen, also blieb die Symphonie dreisätzig. Die Proben mit dem für damalige Verhältnisse riesigen Orchester machten Mozart allerdings Sorgen: „*sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 mahl*

*nacheinander herunter gehudeld, und herunter gekrazet haben.*“ (3. Juli 1778)

Trotzdem wurde die Uraufführung am 18. Juni 1778, dem Fronleichnamstag, zum Erfolg. Wie frei es im Konzertsaal zugegangen ist, beweist ein weiteres Briefzitat Mozarts: „*mitten im Ersten Allegro, war eine Pasage die ich wohl wusste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein grosses applaudißement – weil ich aber wusste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die letzt noch einmahl an – da giengs nun Da capo.*“ Es war in dieser Zeit üblich, nicht nur nach den einzelnen Sätzen, sondern, wie heute in Jazzsessions, sogar mittendrin Beifall zu spenden. Der Mittelsatz, ein kunstvolles Andante im 6/8tel-Takt, von Mozart in seinen ersten Skizzen als Andantino bezeichnet, gefiel offenbar weniger. Dies änderte sich bei der zweiten Aufführung, für welche Mozart eine leichtgewichtigere zweite Version im Dreivierteltakt geschrieben hatte. Im späteren Konzertleben setzte sich freilich die Urfassung durch, obwohl der Komponist dies nicht so eindeutig sah: „*jedes in seiner art ist recht – denn es hat jedes einen andern Caractère – das letzte gefällt mir aber noch besser*“ (9. Juli 1778). Mittlerweile gibt es zwar Vermutungen, die 6/8tel-Version könnte in Wahrheit die zweite sein, doch ein direkter Hörvergleich lässt dies Papieranalysen zum Trotz als unwahrscheinlich erscheinen.

Den ‚Szenenapplaus‘ provozierte wahrscheinlich gleich das erste, energische, im Forte aufsteigende Unisono mit seinen effekt-

voll unterlegten Paukenwirbeln. Diese von Mozart „*coup d'archet*“ (Bogeneffekt) genannte Fanfare beherrscht den ganzen Kopfsatz, lässt aber Raum für viele instrumentale Farben, überraschende Tonartenwechsel und tänzerische Impulse. Im Andante überforderten wohl vier übereinander gelegte Motive, die gemeinsam das fließende Hauptthema bilden, das Publikum. Der wirbelnde Finalsatz, ein polyphones Wunderwerk von mitreißender Wirkung, sorgte für tolle Stimmung. Lassen wir Mozart selbst erzählen: „*weil ich hörte daß hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, (wie ichs erwartete) beym Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins – ich ging also gleich für freude nach der Sinfonie ins Palais Royale – nahm ein guts gefrornes – bat den Rosenkranz den ich versprochen hatte – und gieng nach haus.*“ (3. Juli 1778)

### „...über hals und kopf...“ in Linz

Nach dem Besuch bei Vater Leopold, den Wolfgang Amadé Mozart und seine Frau Constanze im Sommer 1783 in Salzburg absolvierten, ergab sich auf der Rückfahrt nach Wien die Möglichkeit für ein Konzert in Linz auf Einladung des Mäzens Johann Joseph Anton Graf Thun. Doch der Musiker hatte keine Vorratskompositionen parat. Innerhalb von nur

vier Tagen entstand Ende Oktober und Anfang November die **Symphonie C-Dur KV 425**, die sogenannte **Linzer Symphonie**. Mozart schrieb darüber an den Vater am 31. Oktober aus Linz: „*Dienstag als den 4:<sup>ten</sup> Novembr werde ich hier im theater academie geben. – und weil ich keine einzige Simphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen, welche bis dahin fertig seyn muß*“. Ein Zitat, welches Theorien, Mozart habe in dieser Notlage doch auf frühere Skizzen zurückgegriffen, eindeutig widerlegt. Nichts spricht dafür, Mozart nicht zu glauben. Auch die *Linzer* ist also in der Stadt ihres Namens geschrieben worden, in einer damals gemütlichen, noch von keiner Industrie beeinträchtigten Provinzhauptstadt. Das Orchester des Grafen Thun erreichte sicher nicht Pariser Ausmaße, ließ aber ebenfalls Pauken und Trompeten zu. Die Uraufführung fand am 4. November im Linzer Ballhaus, in dem sich heute noch das alte Theater befindet, statt. Mozart war nicht immer ein ‚Schnellschreiber‘; wir wissen, dass er an vielen Werken lange feilte. Aber wenn es sein musste, konnte er ein Stück regelrecht herausschleudern, unter Aufbietung aller kreativen Energie, mit bewundernswerter Leichtigkeit und Sicherheit.

Mozarts mehr als 40 Symphonien, beginnend mit dem Vorbild Johann Christian Bach, gefolgt von kurzen Stücken des achtjährigen Wunderkindes in London und endend mit der epochalen *Jupiter-Symphonie* im August 1788 in Wien, dokumentieren die rasante Entwicklung der Musik in dieser Zeit. Von inspirierter Spielmusik in der Tradition der italienischen

Opernouvertüre bis hin zu Werken, die an der Schwelle des 19. Jahrhunderts und der letztlich zur „*musikalischen Welterklärung*“ vorstoßenden romantischen Symphonik stehen, reicht die Spannweite Mozarts und Joseph Haydns, dessen Rolle als Innovator und Impulsgeber dabei wesentlich war. Im Laufe dieses knappen Vierteljahrhunderts ging das barocke Generalbass-Fundament gleichsam verloren, mögen die meist selbst dirigierenden Komponisten bis gegen 1800 ihre Stücke auch immer noch vom Cembalo oder vom Fortepiano aus geleitet haben. Neue tönende Emotionalität jenseits der immer unverständlicher werdenden alten Formensprachen brach sich im Gefolge des ‚Sturm und Drang‘ und der Aufklärung Bahn.

Der erste Satz der *Linzer* folgt, zum ersten Mal in Mozarts symphonischem Schaffen, dem Vorbild Haydns, des väterlichen Freundes. Eine ausgedehnte langsame Adagio-Einleitung steht vor dem Allegro spiritoso. Auf Fanfarenklänge folgen besinnliche Takte, die Alfred Einstein als „*zwischen süßester Sehnsucht und wildester Erregung*“ befindlich empfunden hat – in der Tat prescht Mozart hier weit in Gefilde romantischen Ausdrucks vor. Dieser trotzig auftrumpfend gestaltete Sonatensatz lässt die Grenzen zwischen Haupt- und Seitenthemen oft kaum mehr erkennen, das festlich bestimmte Grundmotiv setzt sich gegenüber Moll-Eintrübungen immer wieder sieghaft durch. Der als Andante bezeichnete zweite Satz, eigentlich ein Poco adagio im wiegenden Siciliano-Rhythmus, kontrastiert die freundliche Stimmung überraschend mit Ausflügen

in dunkle c-Moll-Bereiche und mit geheimnisvoll anmutenden, behutsam eingesetzten Pauken und Trompeten – eine typische Mozart-Klangfarbe, die bereits an die *Zauberflöte* denken lässt. Menuetto und Trio sind traditionell aufgebaut, wirken aber dennoch neuartig. Denn der höfische Tanz kehrt gleichsam wieder zu den rustikalen Wurzeln zurück. In den einleitenden, eher stampfenden als schreitenden Takten kann man durchaus an die Scherzi Anton Bruckners denken. Im Trio setzt sich Ländler-Seligkeit durch. Mozarts Kunst, die Hörer die formale Strenge mancher Sätze nicht merken zu lassen, kennzeichnet das brillante Presto-Finale. Unbändiger Spielwitz und feinsinnige Instrumentation lassen das Geflecht der Stimmen durchsichtig und vital pulsierend erscheinen. Kurze schwermütige Episoden können nicht verhindern, dass die Symphonie in strahlender Lebensfreude endet.

### **Für „kenner und liebhaber“ in Prag**

Der *Symphonie D-Dur KV 504* ist die Nähe des *Don Giovanni* deutlich anzumerken, obwohl sie unter Umständen dem im Vergleich zu Wien viel größeren Erfolg von *Le nozze di Figaro* in Prag zu verdanken ist. Mozart erhielt von einer „*Gesellschaft grosser kenner und Liebhaber*“, wie Leopold am 12. Jänner 1787 seiner Tochter Nannerl brieflich berichtete, eine Einladung zu Konzerten in der böhmischen Metropole. Komponiert wurde die Symphonie jedoch zum Großteil schon im Dezember 1786 in Wien; der Finalsatz scheint gar

ein halbes Jahr früher entstanden zu sein, also vor der Einladung nach Prag. Ob das Werk in seiner Gesamtheit für eine Akademie in Wien oder doch bereits für Prag konzipiert wurde, ist umstritten. Die erfolgreiche Uraufführung fand jedenfalls unter der Leitung des Komponisten am 19. Jänner 1787 im heute noch existierenden Prager Ständetheater statt. Die sogenannte **Prager** ist die letzte Symphonie des Komponisten vor der großen Schlusstrias, neben der sie gleichrangig ihren Platz hat, als eines der Gipfelwerke der klassischen Form. Mozart öffnet hier weite Räume in die Zukunft und schafft souverän den Spagat zwischen emotionaler Eingängigkeit und höchster intellektueller Kunst.

Der erste, formvollendete Sonatensatz beginnt mit der längsten Einleitung, die Mozart jemals zu einer Symphonie geschrieben hat, mit einem schwermütigen Adagio, aus dem sich organisch das die Ouvertüre der *Zauberflöte* vorausahnende Hauptmotiv des Allegros entwickelt. Dramatische Spannung beherrscht den weit von jeder Lieblichkeit entfernten Satz. Die hell-dunkle Klangwelt des *Don Giovanni* ist bereits spürbar; im Oktober desselben Jahres feierte Mozart in der ihm so wohl gesonnenen Stadt Prag mit dieser Oper den wohl rauschendsten Erfolg seines Lebens. Dass er das Menuett ausgelassen hat, ist kein Rückgriff auf die alte italienische Dreisätzigkeit, sondern ergibt sich zwingend aus der Struktur der vorliegenden Sätze. Es scheint Mozarts künstlerische Absicht gewesen zu sein, wieder einmal und unter völlig neuen Voraussetzungen eine Symphonie ohne Menuett

zu schreiben. Im nachdenklichen, von sehnsuchtsvollen Sequenzen durchzogenen Andante (ohne Pauken und Trompeten) nähert sich das Metrum immer wieder dem Menuett – der übliche dritte ist quasi in den zweiten Satz integriert. Das Presto-Finale ist ein Lehrbeispiel für die Kunst der Polyphonie, aber in seiner rondoartigen Anlage, seinem Schwung und seiner fröhlichen Turbulenz gleichzeitig direkt packende Musik für die Sinne. In klassischer Vitalität endet das Werk, in dem die romantische Frage nach dem Schicksal wetterleuchtet.

Dies erkannte wohl schon der frühe Mozart-Biograph Franz Xaver Niemetschek, der möglicherweise die Uraufführung der *Prager Symphonie* miterlebte, denn er weilte damals als 20-jähriger Student der Philosophie in der Stadt an der Moldau. In seiner 1808 erschienenen Biographie rühmte er Mozarts Symphonien aus jener Zeit wegen ihrer „*überraschenden Übergänge*“ und erkannte in ihnen „*so einen feurigen Gang, dass sie als gleich die Seele in Erwartung irgend etwas Erhabenem stimmen*“. Ganz besonders gelte dies für die „*Symphonie in D-Dur, die noch immer ein Lieblingsstück des Prager Publikums ist, obwohl sie wohl hundertmal gehört ward*“. Große Musik kann bis heute gar nicht so oft gehört werden, dass nicht immer wieder Neues darin entdeckt werden kann.

Gottfried Franz Kasperek

## „IM MITTELPUNKT ABER WIRD IMMER MOZART STEHEN“

Das Salzburger Mozarteumorchester reiht sich in eine Liste prominenter Preisträger: Im Rahmen der Mozartwoche 2016 wird es mit der Goldenen Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum ausgezeichnet. Beim Œuvre von Wolfgang Amadeus Mozart hört die Spielkultur des Salzburger Orchesters längst nicht auf, aber mit dem Ziel, Mozarts musikalisches Erbe zu bewahren und von Salzburg aus weiter zu verbreiten, war bereits die Gründungsgeschichte des Ensembles vor 175 Jahren untrennbar verbunden.

Die Notiz, die am 8. November 1841 in der *Kaiserl. Königl. Privilegirten Salzburger Zeitung* erschien, war nicht lang. Aber für alle „*Freunde der Tonkunst*“, an die sie sich richtete, musste die Nachricht einen vielversprechenden Klang haben. Von einer „*größtmöglichen Konzentrierung und Auswahl aller musikalischen Kräfte unserer Kreishauptstadt*“ war die Rede, und auch von der „*Anstellung mehrerer neuer ausgezeichneten Künstler*“. Eine Salzburger Premiere kündigte sich an, veranstaltet von einer erst kürzlich ins Leben gerufenen Vereinigung: „*Der seit 1. Oktober d. J. hier in Wirksamkeit getretene Dom-Musik-Verein und das Mozarteum wird am 9. d. M. November, abends um ½ 7 Uhr, im hiesigen Rathhaus-Saale sein erstes großes Vokal- und Instrumental-Concert veranstalten, wobey die angestellten Künstler und Lehrer im Mozarteum ihre Kunstfertigkeit öffentlich zu zeigen die erste Gelegenheit haben werden.*“

Dass ein neuer Verein sich in der Lage sah, mit dem angekündigten Debüt „*den Wünschen eines kunstsinnigen Publikums auf gediegene Weise zu entsprechen*“, war im Jahr 1841 keineswegs eine Selbstverständlichkeit, denn Salzburgs ehemaliger kultureller Ruhm und Glanz war um die Mitte des 19. Jahrhunderts stark verblasst. Seit 1816 gehörte Salzburg zu Österreich. Im Zuge der Säkularisierung war die einst bedeutende fürsterzbischöfliche Residenzstadt zur Kreishauptstadt geschrumpft. Die Hofkapelle des Fürsterzbischofs, in der noch Vater und Sohn Mozart gedient hatten, war lange aufgelöst. Doch ein öffentliches Konzertwesen – oder andere bürgerliche Gegenentwürfe zum Modell einer Musikkultur, die bisher vom Adel und Klerus getragen worden waren – hatte sich in Salzburg kaum entwickelt. Literatur und Musik wurden vor allem im Salzburger Verein *Museum* gepflegt. Die Stadt kämpfte zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Armutswellen und Bevölkerungsschwund. Erst um 1830 erwachte Salzburg allmählich wieder aus seinem „*ohnmachtsähnlichen Schlaf*“ (Franz Zillner). Bei der Wiederbelebung des Kulturlebens spielten die Besinnung und der Rückgriff auf das musikalische Erbe Wolfgang Amadé Mozarts eine zentrale Rolle. Die Initiative, dem Komponisten in seiner Geburtsstadt ein Denkmal zu setzen, die auch von Mozarts Witwe Constanze und seinen Söhnen getragen wurde, führte 1842 zur Enthüllung der Mozart-Statue. Und bereits im Jahr davor legte die Konstituierung des ‚Dommusikverein und Mozarteum‘ den Grundstein für ein neues Konzertleben sowie für Musik-

ausbildung und Forschung in Mozarts Namen. Mit dieser „*Konzentrierung aller musikalischen Kräfte*“ Salzburgs begann 1841 auch die Geschichte des Salzburger Mozarteumorchesters.

Aus Professoren und Schülern sowie aus begeisterten Musikliebhabern der Stadt rekrutierte sich das Ensemble, das an die neu gegründete Musikschule Mozarteum gekoppelt war. In seiner Zusammensetzung mochte der Klangkörper vielleicht eher an die engagierten „*Dilettantenorchester*“ erinnern, die bereits zur Mozart-Zeit aktiv gewesen waren. Doch das „*kleine Orchester hatte tüchtige Leute, unter den jüngeren Mitgliedern sogar hervorragende Kräfte*“, vermerkte der Musiker Theobald Kretschmann in seinen *Erinnerungen eines Musikanten*. Als Professor für Violoncello 1872 ans Mozarteum berufen, war er somit auch Mitglied des Orchesters. Für groß besetzte Konzerte, etwa bei den Mozartfesten, welche zwischen 1877 und 1910 veranstaltet wurden, reichten die lokalen Orchesterkräfte indes oft nicht aus. Dann mussten zum Beispiel Musiker aus München das Ensemble grundlegend verstärken.

175 Jahre nach seinen Anfängen hat sich die Identität des heutigen Mozarteumorchesters freilich so gründlich und nachhaltig gewandelt wie die Musikwelt selbst. Wer über die Distanz von beinahe zwei Jahrhunderten nach Verbindungslinien zwischen dem gegenwärtigen, global agierenden sowie international renommierten Salzburger Klangkörper und dem Ensemble der Gründungsjahre sucht, wird sie dennoch am ehesten in einem auch heute noch immer wieder regen Austausch der mu-

sikalischen Kräfte finden. Nur die Vorzeichen seien heute oft umgekehrt, stellt Orchesterdirektor Thomas Wolfram fest: Musikerinnen und Musiker des Mozarteumorchesters seien heute auch bei großen Orchestern zwischen Berlin und Wien als Verstärkung begehrt – einer von vielen Belegen für die hohe Spielklasse der Salzburger. Zugleich sei mit der im 20. und 21. Jahrhundert beständig gewachsenen Qualität des Ensembles auch der Drang von Musikern nach Salzburg immer größer geworden: „*Bei Probespielen für eine einzelne, frei werdende Orchesterstelle erhalten wir bis zu 200 Bewerbungen aus aller Welt*“, so Thomas Wolfram im Interview mit dem Verfasser im August 2015.

Zwischen zwei eigenen Konzertzyklen, der Einbindung in Mozartwoche und Salzburger Festspiele, Verpflichtungen in Kulturvereinigung und Landestheater sowie internationalen Tourneen sind die Agenden des modernen Salzburger Orchesters breit gefächert. Für die Musiker der Gründerzeit gehörten neben Konzerten und fallweisen Theatereinsätzen vor allem noch die Dienste in Salzburgs Kirchen zu den grundlegenden Pflichten. Die „*Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen, insbesondere aber der Kirchenmusik, und hiezu die Gründung und Beförderung einer Musik-Anstalt zur würdigen Erhaltung des Andenkens Mozarts in seiner Vaterstadt, für alle Zeiten ‚Mozarteum‘ genannt*“ war in den Statuten des ‚Dommusikverein und Mozarteum‘ festgelegt.

Die schrittweise Trennung, aus der die Internationale Stiftung und die Musikschule Mo-



Programm des ersten Konzertes von Herbert von Karajan mit dem Mozarteumorchester im Großen Saal der Stiftung Mozarteum am 22. Jänner 1929. Salzburg, Stiftung Mozarteum, Mozart-Archiv

zarteum sowie letztlich das Mozarteumorchester als eigene Körperschaften hervorgingen, begann noch im 19. Jahrhundert. Die weiterhin engen Bande des Orchesters zur Stiftung Mozarteum können ebenfalls als stabil gebliebene Konstante in seiner 175-jährigen Historie gesehen werden. Sie gehen über die Mitwirkung des Orchesters in der Mozartwoche oder dem Festival „Dialoge“ weit hinaus, erläutert Ivor Bolton, der scheidende Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg: *„Mit ambitionierten Programmideen hat die Stiftung Mozarteum Salzburg dem Orchester immer wieder überaus wichtige Impulse gegeben, in neue Richtungen zu gehen, sei es mit Werken von György Ligeti oder mit Johann Christian Bachs ‚Lucio Silla‘ (Ivor Bolton in einem Interview mit dem Autor, August 2015).*

Dass das Orchester Mozarts Namen prominent in seinem Banner führt – 1908 trat es erstmals offiziell als „Mozarteums-Orchester“ in Erscheinung – führe in der Gegenwart nur noch fallweise zu Missverständnissen und anschließenden Fragen, ob es sich etwa um das Orchester der Universität oder der Stiftung handle, erzählt Orchesterdirektor Thomas Wolfram. Bei Mozart hört die Interpretationskompetenz des Ensembles längst nicht auf. Bei großen Tournéen freilich sei das Orchester vor allem in seiner Kernkompetenz gefragt, *„und dazu gehören eben die Werke der Wiener Klassik im Besonderen“*. Ivor Bolton beschließt indes seine Ära mit der Gesamtaufnahme aller Bruckner-Symphonien. Diese Edition sei *„mit Sicherheit ein Meilenstein in der*



*jüngeren Orchestergeschichte“*, betont Wolfram, *„ebenso wie die Gesamtaufnahme aller Mozart-Symphonien unter Hans Graf“*. Zudem ist die Assoziationskette, die von Bruckner zu Mozart und zum historischen Mozarteumorchester führt, ebenfalls denkbar kurz: Zweimal hat sich Bruckner in den Jahren 1861 und 1868 vergeblich als Direktor der Musikschule Mozarteum beworben.

Zu Bruckners Zeit und bis weit ins 20. Jahrhundert war auch die Existenz des Orchesters von existenziellen Unsicherheiten geprägt. Wenn es um einen Vergleich zwischen dem Ensemble damals und heute gehe, sagt Thomas Wolfram, *„war ein entscheidender Moment in der 175-jährigen Geschichte des Mozarteum-*

orchesters mit Sicherheit das Erlangen einer stabilen, wirtschaftlichen Existenzgrundlage“. In den ersten hundert Jahren seines Bestehens war das Orchester meist als mehr oder weniger freie Musikergemeinschaft auf Vereinsbasis organisiert, nicht als reines Berufsorchester. Noch als der junge Herbert von Karajan 1929 in Salzburg sein Debüt als Dirigent mit Werken von Mozart, Tschaiakowsky und Richard Strauss gab, saßen in den Orchesterreihen noch professionelle Musiker neben Amateuren. Im Konzert gab der junge Dirigent daher auch dem Salzburger Chirurgen Ernst von Karajan die Einsätze: Sein Vater saß als Klarinetist im Orchester. Der Rezensent des *Salzburger Volksblattes* lobte die „Präzision des Zusammenspiels“, die „Schwung- und Schlagkraft“ sowie die „Intelligenz“ eines Mozarteumorchesters, das „in den letzten Jahren große Fortschritte gemacht hat“.

Über die Herausforderungen, die sich aus der Arbeit mit einem nicht voll professionalisierten Ensemble ergaben, schrieb auch Bernhard Paumgartner in seinen *Erinnerungen* (1969). 1917 wurde der Dirigent und Mozart-Forscher als Direktor ans Konservatorium Mozarteum berufen. Die Besetzung des Orchesters „aus Lehrern und den tüchtigsten Absolventen des Konservatoriums [...] dazu aus einem ziemlichen Stock von Zuzüglern“, schrieb Paumgartner, habe ziemlich genau dem Bild entsprochen, „wie etwa ein größeres Konzert-Orchester, gemischt aus Berufsmusikern und Dilettanten in den vergangenen Jahrhunderten ausgesehen haben mochte, von dem uns die Lebensgeschichten der

großen Meister jener Zeiten erzählen. Diese Form entsprach keineswegs mehr den Anforderungen der neueren Werke, die man pflichtgemäß neben der ‚Klassik‘ auch vor das Publikum zu bringen hatte.“

Dennoch spielte das Mozarteumorchester unter Paumgartners Ägide von Anfang an auch bei den Salzburger Festspielen eine Rolle. Bereits im Festspiel-Gründungsjahr 1920 gestaltete es die Bühnenmusik im *Jedermann*. Auch Mozart-Matineen, Serenadenkonzerte und Mozarts c-Moll-Messe wurden zu Fixpunkten, wie der langjährige Konzertmeister Joseph Schröcksnadel in seiner Orchesterbiographie *Salzburgs musikalische Botschafter* (1984) resümierte. Rückblickend lobte auch Paumgartner die „rasche Entwicklung des Klangkörpers“, der ab 1930 auch international auf ersten Tournéeen Erfolge einspielen konnte.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde Paumgartner abgesetzt. Zugleich wurde das Mozarteumorchester unter Willem van Hoogstraten erstmals zum Berufsorchester umorganisiert – bis zur Auflösung aller Kultureinrichtungen unter dem wankenden NS-Regime nur wenige Jahre später, 1944. Nach dem Zweiten Weltkrieg konzertierten die Orchestermitglieder, erneut als freie Arbeitsgemeinschaft organisiert, unter der Leitung prominenter Komponisten und Dirigenten wie Hans Pfitzner, Paul Hindemith oder Clemens Krauss. Dem künstlerischen Wachstumsprozess – 1945 war das Mozarteumorchester auch das erste Orchester der wieder stattfindenden Salzburger Festspiele – stand der wirtschaft-

lich nur schwer zu vollbringende Balanceakt des freien Orchesters entgegen. 1958 übernahmen Stadt und Land den Klangkörper. Die Mitglieder des Mozarteumorchesters wurden gleichsam offiziell „*Salzburgs musikalische Botschafter*“.

Dass auch diese Botschafterrolle immer wieder auf Mozart zurückverweist, wird trotz eines Orchesterrepertoires, das heute bis in die Gegenwart reicht, nicht als Bürde erlebt, sondern durchaus als Auftrag. In einer wissenschaftlichen Studie gaben Mitte der 90er-Jahre fast die Hälfte der 91 Musikerinnen und Musiker im Orchester an, ein wesentlicher Aspekt in der Existenz des Orchesters sei die Pflege von Mozarts Musik. „*Seine Werke sind bei uns tief im System verankert*“, sagt auch Chefdirigent Ivor Bolton. „*Wir zeigen zwar gern, dass wir noch vieles andere können, aber Mozart ist in unserem Namen festgeschrieben, und dagegen stemmen wir uns keinesfalls. Wenn es um Mozart geht, spielen wir heute mit Sicherheit in der Champions League mit. Oft glauben Leute, die das Mozarteumorchester hören, wir seien ein Originalklang-Ensemble. Das nehme ich als Kompliment.*“ Dem kann Orchesterdirektor Wolfram nur zustimmen. Vielseitigkeit zwischen Klassik und Moderne sei eine der großen Qualitäten des Mozarteumorchesters. „*Aber Mozart wird für uns immer im Mittelpunkt stehen.*“

Clemens Panagl



## WOLFGANG AMADEUS MOZART

In February 1778 Mozart arrived in Paris for a seven-month stay that brought professional frustration and personal tragedy in the death of his mother, who had accompanied him as chaperone. He initially hoped to compose an opera – the surest way of gaining aristocratic favour in the French capital. Yet the Parisian operatic élite was far too embroiled in intrigue and faction-mongering to pay much attention to the young composer from Salzburg. Mozart had to content himself with a **Symphony in D major, K. 297**, for the city's most prestigious concert society, the Concert spirituel. Though he wrote cynically of pandering to the “stupid asses” in the audience by including the obligatory loud call to attention, or *premier coup*

*d'archet*, he evidently relished the power and virtuosity of the society's crack orchestra, with its (for the time) huge body of 40 strings and full complement of woodwind, including clarinets. In the swaggering first movement, especially, Mozart deploys the orchestra for maximum sonority, often using the woodwind as an organ-like backdrop to the brilliant violin writing.

After the symphony's premiere in the Palais des Tuileries on 18 June 1778, Mozart reported to his father that it was greeted “with much applause.” The slow movement, though, was found to contain “too many modulations”; and for a later performance Mozart obligingly provided a new *Andante*. While the evidence is not clear-cut, it seems probable that the original was the graceful, pastoral-tinged move-

ment in 6/8 metre – the one usually played, and heard in this morning’s performance – and the replacement the shorter, simpler Andante in 3/4 time.

Mozart was especially delighted with the mercurial and witty finale. As he wrote to his father, “Since I’ve heard that here all final allegros begin ... with all the instruments together ... I begin with the two violins alone, piano for just eight bars – then comes a sudden forte. So all the audience said ‘Sssh’ during the piano, as I expected them, then came the forte – well, hearing it and clapping were one and the same. I was so delighted I went right after the Sinfonie to the Palais Royale and bought myself an ice cream.”

For Mozart’s next ‘city’ symphony we move forward five years to the autumn of 1783. That summer Wolfgang had taken his new wife Constanze to meet his father and sister in Salzburg – his last visit to the town of his birth. On their return journey to Vienna the Mozarts were entertained in Linz by a local bigwig, Count Thun, who helped set up a concert of Wolfgang’s music. “On Thursday 4 November I am giving an academy in the theatre here”, he wrote to his father on 31 October. “As I haven’t a single symphony with me I am writing a new one, at breakneck speed.” With no flutes and clarinets available in the Linz orchestra, Mozart compensates by writing colourful parts for oboes and bassoons, often in tandem.

Exhilarating and unfailingly inventive, the ‘Linz’ Symphony in C major, K. 425, gives no trace of the haste with which it was written. For

the first time in any Mozart symphony there is a slow introduction, initially ceremonial, then gradually darkening as it proceeds. The Allegro spiritoso that follows is an exceptionally brilliant, extrovert piece, complete with Handelian hallelujahs. Its rhythmic drive continues unabated into the second group of themes, usually in Mozart a cue for lyrical relaxation, but here dominated by a fanfare motif that switches bluntly from E minor to G major and back again.

The Andante combines a gentle *Siciliano* lilt with a quiet solemnity enhanced by the presence of trumpets and drums – the only time Mozart used these instruments in a symphonic slow movement. There is mystery, too, in the central development, courtesy of a furtive scale figure introduced by first bassoon and basses.

The minuet contrasts the military swagger of its main section with a *Ländler* trio whose bucolic charm acquires a touch of urban sophistication when the bassoon imitates the melody of the oboe and violins at a bar’s distance. Unified by its initial interval of a rising fourth, the Presto finale adds to the first movement’s celebratory C major vigour a lithe, athletic grace of its own – a surprising intensity, too, in a haunting passage where the strings work a three-note motif against drooping chromatic harmonies from oboes and bassoons.

The three years that followed the ‘Linz’ Symphony were the most glitteringly successful of Mozart’s career. By the end of 1786, though, his popularity as composer-virtuoso in Vienna

was on the wane. Seeking to broaden his horizons, he flirted with the idea of a trip to London, then took up an invitation from ‘a company of distinguished connoisseurs and music-lovers’ to visit Prague, where *Le nozze di Figaro* was causing a sensation. Arriving with Constanze on 11 January 1787, Mozart immediately experienced the city’s *Figaro* craze for himself. “Nothing is played, blown, sung or whistled but Figaro”, he wrote to his friend Gottfried von Jacquin. “No opera is drawing audiences like Figaro. Nothing, nothing but Figaro. Certainly a great honour for me!”

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

Whatever its immediate purpose, the work is one of Mozart’s greatest achievements in any genre. When the monumental slow introduction plunges from D major to D minor, dramatic *forte* – *piano* alternations, wailing chromatic scales and an ominously stalking bass line evoke the world of *Don Giovanni*, the

opera Mozart would write for Prague later in 1787. Matching the scale of the introduction, the Allegro is the longest and most imposing in any symphony to date, a breathtaking amalgam of grandeur, lyricism and intricate motivic development. The ‘first subject’ is less a theme than a nexus of motifs which Mozart proceeds to develop with a dazzling contrapuntal sophistication worthy of the ‘Jupiter’ Symphony.

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

Richard Wigmore

# MI 27.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #17

---

**ANDREAS STAIER MOZARTS WALTER-FLÜGEL**  
**ALEXANDER MELNIKOV MOZARTS WALTER-FLÜGEL**  
**NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLO**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Andante mit fünf Variationen G-Dur für Klavier zu vier Händen KV 501**  
(Vollendet: Wien, 4. November 1786)

**Sonate F-Dur für Klavier KV 533/494** (Andreas Staier)  
(KV 533 datiert: Wien, 3. Jänner 1788)  
(KV 494 datiert: Wien, 10. Juni 1786)

Allegro (KV 533)  
Andante (KV 533)  
Rondo. Allegretto (KV 494, 2. Fassung)

**HENRI DUTILLEUX** 1916–2013

**„Trois Strophes sur le nom de Sacher“ pour violoncelle solo**  
(Komponiert 1976)

Un poco indeciso  
Andante sostenuto  
Vivace

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Fantasie c-Moll KV 396. Fragment für Klavier und Violine, als Klavierstück  
bearbeitet und ergänzt von Maximilian Stadler (Alexander Melnikov)**  
(Entstanden angeblich Wien, August/September 1782)

Adagio

**Sonate C-Dur für Klavier zu vier Händen KV 521**  
(Vollendet: Wien, 29. Mai 1787)

Allegro

Andante

Allegretto

*Keine Pause*



## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das berühmte Familienporträt, das an der Wand des Tanzmeistersaales hängt, bildet in gewisser Weise die Inspiration für das heutige Museumskonzert, bei dem Wolfgang Amadé Mozarts eigenes Hammerklavier, an dem er in seiner Wiener Zeit improvisierte, komponierte und öffentlich spielte, die Hauptrolle einnimmt. Das großformatige Ölgemälde ist im Herbst 1780, kurz vor Mozarts Abreise nach München zur Uraufführung des *Idomeneo* entstanden; es ist unsigniert (und daher nur vermutungsweise Johann Nepomuk Della Croce zugeschrieben). Das Familienporträt zeigt Mozart und seine Schwester Maria Anna am Klavier, den Vater Leopold mit der Violine und – am rechten Bildrand in den Lichtreflexen nur schwer erkennbar – einem Exemplar seiner Violinschule, während die zwei Jahre zuvor in Paris verstorbene Mutter durch eine Kopie des Porträts, das heute in Mozarts Geburtshaus in der Getreidegasse hängt, ins Gedächtnis gerufen wird.

Historische Wahrheit beansprucht das heutige Konzert nicht, sondern es möchte nur die damalige Aufführungssituation nachstellen, wobei Andreas Staier und Alexander Melnikov die Rolle des Geschwisterpaares einnehmen, wohingegen Nicolas Altstaedt (mit dem Violoncello statt der Violine) in die Rolle des Vaters schlüpft, der den Eindruck vermittelt, jederzeit ins musikalische Geschehen eingreifen zu können. Und selbst das braune Klavier ist nicht das, was das Bild vorgibt: Mozarts Hammerflügel, den er kurz nach seiner Über-

siedlung nach Wien erwarb, befand sich zu Lebzeiten des Vaters beständig in Wien (siehe dazu den Essay zu Mozarts Instrumenten). Auf dem Familienbild dürfte Leopold Mozarts Cembalo, das von Christian Ernst Friderici in Gera stammte, abgebildet sein, ein – wie die etwas gekünstelte Handhaltung Wolfgangs ahnen lässt – zweimanualiges Instrument.

Im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert nahm das Spiel am Klavier zu vier Händen eine zentrale Position in der Hausmusik ein. Außer Originalwerken – Sonaten, Variationen, Tänzen – führte man damals Symphonien und Quartette, ja ganze Opern „unter *Hinweglassung der Worte*“ zu zweit am Klavier auf. Mozart hat an dieser Entwicklung nicht nur durch die großen Sonaten (von denen zwei – KV 123 und 381 – Anfang der 1770er-Jahre in Salzburg entstanden sind und als sein Opus 3 in Wien gedruckt wurden) Anteil; er soll sie nach der Einschätzung seiner Zeitgenossen sogar initiiert haben, denn auf der Wunderkinderreise wurde seit 1765 mehrmals als Sensation hervorgehoben, dass das Geschwisterpaar zu zweit auf einem Flügel musizierte und der junge Wolfgang Mozart die erste Komposition für Klavier zu vier Händen überhaupt geschaffen habe.

Am 4. November 1786 trug Mozart „*Variationen für das klavier auf 4 Hände*“ in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein; am 12. September 1786 hatte er dort entsprechend „*12 variationen für das klavier allein*“ vermerkt. Beide Kompositionen, KV 500 und 501, sind unmittelbar nach ihrer Entstehung bei Franz Anton Hoffmeister im Druck erschienen.

Beiden Werken liegen eigene Themen zugrunde, was für Mozart ungewöhnlich ist, da er für einzeln erscheinende Variationenzyklen gewöhnlich ein mehr oder minder bekanntes zeitgenössisches Thema, fast immer ein Lied oder ein beliebtes Stück aus einer Oper, wählte, wohingegen die Variationensätze in mehrsätzigen Kompositionen nahezu ausnahmslos auf eigenen Themen beruhen. Mozart begnügt sich bei **KV 501** mit fünf Variationen, unter Verzicht auf die sonst bei ihm fast obligatorische Adagio-Variation als vorletzte. In der Schlussvariation werden – um einen höheren Grad an Differenzierung zu erreichen – die Wiederholungen bei vertauschten Rollen ausgeschrieben und die Coda, die nach Es-Dur und C-Dur ausweicht, versucht mit Erfolg, das begrenzte harmonische Spektrum eines Variationensatzes zu erweitern.

Die **Klaviersonate F-Dur KV 533/494** ist das erste Werk, das Mozart nach seiner Ernennung zum k. k. Kammermusicus im Druck erscheinen ließ. Es trägt zwar keine offizielle Widmung an Joseph II. (Mozart scheute vielleicht das umständliche Genehmigungsprozedere), ist aber kaum anders als eine öffentliche Danksagung für diesen Ehrentitel, der ein geregeltes Einkommen bei bescheidenen Gegenleistungen versprach, zu verstehen. Mozart entsprach dem Geschmack des Monarchen, der ein großer Verehrer älterer Musik war, durch die kunstvolle Verwendung des doppelten Kontrapunktes in den beiden ersten Sätzen. Als Schluss-Satz hat Mozart das wenige Jahre zuvor entstandene und als Einzeldruck bereits erschienene Rondo F-Dur KV 494 auf-

genommen, wobei er es durch eine ausgedehnte, kontrapunktisch angehauchte Kadenz an den technischen Stand der ersten Sätze heranführte. Dass dies dennoch vielleicht nur eine aus Zeitmangel geborene Notlösung war, zeigt das Fragment KV 590b, das sich im Besitz der Stiftung Mozarteum befindet: Dieser Schluss-Satz einer Sonate, der nach nur 15 Takten abbricht, könnte nach Papier- und Schriftbefund ohne Weiteres aus der Zeit um die Jahreswende 1787/88, als Mozart die beiden ersten Sätze von KV 533 schrieb, stammen. Durch die Verwendung des doppelten Kontrapunktes hätte er sich nahtlos an deren Kompositionsprinzip angefügt. Nur als Kuriosum sei vermerkt, dass der junge Franz Xaver Mozart als 10-Jähriger das Fragment ergänzte und seiner Mutter zum Namenstag (18. Februar 1802) schenkte. Der Knabe erkannte damals das kontrapunktische Potenzial des Satzes nicht und schrieb stattdessen ‚nur‘ ein gefälliges Rondo.

Zu Mozarts ungewöhnlichsten Kompositionen gehört zweifellos das Fragment einer **Fantasie c-Moll KV 396**, die er um 1782 für die eigenwillige Kombination von Klavier und Violine begann. Sie gehört zu den wenigen Ensemblefantasien des 18. Jahrhunderts – ein vergleichbares Werk hat vielleicht nur Carl Philipp Emanuel Bach mit seiner fis-Moll-Fantasie Wq 67 (1787) geschaffen. Besonders merkwürdig ist aber, dass die Violine überhaupt erst nach 22 Takten einsetzt; Mozart hat die Komposition bereits nach sechs weiteren Takten beim Doppelstrich abgebrochen und unvollendet zur Seite gelegt, so dass un-



Mozart. Fantasie c-Moll für Klavier KV 396. Erstdruck, Constanze Mozart gewidmet. Wien, Jean Cappi [1802]. Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

klar bleibt, wie sich das Verhältnis der beiden Instrumente im zweiten Teil des Satzes entwickelt hätte. Maximilian Stadler, der Constanze Mozart bei der Ordnung des Nachlasses ihres verstorbenen Mannes behilflich war, hat die Fantasie in der heute bekannten Fassung ergänzt, wobei er die Violinstimme ganz wegließ.

Die große **Sonate C-Dur KV 521** aus dem Jahr 1787, die am Ende des heutigen Programmes steht, gehört zu Mozarts extrovertiertesten und neben der Sonate für zwei Klaviere KV 448 technisch anspruchsvollsten Klavier-

kompositionen. Mozart hatte die Sonate offenbar für sich und Franziska von Jaquin, die Schwester seines Freundes Emilian Gottfried von Jaquin, geschrieben und den Erstdruck des spielfreudigen Werkes dann den pianistisch begabten Schwestern Nanette und Babette Natorp, die der Familie Jaquin nahestanden, gewidmet. Die Sonate entwickelt im ersten und letzten Satz ein brillantes Feuerwerk an Ideen; auch der langsame Satz – mit seiner ausgedehnten Moll-Episode als Mittelteil – steht den großen Klavierkonzerten der Wiener Jahre in nichts nach.

## HENRI DUTILLEUX

Mit einem Augenzwinkern erinnert uns Nicolas Altstaedt mit den ***Trois Strophes sur le nom de Sacher*** von Henri Dutilleux daran, dass bei Hauskonzerten der Mozart-Familie nicht alte, sondern fast immer neue Musik im Mittelpunkt stand. Die drei Strophen über den Namen Sacher, der sich fast mühelos in Töne übersetzen lässt, sind ein Werk, das Mstislav Rostropowitsch bei Henri Dutilleux (und elf anderen Komponisten) in Auftrag gab, um den Basler Musikmäzen Paul Sacher anlässlich seines 70. Geburtstages im Jahre 1976 zu ehren. Das dreisätzige, gut achtminütige Werk kam dann erstmals 1982 mit Rostropowitsch am Violoncello zur Aufführung.

Ulrich Leisinger

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart completed the **Andante with five variations in G major for piano for four hands, K. 501**, in Vienna on 4 November 1786. In her book *Mozart's Variations Reconsidered*, Esther Cavett-Dunsby argues that Mozart's keyboard variations have largely been overlooked because it was assumed by scholars that semi-improvised variations would be less rigorously structured than other forms. Cavett-Dunsby applies Schenkerian analysis to demonstrate that Mozart's keyboard variations including, K. 501, are more complex than was previously assumed.

Mozart's **Piano Sonata in F major, K. 533/494**, was completed in 1788. The third movement is a revised version of a rondo for solo piano published two years earlier as K. 494. The main theme of this movement is stated first in a high register, while at the end it appears in a much lower range.

The **Fantasy in C minor, K. 396**, is an arrangement of a fragment for violin and piano, left incomplete at the time of Mozart's death. The composer probably intended the sketch as the first movement of a sonata, though he completed only twenty-seven measures of the piano part. Markings for double stops indicate that he intended to include a violin part as well. It is likely that his widow Constanze engaged the Benedictine monk, musicologist, and composer Maximilian Stadler to finish some of Mozart's incomplete works in hope of offering them to publishers. Stadler used Mozart's fragment to compose a piece for solo piano which be-

came the **Fantasy in C minor, K. 396**, completed in Vienna in the late summer of 1782.

Mozart's earliest works for piano for four hands were written for him to perform with his sister during their European tours as child prodigies. Others were composed for his piano students. Mozart dedicated his **Piano Sonata in C for four hands, K. 521**, to Babette and Marianne Natorp, two Viennese sisters who may have been his pupils. He sent a copy of the sonata to his friend Gottfried von Jacquin, requesting that it be given to his sister Franziska. Mozart warned Jacquin, "tell her to tackle it at once, for it is rather difficult." The score specifies *primo* and *secondo* parts and begins with a vibrant Allegro exposition by the second pianist. A lyrical Andante is followed by a cheerful Allegretto to round off the sonata.

## HENRI DUTILLEUX

Henri Dutilleux composed the first movement of ***Trois Strophes sur le nom de Sacher*** for solo cello as a birthday celebration for Swiss conductor and new music patron Paul Sacher, adding two more movements in 1976. The piece was premiered by Mstislav Rostropovich in 1982. The piece calls for non-standard tuning, where the lower strings of the cello are tuned down from G to F sharp and from C to B flat. In the first movement, listen for a quotation from Bela Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*, which appears as a quiet tremolo.

Matthew Thomas

**MI 27.01**

19.30 Großes Festspielhaus #18

**WIENER PHILHARMONIKER**  
**DIRIGENT TUGAN SOKHIEV**  
**RENAUD CAPUÇON VIOLINE**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Symphonie D-Dur KV 385**

„Haffner-Symphonie“

(Datiert: Wien, Juli 1782)

Allegro con spirito

Andante

Menuetto – Trio

Presto

**HENRI DUTILLEUX** 1916–2013

**„L'Arbre des songes“. Concerto pour violon et orchestre**

(Komponiert 1983–85)

Librement. Interlude 1

Vif. Interlude 2

Lent. Interlude 3

Largo et animé

Mitwirkend: **Thomas Lausmann** Klavier / Celesta

**Jan Rokyta** Cimbalom

**Pause**

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847

Symphonie A-Dur MWV N 16  
„Italienische“  
(Komponiert 1833)

Allegro vivace  
Andante con moto  
Con moto moderato  
Saltarello. Presto



*The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra*

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Als der 25-jährige Wolfgang Amadé Mozart sich 1781 in Wien niederließ, konnte er schon ein quantitativ wie qualitativ beachtliches kompositorisches Schaffen vorweisen. Auf nahezu allen musikalischen Gebieten hatte er Maßstäbliches geleistet, man denke nur an so beeindruckende Schöpfungen wie seine Opera seria *Idomeneo* KV 366, die Violinkonzerte, das Es-Dur-Klavierkonzert KV 271, die *Sinfonia concertante* KV 364, die Klaviersonate in a-Moll KV 310 und vieles mehr. Und dennoch dürften die meisten Kommentatoren Mozartscher Musik darin übereinstimmen, dass er in den folgenden gut zehn Jahren bis zu seinem frühen Tod im Dezember 1791 das bisher Geleistete noch einmal in geradezu erstaunlicher Weise übertroffen hat. Wollte man alle Kompositionen anführen, die er in seinen Wiener Jahren zu Papier brachte und die seit langem zu den wertvollsten Bestandteilen der abendländischen Musikgeschichte gerechnet werden, so müsste man mit einer wahrlich langen Liste aufwarten. Betrachtet man speziell seine größer besetzten Instrumentalwerke, so fällt auf, dass Mozart in Wien zwar nicht weniger als siebzehn große und gattungsprägende Klavierkonzerte verfasste, jedoch nur die im Vergleich dazu recht kleine Anzahl von sechs Symphonien. Offenbar bevorzugte er es, in seinen Akademien als Pianist aufzutreten und hatte für neue symphonische Werke kaum Verwendung. Dies wird nicht zuletzt daran deutlich, dass von den sechs Symphonien noch drei für Aufführungen in anderen Städten ent-

standen sind. So brachte Mozart die C-Dur-Symphonie KV 425 im Herbst 1783 bei einem Aufenthalt in Linz in aller Eile zu Papier und zur Aufführung, während er die Symphonie in D-Dur KV 504 im Dezember 1786 für seine bevorstehende Reise nach Prag komponierte, wo sie im folgenden Jänner ihre umjubelte Premiere erlebte.

Das früheste Beispiel bildet allerdings die **Haffner-Symphonie D-Dur KV 385**. Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist etwas verwickelt: Mozart schrieb es im Juli 1782 – mitten in den turbulenten Wochen der erfolgreichen ersten Aufführungen seines Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 im Wiener Burgtheater und seiner Hochzeit mit Constanze Weber – in wenigen Tagen nieder. Den Auftrag dazu hatte er von der wohlhabenden Salzburger Familie Haffner erhalten, für die er bereits sechs Jahre zuvor die Serenade KV 250 komponiert hatte. War damals die Vermählung Elisabeth Haffners der Beweggrund zur Komposition gewesen, so sollte nun ihr Bruder Sigmund anlässlich seiner Erhebung in den Adelsstand mit einer weiteren „Haffner“-Serenade aus Mozarts Feder geehrt werden. Aus Briefen des Komponisten an seinen Vater Leopold geht hervor, dass Mozart Ende Juli und Anfang August in mehreren Sendungen verschiedene Sätze dieser Serenade nach Salzburg schickte, darunter ein Allegro, ein Andante, ein oder zwei Menuette, einen Finalsatz und einen Marsch. Wegen diverser anderer Arbeiten beschäftigte er sich zunächst nicht weiter mit dem Werk. Am 21. Dezember bat er dann Leopold, es ihm aus Salzburg zurückzu-

schicken: „[...] wenn sie eine gelegenheit finden, Sie die güte haben möchten mir die Neue Sinfonie die ich ihnen für den Haffner geschrieben, zu schicken; wenn ich sie nur bis die fasten gewis habe, denn ich möchte sie gerne in meiner accademie machen“. Als er seine Komposition schließlich im Februar 1783 von seinem Vater zurückerhielt, schrieb er ihm, sie habe ihn „ganz surprenirt – dann ich wuss-te kein Wort mehr davon; – die muß gewis guten Effect machen“. Für die Aufführung in Wien ergänzte er die Instrumentation um je zwei Flöten und Klarinetten und führte das Werk als Symphonie auf, indem er mehrere Sätze wegließ. Ungeachtet ihrer Entstehung als Serenade ist die *Haffner-Symphonie* auch als symphonische Arbeit die Schöpfung eines musikalischen Genies. Noch ein Jahrhundert später ließ sich kein Geringerer als Johannes Brahms beim Finale seiner zweiten Symphonie vom parallelen Satz der *Haffner-Symphonie* inspirieren. Die Leichtigkeit und der glänzende Schwung von Mozarts Musik – er schrieb an seinen Vater, der erste Satz müsse „recht feüerig gehen“ und das Finale „so geschwind als es möglich ist“ – dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch die kunstvolle kontrapunktische Verarbeitung der Themen und Motive ein wichtiger Bestandteil der kompositorischen Anlage ist.

## HENRI DUTILLEUX

Als der französische Komponist Henri Dutilleux im Mai 2013, wenige Monate nach sei-

nem 97. Geburtstag, in Paris starb, verlor die internationale Musikwelt einen ihrer profiliertesten Repräsentanten der vergangenen Jahrzehnte. Nach Studien am Konservatorium im nordfranzösischen Douai und am Conservatoire de Paris war er während des Zweiten Weltkrieges für einige Zeit Chorleiter an der Pariser Oper, bevor er ab 1945 die Position des Leiters der Musikproduktionen beim französischen Rundfunk bekleidete. Diese gab er 1963 auf, um sich ganz dem Komponieren zu widmen. Doch wirkte er parallel dazu viele Jahre lang als Professor für Komposition: von 1961 bis 1970 an der École Normale de Musique, danach bis 1984 am Conservatoire. Ausgezeichnet mit einer großen Zahl von Preisen und Ehrungen, ist sein Schaffen durch eine bemerkenswerte Individualität charakterisiert, denn Dutilleux hat sich zeit seines Lebens nie einer bestimmten Kompositionsrichtung zugehörig gefühlt. Auch hat er mehrere seiner frühen Werke, die er als zu stark in der Tradition der Vorbilder – etwa Debussys und Ravels – stehend empfand, zurückgezogen. Als seine ersten vollgültigen Werke betrachtete er die zwischen 1946 und 1948 für seine Ehefrau, die Pianistin Geneviève Joy, geschriebene Klaviersonate und die 1951 vollendete 1. Symphonie. In den folgenden Jahrzehnten entstand dann ein verhältnismäßig kleines, aber höchst eigenständiges Œuvre, darunter Schöpfungen wie die 2. Symphonie (1959), das Cellokonzert *Tout un monde lointain ...* (1970), das Streichquartett *Ainsi la nuit* (1976) und der Liederzyklus für Sopran und Orchester *Correspondances* (2002). An dem **Konzert**



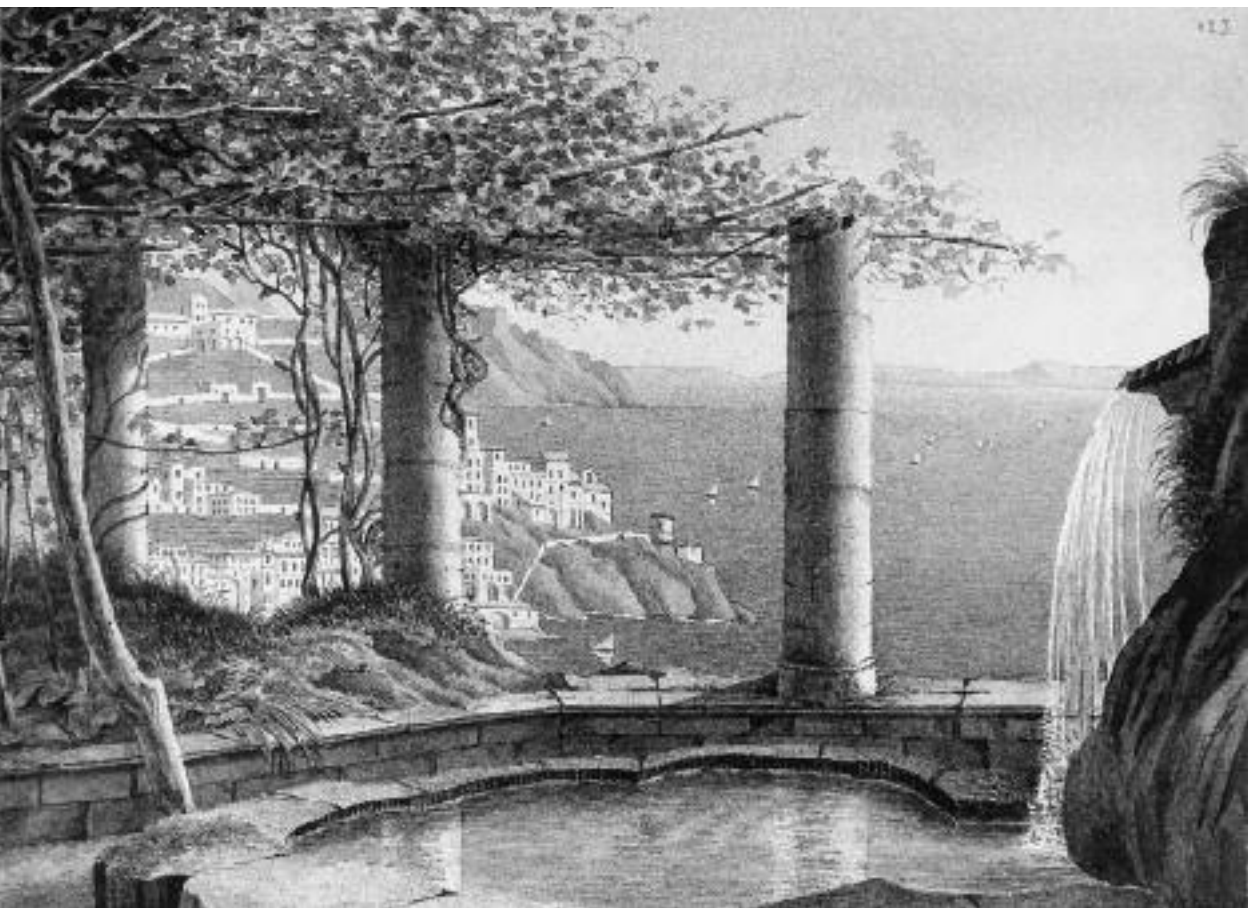
für Violine und Orchester *L'Arbre des songes* arbeitete Dutilleux von 1983 bis 1985. Es erlebte seine Uraufführung am 5. November 1985 in Paris mit dem Widmungsträger Isaac Stern als dem Solisten und dem Orchestre National de France unter Leitung von Lorin Maazel. Das Werk erinnert in seinem Aufbau entfernt an den einer klassischen Symphonie, doch verbindet der Komponist die vier Sätze durch kurze Zwischenspiele, um eine Unterbrechung des Verlaufes und der Atmosphäre zu vermeiden. Im Vorwort zu seiner Partitur ist Dutilleux hierauf und auf den von ihm gewählten Titel eingegangen: Sein Violinkonzert entfalte sich wie ein Baum, dessen Äste sich stets verzweigen und erneuern würden. Dieses symbolische Bild wie auch die Vorstellung eines jahreszeitlichen Kreislaufes hätten ihn angeregt, seine Komposition *Der Baum der Träume* zu nennen.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Mendelssohn erhielt die Inspiration zu seiner **Symphonie A-Dur MWV N 16** während einer Italienreise, zu der ihm kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe geraten hatte. Der Aufenthalt dort war Bestandteil einer umfangreichen Bildungsreise, die der zwanzigjährige Komponist auf Drängen seiner Eltern bereits im Frühling 1829 mit einem längeren Besuch in England, Schottland und Wales begonnen hatte und die ihn bis 1832 nach Bayern, Österreich, Italien, in die Schweiz, nach Frankreich und noch einmal nach England führte. Zwi-

schen Oktober 1830 und Juli 1831 hielt er sich in verschiedenen italienischen Städten auf, wo er die Bekanntschaft einer Reihe namhafter Persönlichkeiten aus allen Bereichen des europäischen Geisteslebens jener Zeit machte. Unter anderem traf er dort mit dem Maler und Bildhauer Wilhelm Schadow, dem Musiksammler Fortunato Santini, dem dänischen Bildhauer Bertel Thorwaldson und dem Direktor der französischen Akademie in Rom, Horace Vernet, zusammen. Vernet war es auch, der Mendelssohn mit dem gut fünf Jahre älteren Hector Berlioz bekannt machte. In den folgenden Wochen trafen sich die beiden hochbegabten jungen Komponisten beinahe täglich, erkundeten gemeinsam die Stadt Rom und die Umgebung und diskutierten über Kunst und Musik.

Zwar beschäftigte sich Felix Mendelssohn Bartholdy in Italien zunächst mit der Ausarbeitung und Fertigstellung seiner zwei Jahre zuvor in Schottland begonnenen a-Moll-Symphonie, doch konnte er sich nach eigener Aussage nicht recht in die Stimmung der schottischen Nebellandschaft versetzen. Stattdessen skizzierte er in Rom und kurz danach in Neapel eine neue Symphonie in A-Dur, von der er als „*der Italienischen*“ sprach. Vollendet wurde das Werk jedoch erst knapp zwei Jahre später. Im November 1832 war die Londoner Philharmonic Society mit dem ehrenvollen Auftrag an Mendelssohn herangetreten, für sie ein neues symphonisches Werk zu schreiben. Der Komponist nahm das Angebot gerne an, machte sich im Jänner an die Ausarbeitung seiner Skizzen und vollendete die Partitur am



Felix Mendelssohn Bartholdy. Ansicht von Amalfi. Aquarell, datiert Mai 1831.  
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz mit Mendelssohn-Archiv – akg-images

13. März 1833. Die Uraufführung erfolgte unter seiner Leitung genau zwei Monate später, am 13. Mai, in London und bildete den Höhepunkt seines inzwischen dritten Aufenthaltes in der britischen Hauptstadt.

Dass die *Italienische Symphonie* in der Folge zu einem der populärsten Vertreter ihrer Gattung wurde, kann in der Tat kaum überraschen, vereinigen sich in ihr doch geniale Erfindung, hohe Kompositionskunst und brillante Instrumentation auf das Schönste. Gleich der Beginn des Kopfsatzes scheint mit der zündenden Melodie der Violinen ein Bild südlichen Sonnenscheins zu malen. Tänzerischer Schwung und Leuchtkraft charakterisieren desgleichen den Finalsatz, in den Mendelssohn Elemente zweier volkstümlicher italienischer Tanzformen, des Saltarellos und der Tarentella, einbezieht. Nicht weniger individuell sind die beiden Mittelsätze der Symphonie. Dabei bildet das graziöse menuettartige Con moto moderato mit seinem quasi aristokratischen Gestus einen reizvollen Kontrast zum unmittelbar folgenden Schluss-Satz. Besondere Berühmtheit hat schließlich das an zweiter Stelle stehende Andante con moto erlangt. Man hat oftmals in der schönen und wehmütigen Melodie des Hauptthemas ein Andenken an zwei bedeutende künstlerische und menschliche Vorbilder Mendelssohns sehen wollen, die beide 1832 verstorben waren: Goethe und Carl Friedrich Zelter. Zwar existiert auch tatsächlich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen jenem Hauptthema und Zelters Goethe-Vertonung „*Es war ein König in Thule*“, doch da, wie erwähnt, die Symphonie nahezu sicher schon 1831 voll-

ständig skizziert worden war, spricht einiges dafür, dass das Andante eher als Reminiszenz an kirchliche Prozessionen und alte psalm-odierende Kirchenmusik, wie Mendelssohn sie in Italien erlebt hatte, konzipiert wurde.

Mit der Uraufführung vom Mai 1833 war die Geschichte der Symphonie indessen noch nicht beendet, denn im nächsten Jahr entschloss sich Mendelssohn zu einer Überarbeitung des Werkes. Da er die handschriftliche Partitur nach der Premiere seinem Freund Ignaz Moscheles in London überlassen hatte, erstellte er aus dem Gedächtnis eine neue, etwas veränderte Version, allerdings nur des zweiten, dritten und vierten Satzes. „*Nur das erste Stück habe ich nicht dazu geschrieben, denn wenn ich da mal drüber komme, so fürchte ich, ich muß vom 4ten Takt an das ganze Thema verändern, und somit ziemlich das ganze erste Stück, wozu ich aber jetzt keine Zeit habe*“, schrieb er am 26. Juni 1834 an Moscheles. Er tat dies auch in den folgenden Jahren nicht, und ebenso wenig führte er die Symphonie noch einmal auf oder brachte sie zur Drucklegung. Erst nach seinem Tod, im Jahr 1851, wurde das Werk unter der Opuszahl 90 veröffentlicht, und zwar in der unrevidierten Version von 1833. In dieser Form, die freilich Mendelssohns spätere Ideen unberücksichtigt lässt (eine ebenfalls nicht ideale Alternative wäre die Kombination der Neufassungen der Sätze 2–4 mit dem Kopfsatz), ist die *Italienische Symphonie* zu einer der meistgespielten des Repertoires geworden.

Alexander Odefey

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

When Mozart left the service of the Prince-Archbishop of Salzburg in 1781 to begin a career as a composer, performer and teacher in Vienna, he evidently hoped to leave behind many of the frustrations he had experienced back in his native city. Yet in July 1782 he received a letter from his father asking for a symphony to celebrate the ennoblement of a family friend, Sigmund Haffner. “I am up to my eyes in work”, Wolfgang wrote back, “and now you ask me to write a symphony too! How am I to do so?” He provided one nevertheless, posting it in instalments and adding to the final package in August the message: “I only hope that all will reach you in good time, and be to your taste.”

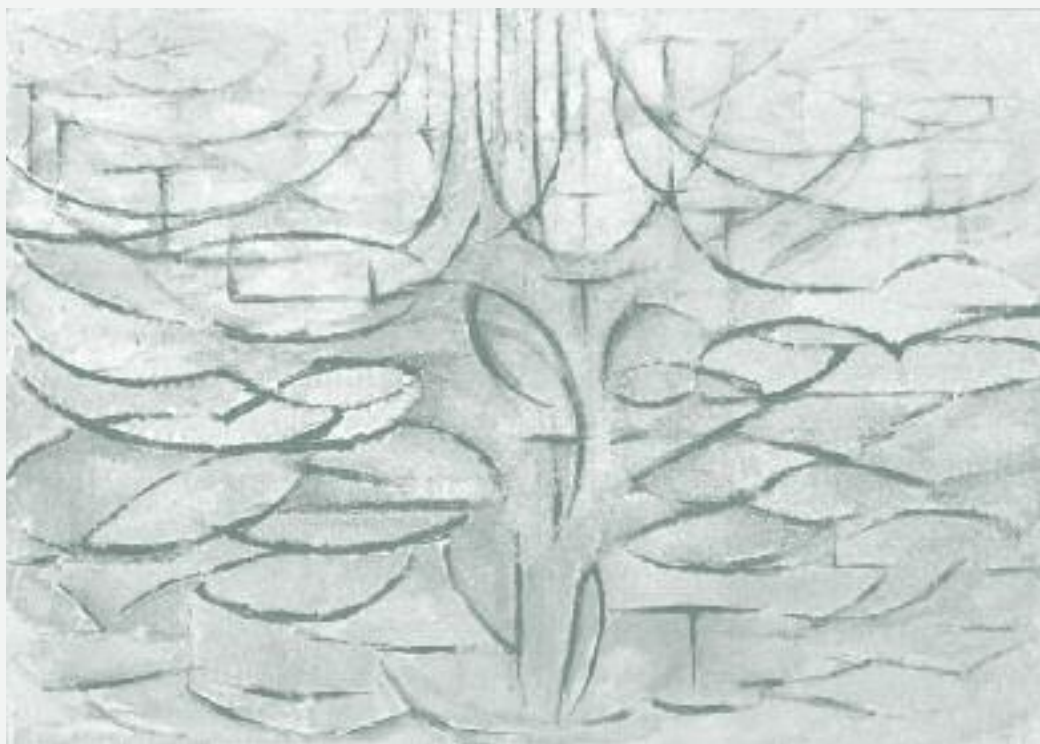
In its original form, the symphony started with a march, and may well have had an extra minuet as well, thus making it similar to the species of multi-movement orchestral serenade that was popular at that time for grand public occasions, especially in Salzburg. It was not uncommon, however, for these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

But if the open-heartedness of the resulting work, the **Symphony in D major, K. 385**, was a return to Salzburg celebratory mood, the sophistication of the writing itself is worthy of Mozart’s Viennese years. The first movement marries assured orchestral swaggers to

a taut motivic structure held together by the varied and capricious reappearances of the striding, athletic theme of the opening. Whether bold and up-front, side-tracked into thoughtful counterpoint or just biding its time as humble accompaniment, it is instantly recognisable, and dominates the movement to memorable effect. The glowing summer-night grace of the second movement brings a serenade-like atmosphere, yet for all the exquisite delicacy of the violin melodies, it is perhaps the brief, tuneless passage midway through, in which held woodwind notes are supported by lulling syncopated string chords, that breathes the balmiest air of the evening. After an assertive minuet and faintly rustic trio, the finale arrives in a barely contained rush; Mozart reckoned it should be played “as fast as possible.” With its several appearances of the main theme, the movement has the feel of a rondo, while ebullient clowning from the timpani and ‘chugging’ strings seem to come straight from the world of comic opera.

## HENRI DUTILLEUX

Henri Dutilleux’s **Violin concerto *L’Arbre des songes*** (Tree of Dreams) was composed between 1983 and 1985 to a commission from Radio France for Isaac Stern, and given its first performance on 5 November 1985 with the Orchestre National de France conducted by Lorin Maazel. Dutilleux admitted that, despite having studied virtuoso violin music by the likes of Paganini, Ysaÿe and Enesco, he



found himself unsuited to writing a concerto in traditional bravura style, and that he had sought an answer in “a more internal fashion, with a solo instrument which is closely dependent on its orchestral environment, the soloist and orchestra being animated by the same rhythmic pulse.” He also explained how the work’s process of continual and organic melodic variation had put him in mind of a tree, “for the constant multiplication and renewal of its branches is the lyrical essence of the tree. This symbolic image, as well as the notion of a seasonal cycle, inspired my choice of title.”

For the listener this means a solo part of intense lyricism, and an orchestral role which

nurtures and supports the soloist rather than confronting him. Dutilleux’s orchestral palette is typically luminous, by turns glowing, glittering or mellow, with prominent interventions throughout from a homogeneous group of what he called ‘tinkling’ instruments – piano, celesta, carillon, vibraphone, harp and crotales – and a significant role for a solo oboe d’amore in the slow movement. And there is humour too: the third of the interludes which link together the four principal movements (a structural procedure Dutilleux had increasingly come to use, declaring that conventional movement-breaks ruined the music’s ability to ‘enchant’) opens with a clear imitation of an orchestra tuning up.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

The genesis of Mendelssohn's warmly brilliant **Symphony No. 4 in A major** could not be more straightforward. In the autumn of 1830, the 21-year-old composer undertook a tour of Italy, visiting Venice and Florence before wintering in Rome, where he began work on a symphony celebrating the sights and sounds of the south. "It will be jolliest piece I've written so far", he wrote back to his family, adding that it had driven the "misty mood" of the 'Scottish' Symphony, the response to his previous holiday on which he was then working, right out of his head. The work was completed on his return to Germany and premiered in London in 1833.

A sense of Nature's coursing energy seems to drive the opening, memorably propelled by pulsating wind chords and a surging violin line of Italianate athleticism and grace. Such vigour is maintained throughout this first movement: a second theme (given by the clarinets and bassoons) is mellower but cut from the same rhythmic cloth, and the central development section introduces a tripping new melody on violins, using it to build a climax and later returning to it after the initial themes have been reprised.

The solemn march of the second movement is said to have been inspired by the sight of a religious procession (Berlioz, who was in Italy at the same time as Mendelssohn, included a similar 'Pilgrims' March' in his *Harold in Italy* four years later); Mendelssohn's evocation consists of an austere and hauntingly coloured melody over gently padding

string accompaniment, but there are two episodes of warmer, more pastoral music, as if the onlooker were momentarily distracted by beauties of the landscape. On both occasions, however, the pilgrims regain the attention, and the movement ends with them disappearing into the distance.

The third movement is a Classical minuet, albeit not so called and with a Romantically-tinged feeling of wistful nostalgia and a still central section whose gentle horn blasts recall the magical forest world of *A Midsummer-Night's Dream*. Italian music at last makes its mark on the finale, though it is not Rossini or Bellini whose genius presides but instead the folk dance known as the *saltarello*. By the summer of 1831 Mendelssohn had moved on to Naples, and it was there that he witnessed this energetic leaping dance. His symphonic recreation of it is Germanic for sure – witness the extended outbreak of casually worn counterpoint mid-way through – but it is spirited and hard-driven, providing a suitably exhilarating end to this celebration of Italian life and light.

Lindsay Kemp

# DO 28.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #19

## QUATUOR ÉBÈNE

PIERRE COLOMBET UND GABRIEL LE MAGADURE VIOLINE  
ADRIEN BOISSEAU VIOLA, RAPHAËL MERLIN VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

### Divertimento D-Dur KV 136

(Komponiert: Salzburg 1772)

Allegro

Andante

Presto

HENRI DUTILLEUX 1916–2013

### „Ainsi la nuit“ pour quatuor à cordes

(Komponiert 1973/77)

[Ohne Satzbezeichnung] Libre et souple – I Nocturne

Parenthèse 1 – II Miroir d'espace

Parenthèse 2 – III Litanies

Parenthèse 3 – IV Litanies 2

Parenthèse 4 – V Constellations

VI Nocturne 2

VII Temps suspendu

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Divertimento F-Dur KV 138**

(Komponiert: Salzburg 1772)

[Allegro]

Andante

[Presto]

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847

**Quartett f-Moll für zwei Violinen,  
Viola und Violoncello MWV R 37**

(Komponiert 1847)

Allegro vivace assai

Allegro assai

Adagio

Finale. Allegro molto





Mozart. Divertimento D-Dur KV 136. Beginn des Autographs.  
Privatbesitz

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozarts Divertimenti KV 136–138 für „*Violini, Viole [e] Basso*“, wie dem Autograph zu entnehmen ist, entstanden zwischen November 1771 und März 1772. Bei Kompositionsbeginn befand sich der 15-jährige Wolfgang mit seinem Vater Leopold in Mailand anlässlich der Hochzeit von Erzherzog Ferdinand mit Maria Beatrice d'Este, wo *Ascanio in Alba* uraufgeführt wurde. Vollendet wurde die Werkgruppe

in Salzburg etwa ein halbes Jahr vor der dritten Italienreise.

Führte der Mailänder Aufenthalt auch nicht zu einer aussichtsreichen Anstellung am Hof des Erzherzogs, so wirkte sich die Begegnung mit der Musikkultur Italiens doch sehr produktiv auf Mozarts Schaffen aus. Bei den Quartett-Divertimenti spiegelt sich dieser Einfluss nicht nur in den Bezeichnungen von Gattung und Besetzung. Auch in Gesamtkonzeption und Faktur tritt der italienische Stil deut-

lich zutage. Die typische Satzfolge Schnell-Langsam-Schnell der **Divertimenti D-Dur KV 136** und **F-Dur KV 138** prägt sowohl die zeitgleich entstandenen Symphonien als auch die späteren Quartette KV 155–160. Formal sind die Einzelsätze mit Ausnahme des Finalrondos in KV 138 durchwegs klar gegliederte Sonatensätze.

In melodischer Hinsicht bedient sich Mozart des italienischen Vokabulars besonders deutlich beim markanten Beginn des Kopfsatzes von KV 136: Ein fallender Dreiklang mit dem Quintton als Ausgangspunkt, wobei die nachfolgenden Strukturtöne durch Vorschläge verbunden sind. Dieses Motiv, das später auch die Quartette KV 160 und KV 169 eröffnet, wurzelt in der zeitgenössischen italienischen Vokalmusik. Übrigens greift es Mozart nicht nur in der Durchführung des Andante von KV 136, sondern auch im Presto als Reminiszenz an das Allegro wieder auf. Darüber hinaus hört man es auch in den beiden anderen Divertimenti. Eine solche Beschränkung auf bestimmte Motivik im Sinne eines Topos ist für Mozart zumindest ungewöhnlich und kommt in seinen eigentlichen Streichquartetten überhaupt nicht vor.

Konsequenterweise unterscheidet Mozart denn auch die ‚Divertimenti‘ von den ernsthaften ‚Quartetti‘. Rein äußerlich unterstreicht diese Bezeichnung den leichten, unterhaltsamen Werkcharakter. Keinesfalls knüpft Mozart an Joseph Haydn an, der seine Quartette noch bis Mitte der 1780er-Jahre mit „*Divertimenti*“ benennt. Bezogen auf Mozarts sonstige Divertimenti bilden die ausschließlich mit

Streichern besetzten Quartett-Divertimenti allerdings eine Ausnahme. Die Regel ist eine reine Bläserbesetzung oder eine Mischung von Streichern und Bläsern, jedenfalls eine chori-sche Besetzung. Dieser Umstand wirft die nicht eindeutig zu klärende Frage auf, ob Mozart für KV 136–138 eine solistische oder eine chori-sche Besetzung vorsah. Stilistisch betrachtet, treffen dort kammermusikalische Eigenheiten auf symphonische Merkmale. Mit den frühen Quartetten haben die Divertimenti nicht nur die schon beschriebene Motivik gemein. In beiden Werkgruppen sind auch sporadisch auftretende imitatorische Verdichtungen, die stimmungsführungstechnische Verstärkung der Oberstimme durch Terz- und Oktavparallelen und eine eigenständige Behandlung der Viola wahrnehmbar. Auf symphonische Wirkung zielen dagegen Klang intensivierende Tremolo-flächen in Kombination mit Kadenztrillern oder gelegentlich eingesetzte Doppelgriffe ab. Die spezielle Mischung von symphonischen und kammermusikalischen Elementen ergab sich aus Mozarts symphonischen Experimenten, die ihn zeitgleich beschäftigten. In diesem Zusammenhang erschienen sie als äußerst charmante Übungsstücke für variable Besetzungen mit eigenem Werkcharakter.

## HENRI DUTILLEUX

Das **Streichquartett „Ainsi la nuit“** entstand als Auftragswerk der Koussevitzky Music Foundation in der Library of Congress für das Juilliard String Quartet von 1973 bis 1976. Es ist

dem Andenken von Ernest Sussman – einem Freund Dutilleux' – und zu Ehren von Olga Koussevitzky gewidmet. Die Uraufführung erfolgte 1977 durch das Quatuor Parrenin in Paris. Der Titel „*Ainsi la nuit*“ (So die Nacht) mit Bezug auf György Ligetis Streichquartett „*Métamorphoses nocturnes*“ (1953/54) soll nicht als konkretes Programm verstanden werden. Dutilleux schwebte eher eine Art nächtliche Vision in einer Traumatmosfera im Sinne der Nachtmusiken von Béla Bartók vor. Die poetische Idee ist maßgeblich von Marcel Prousts Romanzyklus „*À la Recherche du temps perdu*“ (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit) inspiriert. Das musikalische Geschehen wird zum Gegenstand von Bewusstseinsströmen in einer von Zeit und Raum losgelösten Umgebung. Die willkürlichen und unwillkürlichen Assoziationen, die Proust in seinem Roman der Erinnerung entfaltet, setzt Dutilleux musikalisch um, indem er Themen erst allmählich aus kleinen Zellen entwickelt und diese ständig verwandelt. Ähnliches, aber nicht gleiches Material bettet der Komponist in größere Phrasen ein und erzeugt damit ein Moment des Erinnerns. Sein Prinzip nennt er „*croissance progressive*“ (progressives Wachsen). Vorbild dafür waren Anton Weberns *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911/13).

Das Spiel mit dem Unterbewusstsein des Zuhörers erfolgt durch teilweise sehr kurze Klangereignisse, die im Moment ihres Auftretens nicht verortet werden können und deren Rolle erst im Nachhinein erkennbar wird. Die zwölf Abschnitte von „*Ainsi la nuit*“ begreift Dutilleux als „*une série d'études traitant cha-*

*cune des diverses possibilités d'émission du son*“ (eine Folge von Etüden, die jeweils verschiedene Möglichkeiten der Klangerzeugung behandeln). Die musikalischen Mittel sind vielfältig: Spieltechnisch reichen sie vom Pizzicato über Glissando zum Flageolett. Harmonisch treten tonale Momente in einem atonalen Umfeld auf. Formal sind die pausenlos verbundenen Abschnitte in sieben individuell bezeichnete Sätze – durchbrochen von vier „*Parenthesen*“ – unterteilt, denen eine unbetitelt Introduktion vorangestellt ist.

Einleitend erklingt ein Sechstonakkord, der aus sich überlagernden Quinten besteht. Ihm kommt als Einheit stiftendes Moment eine Schlüsselrolle in der weiteren Entwicklung zu – ähnlich verfährt Dutilleux in *Nocturne pour violon et orchestre* „*Sur le même accord*“ (2001/02). Dem ersten Quartettsatz „*Nocturne*“ im Stile Bartókscher Nachtmusiken folgt die „*Parenthèse 1*“, die – wie alle weiteren – immer auf den Sechstonakkord der Introduktion rekurriert. „*Miroir d'espace*“ (Raumspiegel) setzt Dutilleux programmatisch in formalen und klanglichen Symmetrien um. Strukturell ist die zweite Hälfte eine fast exakte Spiegelung der ersten, Inspirationsquelle dafür war wohl Alban Bergs *Lyrische Suite* (1925/26). Akustisch kommt es zu extremen Klangspreizungen über mehrere Oktaven. Nach der „*Parenthèse 2*“ bezieht sich „*Litanies*“ auf die Introduktion, erscheint aber charakterlich aggressiver. Tonales Zentrum ist D. An „*Parenthèse 3*“ knüpft „*Litanies 2*“ mit einem sanfteren Charakter an. Harmonischer Fixpunkt ist Fis. Zu Beginn intonieren Viola und Vio-

loncello ein modales Thema, das an einen Gregorianischen Choral erinnert. Im Anschluss an die „*Parenthèse 4*“ erreicht das Stück in „*Constellations*“ seinen dynamischen, strukturellen und emotionalen Höhepunkt. Solistische Melodielinien zirkulieren und gruppieren sich um den Zentralton A. Der letzte Klang präsentiert ihn unison in mehreren Lagen in höchster Lautstärke. Graduell entfaltet Dutilleux über die drei mittleren Sätze D-Dur, das im Hintergrund auch danach wirksam bleibt. Die Nachtmusik der „*Nocturne 2*“ bringt flirrende Passagen aus „*Litanies*“ in Erinnerung und fächert den Klang wie in „*Nocturne*“ auf. In „*Temps suspendu*“ schließlich verwendet Dutilleux Klänge, die aus dem gesamten Tonvorrat einer D-Dur-Tonleiter bestehen. Als Rückgriff auf die Introduction etabliert sich eine dem Uhrwerk nachempfundene Bewegung, wobei im Hintergrund Glockenimitationen – möglicherweise als Anspielung auf das Carrillon von Douai, seiner Heimatstadt, – die Zeit gefrieren lassen.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Nachdem Felix Mendelssohn Bartholdy am 5. Oktober 1847 sein kurz zuvor vollendetes **Streichquartett f-Moll MWV R 37** Ignaz Moscheles in Leipzig vorgespielt hatte, notierte dieser in sein Tagebuch: „*Der leidenschaftliche Charakter des Ganzen scheint mir im Einklang mit seinem [Mendelssohns] tieferschütterten Seelenzustande zu sein, er kämpfte noch mit dem Schmerz über den Verlust sei-*



*ner Schwester.*“ Fanny Hensel, zu der Felix zeitlebens in inniger Beziehung stand, war am 14. Mai 1847 plötzlich einem Gehirnschlag erlegen. Der Komponist selber starb am 4. November 1847.

Das Werk gehört zu den wenigen nach dem Tod der Schwester abgeschlossenen Kompositionen. Es nimmt im Quartettschaffen Mendelssohns eine singuläre Stellung ein, da er hier nur noch an der Oberfläche dem klassischen Typus folgt, vielmehr aber in Ausdruck und Gehalt die bisher definierten Gattungsnormen sprengt. Mag auch Mendelssohns persönliches Leid im neuartigen Stil des Werkes zum Ausdruck kommen, so deutet doch Einiges darauf hin, dass er sich zu dieser Zeit künstlerisch grundsätzlich an einem Scheideweg befand. Rein formal folgen Sonatensatz, Scherzo, langsamer Satz und ein Finale in Sonatenform aufeinander.

Der prinzipiell neue Ansatz zeigt sich schon im Kopfsatz Allegro vivace assai. Bemerkenswert ist die Abkehr von einer Konzentration auf motivisch-thematische Arbeit als Träger der harmonischen Entwicklung. Im Vordergrund stehen rhythmische und dynamische Impulse, die schroff gegeneinander gesetzt sind. So eröffnet den Satz eine „*tremolierende Klangfläche*“ (Friedhelm Krummacher). Subjektive Qualität besitzt einzig ihr markant punktierter Anhang. Rudimente von Kantabilität prägen den Seitensatz; eindeutig liedhaft erscheint einzig die Schlussgruppe. Konsequenterweise verzichtet die Durchführung auf thematische Arbeit im herkömmlichen Sinn. Vor dem Einsatz der Reprise gelangt das Geschehen äußerlich zur Ruhe; harmonisch steigt jedoch die Spannung aufgrund der hochgradigen Chromatik. Die Reprise selbst folgt dem Verlauf der Exposition. Die Coda eröffnet erneut die Tremolofläche, von der ein breit auskomponiertes Crescendo in die Stretta mündet, die den Satz, ausgehend vom Unisono, in atemlosen Skalen und heftigen Akkordschlägen zu seinem Ende bringt.

Das Scherzo Allegro assai knüpft an den Duktus des Kopfsatzes an. Zweiteilig angelegt als Tanz mit Trio entspricht es in keiner Weise den für Mendelssohn typischen ‚Elfenscherzi‘. Eher scheint die Assoziation an einen von Klage und Schmerz geprägten ‚Danse macabre‘ angemessen. An der Haupttonart f-Moll hält Mendelssohn fest. Hier herrscht Rastlosigkeit durch treibende, synkopische Tonrepetitionen über einem chromatischen Bass, die durchbrochen sind von expressiven Seufzern. Es

kommt zu martialischen Unisono-Ausbrüchen, bevor das Satzgefüge vollständig zerfällt. Im Trio dehnt sich das Unisono zu einem ostinaten Bassmodell aus. Formale Parallelen zu einer Passacaglia sind wohl nicht unbeabsichtigt. Dazu gesellen sich die Violinen mit einer traurigen Weise, die nach der Wiederholung des Scherzos in einer Coda wieder erklingt.

Das elegische Adagio trägt den Charakter eines letzten ‚Liedes ohne Worte‘. Die einleitende Linie des Violoncellos führt eigentlich wieder nach f-Moll; der Einsatz der Oberstimmen etabliert jedoch As-Dur. Der liedhaften Episode mit Fortspinnung folgt als Seitensatz ein von punktierten Tonrepetitionen bestimmtes Satzfeld. Das wieder erklingende Hauptthema wird zum Ausgangspunkt einer Modulation, die mit E-Dur harmonisch weit entfernte Regionen erreicht. In der Reprise erscheinen die beiden Hauptmotive in umgekehrter Reihenfolge.

Konsequenter noch als im Kopfsatz wendet sich Mendelssohn im atemlos vorantreibenden Finale vom Begriff des Themas als Entwicklungsträger ab. Monotonie ist Teil des ästhetischen Kalküls. Differenzierung erfolgt auf anderen Ebenen: Steigerungen, Varianten und Modifikationen stellen sich durch harmonische Akzente, klangliche Extreme oder dynamische Effekte ein und bilden ein Gegengewicht zur wenig ausgeprägten Motivatik.

Tobias Apelt

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

It was long assumed that the sixteen-year-old Mozart conceived the three breezy divertimentos, K. 136–138, for string orchestra, perhaps as mini-symphonies for use on his trip to Milan in December 1772. But it is clear from their solo violin parts – far more virtuosic than those in Mozart’s orchestral serenades – that they are lightweight string quartets. That said, in the early 1770s the distinction between orchestral and chamber music was not cut-and-dried, and like *Eine kleine Nachtmusik*, the divertimentos are equally effective when performed by solo or multiple strings.

By far the most popular of the three is the first **Divertimento in D major, K. 136**, in the traditionally brilliant key. In the swaggering outer movements the violins spar in flights of concerto-like virtuosity, while the central Andante is music of Arcadian innocence, touched by Mozart’s innate grace and feeling for balance. The animation of the opening Allegro is briefly stilled by a melancholy song from the first violin, underpinned by pizzicato viola and cello – a delightful contrast of mood and texture. The Presto finale is music of irresistible youthful élan, its whooping high spirits undisturbed even by a bout of mock-serious fugal writing.

The last of the divertimento triptych, **K. 138**, begins with a bustling Allegro that, like its counterpart in K. 136, trades on wide leaps and elegantly flashing swordplay between first and

second violins. Next comes an eloquent Andante whose Schumannesque rising sixths and falling sevenths sound a note of yearning tenderness unlike anything else in these divertimentos. Mozart caps the work with a simple sectional rondo, with a typically sparkling main theme, entertainingly varied textures and some deft touches of counterpoint.

## HENRI DUTILLEUX

The long-lived Henri Dutilleux was the leading French composer between Messiaen and Boulez. Balancing sensuous colouristic effects and formal rigour, his mature works – from the 1950s onwards – are marked by a technique he called “*croissance progressive*”, in which proliferation and memory combine in a manner reminiscent of Proust.

Dutilleux was particularly proud of his string quartet, *Ainsi la nuit* (Thus the Night), commissioned by the Koussevitzky Music Foundation and first performed by the Parenin Quartet in January 1977. Before embarking on the work, he made an intensive study of quartets by Beethoven (particularly opus 95 and opus 127) and Bartók, and of Webern’s *Bagatelles*, and made a series of sketches exploring individual string textures. Within a few years of its premiere *Ainsi la nuit* had become a classic of the modern quartet repertoire.

Divided into seven more-or-less continuous sections (with a break after No. 3, *Litanies*), the quartet juxtaposes and combines



contrasting sonorities: arco and pizzicato, muted and unmuted, *sul ponticello* (a thin, nasal timbre produced by the bow playing close to the bridge) and glassy, disembodied harmonics. Dutilleux himself wrote that the various subheadings, like the main title, “relate to a certain poetic and spiritual atmosphere, but certainly not to any narrative.” The seed of the whole work is the initial chord of the introduction, containing the notes (from the cello upwards) C# – G# – F – G – C – D, and thus emphasising the intervals of the fifth and the major second. In his own programme note, the composer described the first section, *Nocturne*, as “a static period from which linear, modally inflected voices emerge, with intermittent sounds of nature” – mysterious nocturnal rustlings and the cries of night birds.

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

The composer described the fourth section, *Litanies 2*, as “a modal, song-like movement.” It grows from a sustained cantilena on viola and cello based on four notes that are “always the same but presented in a different order.” After the next section, *Constellations*,

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

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

After long being relegated to the second division, Felix Mendelssohn’s string quartets are at last receiving their due as the greatest quartet cycle between Beethoven and Bartók. Arguably the finest, certainly the most personal, is the last: the **Quartet in F minor, MWV R 37**, composed in the Swiss resort of Interlaken during the summer of 1847, in the wake of the sudden death of Mendelssohn’s beloved sister Fanny.

In a work of violent compression, the ailing composer explores almost shocking extremes of anguish, bitterness and keening sorrow, sometimes – as in the first movement’s initial tremolos – in rough, quasi-orchestral sonorities. Mendelssohn was often at his most inspired when moving from the development to the recapitulation. The first movement of the F minor Quartet is no exception: after a series of excruciating harmonic clashes, the main theme enters on a searing dissonance beneath a wailing counterpoint high on the first violin. This cataclysmic moment, push-

ing the force of grief – and the quartet medium – close to breaking point, encapsulates the spirit of the whole work.

The second movement is a world away from the characteristic Mendelssohn ‘fairy scherzo’. With its syncopations and grinding dissonances, it sounds like a particularly savage Dvořák *furiant*. Remembering, perhaps, the Adagio molto e mesto of Beethoven’s first ‘Razumovsky’ Quartet (op. 59 no. 1), the Adagio is surely Mendelssohn’s requiem for Fanny, a poignant song without words that rises to a grief-stricken climax. The finale resumes the first movement’s feverish mood, with an added wildness. At times the textures become weirdly fragmentary, almost impressionistic. In the recapitulation the main theme is counterpointed by a new driving triplet theme that dominates the closing pages, like a frenzied dance of death.

Discussing future projects with an English friend just after completing the quartet, Mendelssohn broke off suddenly and said, “But what is the use of planning anything? I shall not live.” Within three months he was dead.

Richard Wigmore



**DO 28.01**

15.00 Universität Mozarteum, Solitär #20

---

**LES VENTS FRANÇAIS**

FRANÇOIS LELEUX OBOE, PAUL MEYER KLARINETTE  
GILBERT AUDIN FAGOTT, RADOVAN VLATKOVIC HORN, ÉRIC LE SAGE KLAVIER

---

**CARL REINECKE** 1824–1910

**Trio a-Moll für Oboe, Horn und Klavier op. 188**

(Komponiert 1886)

Allegro moderato

Scherzo. Molto vivace

Adagio

Finale. Allegro – Allegro ma non troppo

**HENRI DUTILLEUX** 1916–2013

**Sarabande et Cortège für Fagott und Klavier**

(Komponiert 1942)

Sarabande

Cortège

**MICHAIL GLINKA** 1804–1857

**Trio pathétique d-Moll für Klarinette, Fagott und Klavier**

(Komponiert 1832)

Allegro moderato

Scherzo. Vivacissimo

Largo

Allegro con spirito

HENRI DUTILLEUX

**Sonate für Oboe und Klavier**

(Komponiert 1947)

Aria. Grave

Scherzo. Vif

Final. Assez allant

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

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

(Datiert: Wien, 30. März 1784)

Largo – Allegro moderato

Larghetto

Allegretto

*Keine Pause*

## CARL REINECKE

Carl Reinecke geriet mit seiner Musik und als eine der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts ziemlich in Vergessenheit. Er hinterließ an die 300 Werke in maßgeblichen musikalischen Genres. Sein angeblich epigonales Verharren in einer über Schumann nicht hinausgehenden Stilistik und Ausdrucksweise wiegt als oft geäußerte Kritik an seiner Tonsprache schwerer als eine lyrische, den harmonischen Kosmos der Romantik auskostende und durchmessende Musik. Carl Reinecke, der beinahe doppelt so alt wie Schumann wurde, wirkte in Leipzig jahrzehntelang als Dirigent des Gewandhausorchesters und als Pädagoge. Zu den Schülern Reineckes, der seinerseits noch mit Clara und Robert Schumann sowie auch mit Felix Mendelssohn Bartholdy musiziert hat, zählten unter anderem Max Bruch, Edvard Grieg, Isaac Albéniz und Leoš Janáček. Als Konzertpianist widmete sich Reinecke nicht nur der Musik seiner Epoche, sondern besonders den Werken Mozarts und Beethovens. Er schrieb auch Kadenzten zu Konzerten der Wiener Klassik und verfasste die theoretische Schrift *Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte. Ein Wort der Anregung an die clavierspielende Welt* (Leipzig, 1891).

Es gibt auch ein akustisches Dokument von seinem aufführungspraktischen Verständnis der Konzertmusik Mozarts. In hohem Alter spielte Reinecke an einem Welte-Mignon-Flügel den langsamen Satz von Mozarts Klavierkonzert KV 537, wobei er auch die Orches-

terstimmen an der Tastatur des Reproduktionsklaviers ergänzte. Von Anfang an fallen an Carl Reineckes Spielweise arpeggierte, also in harfenartiger Tonauffächerung angespielte und den ganzen Satz durchgehaltene Akkorde auf, die man heute in Zusammenhang mit Mozart als unpassend empfindet. Damit erzielt Reinecke aber ein konstantes Legato, das dem Charakter der Melodik zugute kommt. Vor allem aber wirft Reineckes Mozart-Spiel auch ein starkes Licht auf seine eigenen Kompositionen. Arpeggierende Akkorde im Klavier wandeln sich im **Trio a-Moll für Oboe, Horn und Klavier op. 188** in Motive um. Es entsteht ein breiter klanglicher Strom, auf dem die Blasinstrumente mit vollen melodischen Segeln unterwegs sind. Das Klavier spinnt einen weiteren lyrischen Gedanken aus und überlässt dem Horn und der Oboe neuerlich die melodische Fortführung. Zwischendurch bekommt das Horn typisch romantische Rufe zu spielen. Im Mittelteil steigert Reinecke den Satz in dramatische Zuspitzungen, es kommt zu Überschneidungen beider Themen. Zur Jagd blasen Oboe und Horn im Scherzo. Das Adagio ist keineswegs ein Ruhepol des Werkes, sondern eine passionierte Cavatine, in der alle Instrumente in intensiver Melodik schweben, da Reinecke auch für das Klavier fließende Legato-Phrasen komponierte. Im Finale scheint Carl Reinecke in Schumanns poetische Welt zurückzukehren, wobei er aber seine eigenen Pfade beibehält. Ein heiter-bukolisches Motiv geht in strömende Melodik über oder kontrastiert mit einem lyrischen, vom Horn angestimmten Gesangsthema.

## HENRI DUTILLEUX

Nach seinem Kompositions- und Klavierstudium am Conservatoire von Paris erhielt Dutilleux für seine Kantate *L'Anneau du roi* den bei Kompositionsstudenten in Frankreich begehrten Prix de Rome, geriet aber kurz nach seiner Abreise nach Italien in den ausbrechenden Zweiten Weltkrieg und wurde zum Militär eingezogen. Nach seiner Entlassung aus dem Heer 1941 erhielt der junge Musiker eine Stellung als Chorleiter an der Pariser Oper. In dieser Zeit arbeitete er an einer Sarabande für eine Symphonie de danses für Orchester, die aber unvollendet blieb. Die barocke Tanzform der Sarabande griff Dutilleux jedoch ein Jahr später, 1942, wieder auf, als er ein zweiteiliges Werk für Fagott und Klavier mit dem Titel *Sarabande et Cortège* verfasste. Im Auftrag von Claude Delvincourt, dem damaligen Direktor des Conservatoires in Paris, komponierte Dutilleux in jenen frühen Schaffensjahren noch weitere Werke für Blasinstrumente: eine Sonatine für Flöte, *Choral*, *Cadence et Fugato* für Posaune und eine Sonate für Oboe, jeweils mit Klavierbegleitung.

Obwohl Dutilleux erst mit seiner 1948 abgeschlossenen Klaviersonate sein kompositorisches Schaffen offiziell als eröffnet betrachtete, ließ er es doch zu, dass die vorangegangenen Kompositionen für Blasinstrumente und Klavier unter dem Titel *Pages de Jeunesse* (Seiten aus der Jugend) publiziert wurden. Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne. Mit einem rhythmisch akzentuierten Ganztonschritt setzt sich die *Sarabande* in Gang –

Fagott und Klavier sind mit feierlich schreitenden Bewegungen unaufhaltsam unterwegs, beschleunigen leidenschaftlich das Tempo, um dann wieder in den gemessenen Tanzschritt überzugehen. Bald befinden sie sich in einer Prozession (zweiter Satz *Cortège*). Durch motivische Imitationen verstricken sich die beiden Instrumentalstimmen, dann macht sich das Fagott selbstbewusst mit einer virtuellen Kadenz frei. Das Klavier kann nicht hintanstehen, diese Präsentation der Verwegenheit zu unterstützen.

Die Sarabande, aber auch die Bezeichnung „Aria“ für den ersten Satz der **Sonate für Oboe und Klavier**, stehen als äußerliche Symbole für den zu jener Zeit noch in Mode befindlichen Stil des musikalischen Klassizismus. Ruhig und beharrlich steigt das Klavier in dieser Aria aus dunklen Gründen auf. Die Oboe hebt mit einer langgezogenen Gesangsmelodie an, die mit der Stimme in der rechten Hand des Klaviers kanonisch verbunden ist. Jedes von Dutilleux' Werken, auch die frühen für Bläser, ist ein bis ins Detail abgezirkeltes, bautechnisches Gebilde. Nie aber bleibt es ein starres Konstrukt. Dutilleux' Musik ist fortwährend Metamorphosen des thematischen Materials unterworfen, das dadurch nie festlegbar ist und nie fassbar wird, sondern im Moment der Konkretisierung schon wieder eine andere Gestalt annimmt, in eine andere Dynamik und Rhythmik übergeht, in ein neues tonales Zentrum eindringt. Dennoch schwingt immer auch die Erinnerung an das Vorangegangene mit. Im Schlussteil der Aria



verharrt die Oboe lange auf einem Ton, von arabischen Figuren unterbrochen. Lakonisch lässt das Klavier die Aria im tonalen Nichts enden. Dem rhythmischen und motorischen Impuls im Scherzo folgen bald in der Oboe auch wieder weitgeschwungene Melodiephrasen, ehe sie sich der forttreibenden Bewegung des Klaviers anschließt. Dann ist es aber die Oboe, die das Klavier von ihren Melodien überzeugt. Beschaulich hebt das Finale an, wie eine Pastorale, und mündet auch wieder darin. Dazwischen begibt sich Dutilleux aus der Natur in das Urbane, wo es blendende Unterhaltung und vergnügliche Abenteuer gibt. Wie der Komponist immer wieder in dieser Sonate Zentraltöne schafft, aber konkrete Harmonien und jegliche Festlegung auf eine bestimmte Tonart vermeidet, verweist schon deutlich auf seine spezifische Kompositionsart.

#### MICHAIL GLINKA

Michail Glinkas Büste nimmt an der Empore des Konzertsaaes im Moskauer Konservatorium in der Ahnengalerie der Komponisten die vorderste Position ein, galt und gilt er den Russen doch als „Vater“ ihrer Musik, der ihr zu einem eigenen Tonfall und Selbstbewusstsein verhalf. Vor Glinka orientierten sich russische Komponisten an der Wiener Klassik und an der „Italianità“. Auch Glinka wuchs musikalisch noch unter diesen Einflüssen auf, doch ihnen entsprang seine Erkenntnis: *„Wir fühlen anders. Ein Sehnen nach meinem eigenen Land brachte mich allmählich auf den Gedanken, auf russische Weise zu komponieren.“* Thematisches Material konnte Glinka aus dem reichen Schatz der russischen Volkslieder und Tänze gewinnen. Mit *Das Le-*



Michail Iwanowitsch Glinka. Lithographie.  
Berlin, IAM – akg-images

ben des Zaren schuf er einen pathetischen Auftakt zur russischen Nationaloper. In seiner zweiten Oper über eine Dichtung Alexander Puschkins, *Ruslan und Ljudmila*, entfaltete Glinka einen unerschöpflichen Reichtum an volkstümlichen Melodien und Rhythmen. Über Glinkas Orchesterphantasie *Kamarinskaja* meinte Tschaikowsky, darin sei die russische Symphonik gänzlich enthalten, „wie die Eiche in der Eichel“.

Doch weder das Leben noch das musikalische Schaffen Glinkas blieb allein auf Russland konzentriert. Er beherrschte sechs Fremdsprachen, reiste viel, hielt sich noch vor der Komposition seiner beiden einflussreichen Opern in Italien, vornehmlich in Mailand auf, wo er Premieren von Opern Donizettis und Bellinis erlebte und mit diesen Komponisten ebenso in Kontakt trat wie zu Berlioz, den er später auch in Frankreich besuchte. Das *Trio pathétique* d-Moll für Klarinette, Fagott und

**Klavier** entstand 1832 in Mailand, wo es der Komponist auch mit Musikern der Scala erprobte. Vor allem im Largo schwingt die Kantabilität der italienischen Belcanto-Oper stark mit, aber schon davor, im Trio des Scherzos, singen die Blasinstrumente ariose Phrasen. Im Kopfsatz hingegen werden die Melodien und Themen kammermusikalisch intensiv verarbeitet und in schwingvolle Bewegungen überführt. Das Finale vereint Themen und Motive der vorangegangenen Sätze und lässt sie dramatisch kulminieren. Ausgerechnet der Vormarsch der italienischen Oper in Russland hielt Glinka dann davon ab, weitere russische Opern zu komponieren.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart bezeichnete sein **Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Es-Dur KV 452** in einem Brief an seinen Vater Leopold als „das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe ... Ich wollte wünschen sie hätten es hören können“. Das war im April 1784, neben Opernmeisterwerken wie *Idomeneo* und *Die Entführung aus dem Serail* lagen Hunderte vorzüglicher Instrumentalkompositionen aus ca. zwei Jahrzehnten Schaffenszeit vor, Klavierkonzerte, Symphonien, Serenaden und Divertimenti, Kammermusik und Klavierwerke. Jede dieser Instrumentalmusikgattungen scheint in dem Quintett auf bestimmte Weise fokussiert zu sein. Es ist von der persönlichen Ausdruckssprache und dem vital-virtuosen Element der Klavier-

konzerte geprägt, sein Klavierpart schwebt ähnlich schwerelos-melodiös über den Tasten wie in den Klaviersonaten, die formale und thematische Gestaltung erhebt symphonische Ansprüche, die klangliche Wirkung und das Gesamtgefüge sind vollendet austarierte und von innerer Spannung erfüllte Kammermusik, die verkleinerte Bläserharmonie-Besetzung ist streckenweise wie in Serenaden und Divertimenti geführt. Mozart hat sich zu diesem Zeitpunkt in einer Phase der vollkommenen Verschmelzung seiner kompositorischen Fähigkeiten befunden.

Einzigartig innerhalb von Mozarts Schaffen ist das Quintett für vier Bläser und Klavier in seiner Besetzung. Mozart hat damit einen – vollendet geglückten – Versuch unternommen, die Sinfonia concertante mit Bläsern, wie er sie in Mannheim und Paris kennen gelernt und auch selber erprobt hatte, mit dem Solokonzert, das er mit zahlreichen Werken für Violine bzw. Klavier mit Orchester schon ausgereift entwickelt hatte, zu verbinden. Beide Konzerttypen sind in dem Quintett ausgeprägt.

In der weitgespannten Largo-Einleitung des ersten Satzes reagieren die Bläser mit kontrapunktischen Wendungen auf die vom Klavier vorgegebenen Motive. Langsam absteigende Legato-Tonskalen verursachen hier eine ausdrucksintensive Wirkung. Im schnellen Hauptteil enthält die Thematik kammermusikalische und serenadenhafte Elemente. Lyrische Melodiebögen und dynamische Fanfaren wechseln einander ab. Im Verlauf des Satzes variiert Mozart die Spielarten: Das Klavier kon-

zertiert, die Bläser treten als starke Gruppe und dann wieder als individuelle Gestalten oder als Paare auf. Im zweiten Satz, einem klangpoetischen und herzerwärmenden Larghetto, entfalten sich die vier Bläser über der harmonischen Grundierung des Klaviers mit konzertierenden Passagen im Wechselspiel und in Soli. Das Rondo-Finale hingegen erscheint weitgehend wie ein Klavierkonzertsatz en miniature: Das Klavier hat viele virtuose Läufe und Figurationen zu spielen, es eröffnet alle Refrains und führt – wie man es aus den Klavierkonzerten kennt – schöne konzertante Dialoge mit den Bläsern, die ihrerseits dem Soloinstrument Rede und Antwort stehen. In einer „*Cadenza in tempo*“ am Ende des Satzes rückt Mozart dann die Bläser in den konzertanten Vordergrund. Die Haupttonart des Werkes, Es-Dur, sorgt für harmonischen Glanz und strahlend-warmen Klang.

Rainer Lepuschitz

## CARL REINECKE

Born in Altona (Hamburg), the German composer Carl Reinecke started his career as a court pianist in Copenhagen. When he moved to Paris, Franz Liszt, who was looking for a piano teacher for his daughter, chose him to be Cosima's instructor. Reinecke then moved to Cologne where he soon expanded his activities to teaching piano and counterpoint, before becoming a successful conductor in Barmen in his early thirties. He started teaching at the conservatory in Leipzig in 1860, later becoming the school's director. He also became the conductor of the Leipzig Gewandhaus Orchestra, a post he held from 1860 to 1895. An extremely prolific composer, he was able to devote himself exclusively to composition after his retirement in 1902, resulting in a catalogue totalling almost 300 works composed in a wide variety of genres, including symphonies, concertos, operas, lieder and chamber works.

Reinecke composed the **Trio in A minor for Oboe, Horn, and Piano, op. 188**, in 1887. The first movement is in sonata form. The first theme, using dotted rhythms, is introduced by the oboe. The more peaceful second theme, introduced by the horn, starts with regular quarter notes, although the dotted idea is evoked periodically, allowing the two themes to meld in the development. After a brief and playful Scherzo, the Adagio allows the horn and the oboe to take turns playing long lyrical lines. The finale is a sonata-rondo form.

When compared to Brahms, Reinecke, with his more transparent textures and elegant, often innocent melodies, seems more indebted to classical-era models, looking both backward to Mozart and forward to neoclassicism.

## HENRI DUTILLEUX

Henri Dutilleux studied at the conservatoire in Douai, then in Paris in 1933. Although he won the prestigious *Prix de Rome* in 1938 he later came to reject most of the music he had written prior to his first piano sonata, composed between 1946 and 1948. Dutilleux's thirtieth year also corresponds with his marriage to the pianist Geneviève Joy, for whom he wrote this important work.

Written in 1942, the ***Sarabande et Cortège*** was commissioned by Claude Delvincourt, the director of the Paris Conservatoire, and intended for use as an exam piece. Appropriately it explores a wide range of the bassoon's capabilities. The *Sarabande* begins with long melodic lines in the bassoon over harmonies reminiscent of Ravel in the piano. Both of the extremes of the bassoon's register are visited, to great expressive effect. Due to its rhythms, jagged melody and staccato gestures, *Cortège* (procession) recalls another famous march for bassoon: *L'apprenti sorcier* by Paul Dukas, suggesting a parade of whimsical and fantastic creatures. The mood is undoubtedly light, at times comic – one of the bassoon's stock roles – and simultaneously virtuosic.



Like the *Sarabande et Cortège*, Dutilleux's 1947 **Sonata for Oboe and Piano** was an exam piece commissioned by Delvincourt. It explores a variety of technical challenges, including scarce opportunities for breaths, metric shifts, leaps, downward slurs, articulated runs, and requires the oboist to play very softly in the lower range of the instrument (which is naturally loud). The sonata is strongly neoclassical in character in ways that occasionally recall Ibert, Françaix, and even Poulenc. Dutilleux came to consider this work as juvenilia, worrying that it "belongs to a period in my output that is still overly influenced by a spirit of '*divertissement*' [entertainment], particularly at the beginning and the ending of the Finale."

## MICHAIL GLINKA

Rimsky Korsakov, Balakirev and Tchaikovsky all viewed Michail Glinka as a foundational figure for a specifically Russian style of classical music. Glinka's own influences were shaped by his childhood in rural Russia and later by his European travels, most notably a three-year trip to Italy, and later stays in France, Spain and Germany.

Regarding his **Trio Pathétique in D minor**, which he wrote in Milan in 1832, Glinka writes: "Still struggling somehow with my miseries and discomforts, [I] wrote a trio for piano, clarinet, and bassoon. My friends the artists at the Teatro della Scala, [Pietro] Tassistro on the clarinet and [Antonio] Cantú on the bassoon, accompanied me, and on completion of the fi-

nale the latter said in astonishment: 'Why, that is a thing of desperation!' And, in fact, I was in despair." Glinka was a notorious hypochondriac. A medical treatment he was following at the time of the trio impaired his ability to eat or sleep. A note by the composer on the autograph of the score points to an additional cause for unhappiness: "I have only known love through the punishments that it causes." Yet, with its light textures and charming melodies suggesting the influence of Italian opera, Glinka's Trio evinces a markedly different kind of despair than Beethoven's dark and tragic '*Pathétique*' sonata.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

By 1784, Mozart had moved to Vienna and was eager to compose new works for the Viennese audience. He had noted a recent excitement for pieces scored for winds. Mozart's own *Gran Partita* (a serenade for 12 winds and double bass) on 23 March was very well received and the composer sought to meet the demand for such works. Thus, a week later, on 30 March, he completed the **Quintet in E flat major for Piano and Winds, K. 452**. It was premiered two days later at the Burgtheater. In a letter to his father the following week, Mozart declared: "[The quintet] called forth the very greatest applause: I myself consider it to be the best work I have ever composed." W. Dean Sutcliffe gives one clue as to the source of the composer's enthusiasm: "Mozart is never happier than when working in what might be

termed an antiphonal field, in which various strands of a tonal texture can be rearranged or re-allocated in numerous ways.” Although it prompted notable exponents (Beethoven in particular, with his Quintet op. 16, also in E flat major), the piano-plus-wind quintet (oboe, clarinet, horn, and bassoon) ensemble was an unusual combination at the time. Consequently, the style of this work was situated at the intersection between Mozart’s other chamber music (for strings), his earlier wind serenades, his piano concertos (because of the pianistic virtuosity inherent in the work – Mozart, moreover, was at work on a series of piano concertos at the time) and his *Sinfonia concertante*.

The first movement (Allegro) and second movement (Larghetto) are both in sonata form. The Finale is a sonata-rondo which adopts the following structure: A–B–A–development–B–cadenza–A–coda. The cadenza, which involves all of the instruments, could not, as a result, be improvised or be particularly free in terms of its tempo. The piano stays out of the way during the cadenza and until the end of the piece, where a *buffa*-like figure brings the quintet to a light-hearted conclusion.

Francis Kayali

**DO 28.01**

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #21

---

**CAMERATA SALZBURG**  
**FAZIL SAY KLAVIER**

---

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

**Symphonie (Sinfonia XII) g-Moll MWV N 12**

(Komponiert 1823)

Fuga. Grave – Allegro

Andante

Allegro molto

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Konzert B-Dur (Pasticcio-Konzert) für Klavier und Orchester KV 39**

(Datiert: Salzburg, Juni 1767)

Allegro spiritoso (nach einem Sonatensatz von Hermann Friedrich Raupach)

Andante staccato (nach einem Sonatensatz von Johann Schober)

Molto Allegro (nach einem Sonatensatz von Hermann Friedrich Raupach)

Kadenzen von Fazil Say

**Konzert D-Dur (Pasticcio-Konzert) für Klavier und Orchester KV 40**

(Datiert: Salzburg, Juli 1767)

Allegro maestoso (nach einem Sonatensatz von Leontzi Honauer)

Andante (nach einem Sonatensatz von Johann Gottfried Eckard)

Presto (nach einem Sonatensatz von Carl Philipp Emanuel Bach)

Kadenz im ersten Satz von Fazil Say

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Konzert F-Dur (Pasticcio-Konzert) für Klavier und Orchester KV 37**

(Datiert: Salzburg, April 1767)

Allegro (nach einem Sonatensatz von Hermann Friedrich Raupach)

Andante (vermutlich Komposition von Mozart)

Allegro (nach einem Sonatensatz von Leontzi Honauer)

Kadenzen von Fazil Say

**Pause**

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

**Symphonie (Sinfonia VIII) D-Dur MWV N 8**

(Komponiert 1822)

Adagio e grave – Allegro

Adagio

Menuetto – Trio. Presto

Allegro molto

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt



für die großzügige Unterstützung dieses Konzertes.

ORF-Sendung: Sonntag, 7. Februar 2016, 19.30 Uhr, Ö1

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Am 8. und 11. November 1821 stand bei zwei Soireen im Hause Johann Wolfgang von Goethes in Weimar ein junger Gast aus Berlin im Mittelpunkt, der noch keine dreizehn Jahre alt war: Felix Mendelssohn, Sohn einer reichen Bankiersfamilie, „ein guter, hübscher Knabe, munter und gehorsam“, wie dessen Lehrer Carl Friedrich Zelter, Komponist und nicht zuletzt ein Duzfreund Goethes, ihn dem Dichterfürsten zuvor brieflich angepriesen hatte, „zwar ein Judensohn, aber kein Jude“, da christlich getauft und mittlerweile auch den nichtjüdischen Familiennamen Bartholdy tragend. Zwei Wochen lang logierte der Hochbegabte bei Goethe und musste bei den genannten beiden Festen allerlei musikalische Tests über sich ergehen lassen. Nachdem zuletzt auch ein Werk von Felix aufgeführt worden war, vermutlich das Klavierquartett d-Moll, wurde dessen Schöpfer aus dem Zimmer geschickt, um den Älteren Gelegenheit zur Beratung zu geben. Der anwesende Komponist Johann Christian Lobe erinnert sich an die Konversation so: „Die musikalischen Wunderkinder“, begann Goethe, „sind zwar hinsichtlich der technischen Fertigkeit heutzutage keine so große Seltenheit mehr; was aber dieser kleine Mann im Phantasiren und Primavistaspielen vermag, das grenzt an's Wunderbare und ich habe es bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten!“ – „Und Du hast doch den Mozart in seinem siebten Jahre in Frankfurt mit angehört!“ erwiderte Zelter. „Ja“, antwortete Goethe, „damals zähl-

te ich selbst erst zwölf Jahre und war allerdings, wie alle Welt, höchlich erstaunt über die außerordentliche Fertigkeit desselben. Was aber Dein Schüler jetzt schon leistet, mag sich zum damaligen Mozart verhalten, wie die ausgebildete Sprache eines Erwachsenen zu dem Lallen eines Kindes.“

Zelter freilich ließ sich von diesem Lob aus gleichsam höchstem Munde für seinen Zögling weder in seinem eigenen Urteil benebeln noch in seinen pädagogischen Absichten beirren. Für ihn stand das singuläre Talent von Felix ebenso fest wie die Notwendigkeit, es durch umfassenden Unterricht zur größtmöglichen Blüte zu führen. Stilistisch bedeutete das für den konservativen Zelter die feste Verankerung in der Musik der Vergangenheit. So darf es nicht verwundern, dass zu den erstaunlichsten Werken aus den Kindertagen des Komponisten jene zwölf Streichersymphonien zählen, die in den frühen 1820er-Jahren entstanden sind. Sie seien „nach Art der [A]lten“ geschrieben, hielt seine Mutter fest, „ohne Blasinstrumente“ – und waren mit ihrer Continuo-stimme und ihren oft monothematischen, frei fortgesponnenen Sonatensätzen teilweise dem barocken Concerto grosso näher als der klassischen Symphonie, orientierten sich jedenfalls am kontrapunktischen Stil Johann Sebastian Bachs und dem „empfindsamen“ seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach sowie allenfalls Mozart und Haydn, keineswegs jedoch am von Zelter scheel beäugten Zeitgenossen Beethoven. Diese Symphonien wurden bei den Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn mit Musikern des königlichen Orchesters

unter der Leitung von Felix aufgeführt, der am Klavier zum Teil Stimmen hinzuimprovisierte.

Das abschließende Werk dieses Dutzends, die **Sinfonia XII g-Moll**, beginnt im feierlichen Tonfall einer französischen Ouvertüre, schließt aber schon in dieser langsamen Einleitung eine lyrische Passage ein, deren schmerzlich-klagende, chromatisch fallende Klänge das erste Thema der daraus hervorgehenden Doppelfuge vorwegnehmen. Darauf wird ein zweites, bewegt ansteigendes Thema in B-Dur eingeführt, bevor beide auf kontrapunktisch kunstvolle Weise ineinander greifen. Nach dieser Strenge erklingt ein inniges, zärtlich und weich fließendes Es-Dur-Andante im wiegenden 6/8-Takt. Die durchgehende Teilung der Bratschen macht den Satz fünfstimmig und bereichert den Mittelgrund des Klangbildes entscheidend. Doch die freundliche Vision zerstiebt im Finale, bei dessen Hauptthema sich Mendelssohn den entsprechenden Satz von Mozarts g-Moll-Symphonie zum Vorbild genommen hat, dann aber auch das chromatisch fallende Motiv des Stirnsatzes wieder auftauchen lässt und gleich darauf ein weiteres Thema durchführt, dessen Kopf mit zwei fallenden Septimen und einer Tonleiter aufwärts unverwechselbar wird. Ein gesangliches Thema in klassischer Manier schließt die Exposition ab. Die Durchführung besteht aus einem erregten und einem ruhigen Teil, bevor die Reprise alle Ereignisse intensiviert und in ermattetem Auslaufen eine Aufhellung nach G-Dur vermuten lässt, die jedoch nicht eintritt: Die aufbrausende Stretta verharrt in harschem g-Moll.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Das Lernen an der kreativen Verbindung von bewusster Imitation und dem dabei nötig werdenden eigenen künstlerischen Ermessen, wie Mendelssohn es hier mit begnadeter kindlicher Meisterschaft betrieben hat, stand gerade in der musikalischen Ausbildung schon seit Generationen hoch im Kurs. Noch Beethoven hat sein Streichquartett op. 18/5 zum Teil verblüffend getreulich nach dem Modell von Mozarts Streichquartett KV 464 in derselben Tonart A-Dur gearbeitet, wenn er auch das Vorbild dabei immer wieder selbstbewusst zu überbieten sucht. Dass es mehr als dreißig Jahre zuvor das Ziel des damals elfjährigen, gerade von seiner ersten Europareise nach Salzburg zurückgekehrten Wolfgang Mozart gewesen wäre, einige Klaviersonatensätze verschiedener älterer Komponisten durch seinen Zugriff auf eine gattungsmäßig wie kompositorisch gleichsam höhere Ebene zu hieven, wird freilich niemand recht behaupten können – selbst wenn es ihm en passant (und mit Hilfe seines ihm unter die Arme greifenden Vaters) gelungen sein könnte. Statt dessen darf man hinter dem Unterfangen getrost die pädagogische Absicht Leopold Mozarts vermuten: Sich den Weg zu Werken im konzertierenden Stil aus gänzlich eigener Feder über die Umarbeitung vorhandener Musik zu bahnen, war eine naheliegende Unterrichtspraxis. Leopold führte sie denn auch gar nicht an in seinem „*Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7<sup>ten</sup> Jahre componirt, und in originali kann aufgezeigt werden*“, jene



Mozart um 1764. Frontispiz zum Bericht von Daines Barrington über das Wunderkind (1781). Stich von T. Cook. Salzburg, Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

vier Klavierkonzerte aus dem Jahre 1767 nämlich, von denen hier die Rede ist. Dennoch sollten sie später von Köchel die Nummern 37, 39, 40 und 41 erhalten: Noch bis zum Jahre 1908 galten sie wahlweise als Zeugnisse der frühen Erfindungsgabe Mozarts oder wurden als durchschnittliche, wenig interessante Stücke abgetan. Dann erst entdeckten die Mozart-Forscher Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix im zweiten Satz von KV 39 eine Bearbeitung des ersten Satzes der Klaviersonate (mit Violino obbligato) op. 17/2 des Schlesiers Johann Schobert und konnten in der Folge weitere Vorbilder identifizieren. Mittlerweile sind auch der Stralsunder Hermann Friedrich Raupach, der Straßburger Leontzi Honauer, der Augsburger Johann Gottfried Eckart und natürlich Carl Philipp Emanuel Bach als Autoren der Vorlagen zu den Einzelsätzen ausgeforscht, allesamt Komponisten des damals populären „empfindsamen Stils“ – und diese vermutlich von Vater und Sohn Mozart

gemeinschaftlich erarbeitete Werkgruppe ist im Lichte dieses Wissens als „*Pasticcio-Konzerte*“ bekannt geworden (oder besser: unbekannt geblieben). Damals dürften sie aber, pädagogischer Hintersinn hin oder her, sehr wohl im Hinblick auf Aufführungen entstanden sein, besonders für den Wien-Aufenthalt ab September 1767.

Der Kopfsatz des **B-Dur-Konzertes KV 39** vereint ein markantes Hauptthema, wie einige hübsche Bläuersoli zu Beginn, pianistische Gesten und gefühlvolle Wendungen, die im langsamen Satz in geradezu dunkle Gefilde führen: Dieses Andante staccato lebt vom Widerstreit des strengen Unisono-Eröffnungsmottos und der zart pulsierenden Achteltriolen, welche die folgenden melodischen Entfaltungen begleiten. Hübsch aufgeräumt tönt dagegen das Finale, in dem der Solist mit allerlei perlendem Figurenwerk glänzen darf.

Um Aufmerksamkeit wie bei einer Opernouvertüre heischen der dreifache Tuttischlag und die folgenden herabstürzenden Tonkaskaden, mit denen das **D-Dur-Konzert KV 40** einsetzt. Merkwürdig größer und glänzender konzipiert als der erste Satz von KV 39, greifen auch hier Virtuosität mit empfindsamen Schattierungen auf scheinbar typisch Mozartsche Weise ineinander, die freilich in diesem Fall auf den Kollegen Honauer zurückgeht. Intime Galanerien im langsamen Satz und tänzerische Ausgelassenheit im Finale, dessen Thema wie eine Rakete mit mehreren Zündstufen einsetzt, lassen dieses Werk verbindlicher als jenes in B-Dur erscheinen.

Die Gegenüberstellung eines kräftigen Motivs und seiner zarten Beantwortung, die wir so oft bei Mozart hören, dominiert gleich den Anfang des **F-Dur-Konzertes KV 37** – wobei die Synkopenfigur des Orchesters schon beim ersten Klaviereinsatz in eine Dreiklangszerlegung aufgelöst wird. Hier und im Mittelsatz, dessen Thema von ausdrucksvollen Vorschlagsnoten geprägt wird, hat Leopold Mozart an etlichen Stellen korrigierend eingegriffen, doch steht es den Solisten natürlich frei, die Lesart des Vaters oder des Sohnes zu wählen. Festlichen Elan versprüht dagegen das Finale im fast schwerelosen 3/4-Takt: ein heiter-gelöster Kehraus.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Nach Mozarts frühen Versuchen auf dem Gebiet des Klavierkonzertes, einer Gattung, die er sich dann später ganz zu Eigen machen sollte, kehren wir zu guter Letzt zu Felix Mendelssohn zurück, der in seiner **Sinfonia VIII D-Dur** Mozart eine unverhohlene, große Hommage darbringt. Die *Jupiter-Symphonie* und zumal deren Finale hatte es ihm nämlich besonders angetan: Im Zuge seiner Reise zu Goethe nach Weimar hatte er sie an Zelters Seite im Leipziger Gewandhaus erstmals gehört. Nicht nur repräsentativ viersätzig ist Mendelssohns im November und Dezember 1822 entstandene kompositorische Reaktion ausgefallen, sondern sie gibt sich auch vergleichsweise klassisch im Tonfall. Die langsame Einleitung in d-Moll ruft mit ihrem Oktavmotiv und sich win-

denden Linien Erinnerungen an Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn wach, und à la Haydn monothematisch ist auch das folgende D-Dur-Allegro, das durch allerlei imitatorische Verdichtungen und ausgelassene Gesten erfreut. Beim langsamen Satz und seinen schreitenden Achtelnoten stand das Andante aus Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 Pate, die Beschränkung auf die in drei Stimmen geteilten Bratschen und Bass freilich ist ganz originell und verleiht diesem Adagio in h-Moll seine eigentümlich dunkle Färbung. Das frisch-fröhliche Menuett umschließt überraschend ein beschleunigtes Trio, das zwischen d-Moll und F-Dur pendelt und in dem ein Urbild späteren Elfenpunks erblickt werden darf. Und das Finale? Mendelssohn modifiziert Mozarts Verquickung von Fuge und Sonatensatz, lässt ein viertes Thema erst in der Durchführung erscheinen, aber treibt die Komplexität des Satzes gleichfalls bis zur Fünfstimmigkeit. In seinem 1739 erschienenen, einflussreichen Lehrbuch *Der vollkommene Capellmeister* schreibt der Komponist und Musikgelehrte Johann Mattheson, unter „*Nachahmung*“ werde „*diejenige Bemühung verstanden, so man sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton=Künstlers Arbeit nachzumachen: welches eine ganz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Musicalischer Raub dabey mit unterläufft.*“ Kein Zweifel: Diese Mozart-Hommage ist alles andere als ein Raub und weit mehr als bloß eine „*gantz gute Sache*“, sondern das unfassbare Geschenk eines knapp 14-Jährigen an die Welt.

Walter Weidringer



## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart was acquainted with the concerto form from his early childhood, and concertos were an essential vehicle in displaying his extraordinary prowess as the family travelled around Europe in the 1760s. Mozart wrote his first surviving concertos, a series of four ‘pasticcios’ featuring solo keyboard in Salzburg in 1767, between the family’s return from the Grand Tour and their departure for a year in Vienna.

The initiative for the compilation of the concertos probably came from Leopold Mozart, and indeed Leopold’s hand appears so frequently in the autographs that the concertos are best described as joint productions. The musical material is not original but is adapted from keyboard sonatas by other German composers, particularly those active in France. The Mozart family encountered this music on their visit to Paris in 1763–64 and took some of the prints back to Salzburg, but differences between the prints and the Mozart concertos suggest that the family had manuscript copies at their disposal too. The usual procedure was to create orchestral *ritornelli* by extracting the main thematic material from the sonatas, with the solo keyboard passages closely based on the original. No performances of the concertos are documented, but Wolfgang probably made use of them in both Salzburg and Vienna.

The outer movements of the **Concerto in B flat, K. 39**, are based on a sonata by Hermann Friedrich Raupach, resident in St. Peters-

burg, who improvised together with the young Mozart in Paris. The model for the slow movement was a sonata by Johann Schober, whom the Mozarts also met in Paris. The **Concerto in D, K. 40**, is the only one of the set to feature trumpets (and probably timpani as well, according to contemporary performance practice). The first movement is based on a sonata by the Alsatian composer Leontzi Honauer, and the second on a work by the celebrated keyboard player Johann Gottfried Eckard. The third movement, uniquely, is based on a character piece by Carl Philipp Emanuel Bach titled *La Boehmer*. The first work in the set, the **Concerto in F, K. 37**, is based in its outer movements on sonatas by Raupach and Honauer. The source of the second movement is a mystery, as no model for it has so far been found. A number of commentators have suggested that it might be an original composition by Mozart himself, in collaboration with Leopold. If so, it would be the earliest known original concerto movement by the young composer, predating the lost trumpet concerto that Mozart apparently wrote in Vienna the following year.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Felix Mendelssohn’s extraordinary talents manifested themselves early, and by the age of twelve he was a fully-fledged composer. His rapid progress was due in no small part to the attentive and stable environment provided by his parents, who ensured that he and his sib-

lings received an excellent education not only in music but also in Latin, German, mathematics, history and geography. As might be expected, the style of Mendelssohn's early works is heavily influenced by the music he studied and performed under the tutelage of Carl Friedrich Zelter, Principal of the Berlin Singakademie. Zelter's conservative tastes and enthusiasm for Johann Sebastian Bach encouraged Mendelssohn to adopt a pervasive contrapuntal approach combined, not always entirely successfully, with the language of Viennese Classicism. The most substantial result of Mendelssohn's studies with Zelter was a series of 13 symphonies and symphonic movements for string orchestra, written between 1821 and 1823. These were first heard at the series of informal concerts put on by the Mendelssohn family in the large dining room of their residence on Leipziger Strasse in Berlin. Mendelssohn directed the ensemble, with the musicians hired as needed thanks to the family's comfortable financial circumstances. This environment provided Mendelssohn with an ideal opportunity to learn the principles of writing for strings and orchestration.

Mendelssohn completed the **Symphony in D major, BWV N 8**, in its string version on 27 November 1822. Just three days later, he finished a revised version that included wind and brass parts and a new trio to the third movement. The influence of Haydn is particularly noticeable in this symphony, with a thoroughly 'Classical' first movement and a good-humoured minuet with the character of a Ger-

man dance. Alongside such exuberance the slow movement is a surprise: a brooding procession in B minor, with the violas divided into three parts and the violins entirely silent, producing a distinctively rich and sombre texture.

The **Symphony in G minor, BWV N 12**, dating from September 1823, opens in the manner of a Baroque overture, with a slow introduction characterised by dotted rhythms followed by a double fugue. The fugue uses a standard Baroque figure, the *passus duriusculus*, consisting of a descending chromatic scale over the span of a perfect fourth; this is followed by a faster-paced countersubject which Mendelssohn eventually combines with the original subject. This rather self-conscious display of contrapuntal prowess reflects Mendelssohn's early compositional studies in fugal technique, which also bore fruit in a series of fugues for string quartet (1821). For the lilting slow movement Mendelssohn again divides the violas to form an unusually rich five-part texture. The final movement opens with a theme that is reminiscent of a Bach aria that Mendelssohn may have known, before launching yet another fugue. The composer seems to have been concerned to create sufficient contrast to the frenetic pace of this material, as just before the recapitulation the pace suddenly slows to an uneasy crawl. The final bars are a mad dash as Mendelssohn quickens the tempo not once but twice, before closing with an apparent quotation of the final bars of Mozart's G minor Symphony, K. 550.

David Black

# DO 28.01

22.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal #22

**Nach(t)konzert**

## **TURTLE ISLAND QUARTET**

DAVID BALAKRISHNAN UND ALEX HARGREAVES VIOLINE  
BENJAMIN VON GUTZEIT VIOLA, MALCOLM PARSONS VIOLONCELLO

### **CARTE BLANCHE MIT MOZART**

Seit seiner Gründung 1985 vertritt das US-amerikanische Turtle Island Quartet innovative Kammermusik. Das Ensemble vereint klassische Ästhetik mit zeitgenössischer Popularkultur und wurde bereits mit zwei Grammys ausgezeichnet. Die Bandbreite seines musikalischen Schaffens erstreckt sich von Eigenkompositionen, welche verschiedenste Stile von Swing, Bebop, Cool Jazz, Bluegrass und R&B, Rock, Hip Hop, Salsa, klassische indische sowie indische Formen verschmelzen, bis hin zu Arrangements bekannter Stücke von Komponisten wie Bach, Bernstein, Chick Corea, Gershwin, Thelonius Monk, Paquito D'Rivera oder Frank Zappa. Stilbildend ist das Quartett auch bei der Entwicklung neuer perkussiver Spieltechniken, mit denen es den Eindruck mitspielenden Schlagzeugs erwecken kann.

Since its inception in 1985, the US-American Turtle Island Quartet has been a major force in innovative chamber music, fusing the classical quartet aesthetic with contemporary American musical styles, and winning two Grammys along the way. Their musical range stretches from their own compositions, which draw on an assortment of different musical styles, from swing, bebop and cool jazz via bluegrass and R&B to rock, hip hop and salsa, Indian classical music and Latin American music, but also includes arrangements of well-known works by composers like Bach, Bernstein, Chick Corea, Gershwin, Thelonius Monk, Paquito D'Rivera and Frank Zappa. The quartet also leads the way in the development of new percussive techniques that create the impression their instruments include drums.



Mozart. Klaviertrio G-Dur KV 564. Autograph der ersten Seite.  
 Die Klavierstimme ist von Kopistenhand, Violine und Violoncello von Mozart notiert.  
 Krakau, Biblioteka Jagiellońska

**FR 29.01**

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #23

---

**VILDE FRANG VIOLINE**  
**NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLO**  
**ALEXANDER LONQUICH KLAVIER**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Trio B-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 502**

(Datiert: Wien, 18. November 1786)

Allegro

Larghetto

Allegretto

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

(Datiert: Wien, 27. Oktober 1788)

Allegro

[Thema.] Andante (mit 6 Variationen)

Allegretto

**Pause**

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847

**Trio Nr. 2 c-Moll für Violine, Violoncello und  
Klavier op. 66 – MWV Q 33 „Second Grand Trio“**  
(Komponiert 1845)

Allegro energico e con fuoco

Andante espressivo

Scherzo. Molto Allegro quasi Presto – Trio

Finale. Allegro appassionato

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wie viele Klaviertrios hat Mozart geschrieben? Gewiss eine einfache Frage, auf die es aber keineswegs nur eine einzige, allein richtige Antwort gibt. Ein Grund für die Unsicherheit liegt darin, dass die heutige Gattungsbezeichnung ‚Klaviertrio‘ im 18. Jahrhundert noch gar nicht üblich war: Man sprach von „Trio“ oder „Terzett“, häufiger auch von „Sonate“ oder „Divertimento“. Doch nicht nur die Terminologie befand sich im Fluss, sondern ebenso die durch sie bezeichnete Musik: Das Klaviertrio, wie wir es seit Beethoven kennen, entwickelte sich zu Haydns und Mozarts Zeiten erst allmählich. Ausgangspunkt war nicht etwa die barocke Triosonate, sondern die Klaviersonate – wobei der Begriff „Clavier“ alle Tasteninstrumente umfasste, in der Praxis aber zunächst meistens Cembalo bedeutete. Vor allem in Frankreich liebte man es, den starren Cembaloton durch die Verbindung mit dem ausdrucksvollen Geigentimbre zu beleben. Die Violine verdoppelte dabei oft nur die Stimme der rechten Klavierhand, spielte weniger wichtige Mittelstimmen oder lehnte sich an die Basslinie an. Solche Stücke bezeichneten die Zeitgenossen durchaus treffend als „Klaviersonaten mit Begleitung einer Violine“. Eine weitere Ergänzung erfuhr die Besetzung durch das aus der Generalbass-Sonate stammende Continuo-Cello – es verstärkte den Cembaloklang in der tiefen Lage. Der Klavierpart blieb auch in der Triobesetzung dominierend; Violine und vor allem Violoncello konnten zur Not weggelassen werden. Nach

und nach erhielten die Streicher allerdings mehr Gewicht, und schließlich entwickelten sie sich zu gleichberechtigten Partnern des Tasteninstrumentes, in dessen Rolle übrigens das Fortepiano das Cembalo immer mehr verdrängte. Dass die Entwicklung bei Mozart noch nicht abgeschlossen ist, zeigt schon ein flüchtiger Blick in seine Partitur-Handschriften: Während es später üblich wurde, Violine und Cello gemeinsam über der Klavierstimme zu notieren, liegt bei ihm noch das Klavier zwischen den beiden Streichern. Die Cellostimme ist dem Klavierbass also schon räumlich nahe, die Geigenstimme dem Klaviersolisten.

Um noch einmal auf die Eingangsfrage zurückzukommen: Der Gattung des Klaviertrios lassen sich zunächst einmal fünf Werke zuordnen, die Mozart zwischen 1786 und 1788 komponiert hat – die Trios in G-Dur (KV 496), B-Dur (KV 502), E-Dur (KV 542), C-Dur (KV 548) und G-Dur (KV 564). Hinzu kommt das ebenfalls in dieser Zeit entstandene „Kegelstatt-Trio“ Es-Dur (KV 498), das die üblichen Melodieinstrumente Violine und Violoncello durch Klarinette und Viola ersetzt. Des Weiteren gilt auch das Divertimento B-Dur KV 254 aus dem Jahr 1776 allgemein als Klaviertrio. Allerdings ist hier die Cellostimme noch ziemlich unselbständig geführt, was erst recht in den sechs Sonaten KV 10–15 des achtjährigen Mozart der Fall ist. Diese Sonaten existieren in zwei voneinander abweichenden Originalausgaben aus dem Jahr 1765: eine „avec l'accompagnement de Violon, ou Flaute Traversiere“, die andere zusätzlich mit Violoncello-Begleitung. Diese doppelte Publikation spiegelt die dama-

lige Ad-libitum-Praxis: Die Violine ließ sich durch das Modeinstrument Querflöte ersetzen, und die Cellostimme konnte, obwohl sie keineswegs durchgängig nur den Klavierbass verdoppelte, ohne größeren Verlust entfallen. In modernen Ausgaben wurden die Stücke KV 10–15 zunächst als Klavier-Violin-Sonaten eingeordnet, doch die *Neue Mozart-Ausgabe* führt sie als Klaviertrios.

Sein **Trio B-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 502** trug Mozart am 18. November 1786 als „*ein Terzett*“ in sein *Verzeichniß aller meiner Werke* ein. Nach dem einfacheren Trio KV 496 war es sein erster Gattungsbeitrag, der sich an professionelle Spieler wandte und zugleich alle drei Stimmen weitgehend selbstständig behandelte. Auf die Violin- oder die Cellostimme zu verzichten, wäre in diesem Stück unvorstellbar – wenngleich das Klavier nach wie vor oft die führende Rolle einnimmt. Den Klavierpart hat Mozart sogar noch etwas brillanter als in seinen übrigen Trios gestaltet, sodass manche Kommentatoren sich geradezu an ein Klavierkonzert erinnert fühlten. Vor allem der Vergleich mit dem 1784 entstandenen Konzert KV 450 wurde immer wieder gezogen. Es hat mit dem Trio die Tonarten gemeinsam (B-Dur in den Ecksätzen, Es-Dur im Mittelsatz) und ähnelt ihm in manchen Details, wie beispielsweise dem chromatischen, in Terzen geführten Hauptthema des eröffnenden Allegro.

Bemerkenswert am Kopfsatz des Trios ist, dass Mozart den ersten Formteil, die Exposition, alleine mit diesem Thema bestreitet;

es prägt nach dem Hauptsatz auch den Seitensatz in der Dominanttonart. Außerdem beginnt bereits während der Exposition die Weiterentwicklung des thematischen Materials. Joseph Haydn verfuhr in vielen seiner Sonatensätze ganz ähnlich, und von ihm dürfte Mozart diese Kompositionsweise übernommen haben. Typisch für seinen persönlichen Stil ist dagegen, dass der folgende Durchführungsteil, in dem normalerweise die vorgestellten Themen verarbeitet werden, mit einem neuen, gesanglichen Thema beginnt. Den zunächst vorenthaltenen thematischen Kontrast liefert Mozart also nach. Der zweite Satz, das wunderbar lyrische Larghetto, ist ein üppig verzierter Zwiegesang von Violine und Klaviersolist über grundierendem Klavierbass und Cello. Die kunstvolle Satzanlage verbindet Züge des Rondos, der Variationenfolge und der dreiteiligen Liedform. Einem anderen Rondotyp folgt das virtuose, teils auch kontrapunktisch geführte Finale: Hier ist die eigenständige Mittelepisode durch einen entwickelnden Durchführungsteil ersetzt. Wann Mozart das B-Dur-Trio erstmals aufführte, ist nicht bekannt. Er veröffentlichte es erst im November 1788, zusammen mit den Trios KV 542 und KV 548, als op. 15 beim Wiener Verlag Artaria.

Das fünfte und letzte seiner Wiener Klaviertrios, das **Trio G-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 564**, nahm Mozart am 27. Oktober 1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis auf. Das Partiturmanuskript enthält einen Klavierpart von fremder Hand, während die beiden Streicherstimmen darüber und dar-



unter von Mozart selbst hinzugefügt wurden. Man hielt das Stück deshalb lange Zeit für die eigenhändige Umarbeitung einer früheren Klaviersonate. Inzwischen gibt es aber eine bessere Erklärung für die ungewöhnliche Quellenlage: Mozart hatte vermutlich zunächst die drei Einzelstimmen in aller Eile für eine bevorstehende Aufführung notiert. Als bald darauf die Streicherstimmen verloren gingen, ließ er die Klavierstimme kopieren und rekonstruierte selbst die Streicherpartien. Mozarts Trio entsprach zwar den Bedürfnissen damaliger Hausmusik; es ist daher in Thematik, Verarbeitung und spieltechnischen Anforderungen relativ einfach gehalten. Dennoch merkt man ihm an, dass es von Anfang an für die Kammermusikbesetzung konzipiert war.

Schon im eröffnenden Allegro fällt die bewusste Gegenüberstellung von Streichern und Klavier auf. Der Satz ist mit dem vorherrschenden Motiv der fallenden Terz wiederum fast monothematisch angelegt und frei von allen dramatischen Komplikationen. Sechs Variationen über ein volksliedhaftes Thema bringt das folgende Andante: Die ersten drei beschränken sich auf Umspielungen des Themas, die beiden folgenden erkunden zunächst in Dur, dann in Moll seine imitatorischen Möglichkeiten, und die letzte formt es in einen beschwingten Tanz um. Das wiederkehrende Hauptthema des Rondo-Finales ist ein wahrer Ohrwurm und hat daher in verschiedenen Bearbeitungen und Verkürzungen sowie als „Sonatine“ in Klavierschulen Karriere gemacht. Gegensätzlich sind die beiden eingeschobenen Episoden des Rondos angelegt: in emp-

findsamem Moll die erste, als übermütiger Tanz die zweite. Das G-Dur-Trio wurde als einziges der Wiener Trios nicht in Wien erstveröffentlicht. Mozarts Freund Stephen Storace, dessen Schwester Nancy die erste Susanna in *Le nozze di Figaro* gewesen war, gab es 1789 in London heraus.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Felix Mendelssohn Bartholdys **Trio Nr. 2 c-Moll für Violine, Violoncello und Klavier op. 66 – MWV Q 33** stand immer ein wenig im Schatten des ersten, op. 49 in d-Moll, das Robert Schumann als „*Meistertrio der Gegenwart*“ mit den früheren Beiträgen Beethovens und Schuberts auf eine Stufe stellte. Ein Grund für die geringere Popularität des späteren Werkes liegt vielleicht darin, dass es „*ein bisschen eklig zu spielen*“ ist – so formulierte es der Komponist selbst in einem Brief an seine Schwester Fanny. Spieltechnische Schwierigkeiten bietet das Trio vor allem im Klavierpart, den Mendelssohn bei der Leipziger Uraufführung (am 20. Dezember 1845) selbst ausführte. Doch auch die Streicherstimmen stellen hohe Anforderungen – nicht umsonst ist das Werk dem Geigenvirtuosen (und Komponistenkollegen) Louis Spohr gewidmet. Dass Mendelssohns c-Moll-Trio bis heute seltener gespielt wird als sein Vorgängerwerk, könnte aber auch mit der Musik selbst zu tun haben. Verschiedene Kommentatoren kritisierten beispielsweise den zweiten Satz als biedermeierlich oder sentimental. Die weiche Stimmung



Felix Mendelssohn Bartholdy, Klaviertrio c-Moll op. 66 – MWV Q 33. Autograph. Ausschnitt aus dem ersten Satz mit Korrekturen.

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

dieses „*Andante espressivo*“ lässt an Mendelssohns *Lieder ohne Worte* denken, die oft demselben Vorwurf ausgesetzt waren. Die Form des Satzes ist dreiteilig: Es-Dur-Rahmenteile umschließen einen es-Moll-Mittelabschnitt.

Auch das Finale erregte den Unmut mancher Musikwissenschaftler: Sein Hauptthema sei „abgenutzt“ und nicht „finalkräftig“, meinte Mathias Thomas, und Frieder Reininghaus verstieg sich sogar zu dem Urteil, der ganze Satz sei ein „*formales Desaster*“. Tatsache ist, dass das Hauptthema (vorgestellt vom Cello) recht ungewöhnlich beginnt: mit dem Inter-

vall einer kleinen Non. Abgenutzt wird man ein so eigenwilliges Thema kaum nennen können, aber finalkräftig – für sich genommen – auch nicht. Doch das Thema muss den Satz ja nicht alleine tragen. Ein zweites, von Geige und Cello angestimmt, beginnt mit energisch-sieghaftem Gestus; in der leisen Fortspinnung schlägt die Stimmung ins Nachdenkliche um. Komplettiert wird das Material durch eine Chormelodie, die zunächst im schlichten Klaviersatz erklingt. „*Vor Deinen Thron tret' ich hiermit*“, „*Herr Gott, Dich loben alle wir*“ und „*Ihr Knechte Gottes allzu gleich*“ wurden bisher als Mendelssohns Quellen vorgeschlagen, doch so ganz stimmt die Melodie mit keiner der Vorlagen überein. Der Choral ist in die Reprise des Hauptthemas eingeschoben, und in der Coda spielt er nochmals eine wichtige Rolle. Gewiss eine merkwürdige Satzanlage – ob der triumphale Schluss durch das Vorangegangene überzeugend vorbereitet wurde, muss jeder Hörer für sich entscheiden. Als weniger problematisch werden gemeinhin die beiden übrigen Sätze angesehen. Der erste, ein wohlproportionierter Sonatensatz mit zwei stimmungsmäßig kontrastierenden, motivisch voneinander abgeleiteten Themen, verbindet Stringenz des Ablaufs mit faszinierendem Detailreichtum. Und im dritten Satz, dem Scherzo, ist Mendelssohn ohnehin in seinem Element: im g-Moll-Hauptteil ein bezaubernder Elfenreigen und im G-Dur-Trioabschnitt Zigeunerklänge, die an manchen Satz Joseph Haydns denken lassen.

Jürgen Ostmann

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

During his early years in Vienna Mozart confounded his father's dire warnings by earning a handsome living in what he dubbed "the land of the clavier". After his popularity as a composer-performer had reached its zenith in 1784 and 1785, he began to rely more on income from opera commissions (*Figaro* was premiered in May 1786, *Don Giovanni* in October 1787) and fees from publishers and patrons. There was a steady demand for chamber music with piano, in which women traditionally played the keyboard part and men the string or wind instruments. It was for this lucrative domestic market that Mozart composed a clutch of chamber works in the summer and autumn of 1786, including two piano trios: the G major, K. 496, and the **Trio in B flat, K. 502**, which he entered into his Thematic Catalogue on 18 November.

Like most late eighteenth-century trios, K. 502 was published as a 'sonata for the forte-piano, with the accompaniment of violin and cello'. True to its billing, the piano is very much first among equals. But the strings are far more independent than, say, in Haydn's piano trios, where the cello and the keyboard bass tend to double each other for long stretches. The opening theme of the first movement, for instance, gains much of its piquancy from the strings' chirpy ripostes to the keyboard's smooth, chromatically inflected phrases. After the piano has recast the theme as a 'second subject', it is delightfully expanded, first by violin and cello against trilling figures in the key-

board, and finally as a violin-cello dialogue against rippling keyboard figuration – the chamber equivalent of a favourite texture in Mozart's piano concertos.

The lavishly decorated Larghetto is a supreme example of Mozart using *galant* clichés to deeply poetic ends. The individual phrases are common eighteenth-century currency. Yet Mozart manipulates them with exquisite grace and harmonic subtlety, in textures whose sensuous richness (with eloquent use of both the cello's upper and *basso profundo* registers) were unprecedented in a piano trio. The link between the Trio and Mozart's contemporary piano concertos is closest of all in the jaunty, gavotte-style finale, where the solo keyboard is often pitted against the string 'tutti'.

The year 1788 was difficult financially for Mozart, not least because Emperor Joseph II's declaration of war on the Ottoman Turks meant that many of his aristocratic supporters disappeared to their regiments or their country estates. Yet the summer and early autumn, especially, were artistically prolific, with the composition of the last three symphonies – probably intended for subscription concerts which may or may not have taken place – and three piano trios, K. 542, K. 548 and K. 564, that brought Mozart much-needed income at a time when his expenditure surpassed his earnings.

The last of the three, the **Trio in G major, K. 564**, is written in a lightweight, popular style, with simpler, less closely woven textures than in K. 502. In the opening Allegro the piano kick-starts proceedings with a breezy

tune which is then taken up by the strings and subsequently varied as a 'second subject'. The hitherto subordinate cello comes into its own both in the recapitulation (where it introduces the second theme) and in the Andante second movement, a set of decorative variations on a graceful minuet-like tune. For the finale Mozart writes a rondo on a naïve, nursery-style theme in lilting *Siciliano* rhythm. The first of the two episodes, in G minor, introduces a note of wistful pathos, while in the second episode the trio morphs into a village band to strike up a delightful rustic waltz.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Completed in April 1845, when the thirty-six-year-old composer was already in weakening health, Mendelssohn's **Piano Trio in C minor, op. 66 – MWV Q 33**, has never been as popular as his Trio in D minor, perhaps because it lacks the earlier work's instant melodic appeal. Yet it is at least as fine as its companion, and one of several late Mendelssohn works (the Violin Concerto and the F minor Quartet op. 80 are others) that triumphantly refutes the notion that his genius declined irredeemably after the brilliance of youth.

From its smouldering, swirling opening theme, intoned by the piano in bare octaves over a deep cello pedal, the first movement is one of the most impassioned and tightly knit that Mendelssohn ever wrote. A fervent contrasting theme surges *fortissimo* out of the first climax – a thrilling moment – before sub-

siding in lyrical meditation. The long and inspired coda begins in Brahms-like mystery and ends in Beethovenian vehemence, with strings playing the opening theme at half speed in counterpoint with the piano.

The central movements, both examples of familiar Mendelssohnian types, provide necessary emotional respite. The Andante is a song-without-words barcarole of dreamlike delicacy, while the third movement, with its flickering string-keyboard exchanges, is the last of the quicksilver 'fairy' scherzos that Mendelssohn made his own. With some understatement, the composer informed his sister Fanny that this scherzo was "rather tricky to play."

Initiated by an angular cello theme that sounds rather like a Baroque gigue, the finale effortlessly integrates a serene chorale melody (based on two traditional Lutheran hymns) into the turbulent musical narrative. The C major coda provides a majestic apotheosis, with the chorale thundered out *fortissimo* against orchestral-style tremolos in the piano.

Richard Wigmore

**FR 29.01**

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #24

**RENAUD CAPUÇON VIOLINE**  
**KIT ARMSTRONG KLAVIER**

Mozarts Violinsonaten I

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756-1791

**Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 301**

(Komponiert: Mannheim, Februar 1778)

Allegro con spirito

Allegro

**Sonate Es-Dur für Klavier und Violine KV 302**

(Komponiert: Mannheim, Februar 1778)

Allegro

Rondeau. Andante grazioso

**Adagio h-Moll für Klavier KV 540**

(Datiert: Wien, 19. März 1788)

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Sonate C-Dur für Klavier und Violine KV 296**

(Datiert: Mannheim, 11. März 1778)

Allegro vivace  
Andante sostenuto  
[Rondo.] Allegro

**Sonate B-Dur für Klavier und Violine KV 454**

(Datiert: Wien, 21. April 1784)

Largo – Allegro  
Andante  
Allegretto

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

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

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

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

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

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

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

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

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



4<sup>e</sup> Mm. pri. 272

# SIX SONATES

*Pour Clavecin Ou Forté Piano  
Avec Accompagnement D'un Violon  
Dedies*

*A Son Altesse Serenissime Electorale  
Madame L'Electrice Palatine.*

*Par  
Wolfgang. Amadeo. Mozart. fils*

*Œuvre. Premier.*

*L. A. 301-306*

**A. PARIS.**

*Chez le S<sup>r</sup> Sieber, Editeur de Musique rue S<sup>t</sup> Louis à l'Hôtel D'Aligre ancien Grand Conseil  
ou les trouve plusieurs Nouveaux Œuvres*

**A. P. D. R.**

38



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

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

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

Viel später erinnerte sich Abt Maximilian Stadler an eine bezeichnende Begebenheit aus der Zeit der Drucklegung: „*Als er [Mozart] nach Wien kam und seine sechs Sonaten für Klavier und Violine bei Artaria stechen und der Auernhammer widmen ließ, nahm er mich zur Probe, Artaria brachte den ersten Abdruck mit, die Auernhammer spielte das Fortepiano, Mozart begleitete statt auf der Violine auf einem zweiten nebenstehenden Fortepiano, ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters und der Schülerin, ich habe niemals mehr in meinem Leben so unvergleichlich vortragen gehört.*“

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

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

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

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

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

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

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

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

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

Die ersten beiden dieser Werke standen in G-Dur (KV 301) und Es-Dur (KV 302). Die **Violinsonate KV 301** überrascht gleich mit

ihrer Beginn, zeigt er die Violine doch in der Führungsrolle, da ihr die Themenpräsentation obliegt. Bei der Wiederholung ist das Verhältnis exakt umgekehrt: Lagengetreu spielt das Klavier den früheren Violinpart, während das Streichinstrument die figurative Begleitung ausführt. Auf den regulär gebauten Sonatenhauptsatz im Vierertakt folgt ein Rondo im zügigen 3/8-Takt. Die in g-Moll stehende Mittelepisode bietet ein Kontrastmoment, das aber den insgesamt heiter-ausgeglichene Charakter des Stückes nicht aufhebt.

Der Kopfsatz der zweiten **Sonate KV 302**, auch er in Sonatenform, ist von energischeren, in sich spannungsreichen Gesten geprägt. Das siebentaktige Hauptthema verbindet einen rhythmisch und dynamisch zupackenden Abstieg auf den Tönen des Es-Dur-Dreiklangs antithetisch mit einer befriedend-ausgleichenden Antwort. In der Durchführung greift Mozart beim Gang durch die Tonarten weiter aus als gewöhnlich, damit gleichsam den Erlebnisraum des Geschehens spürbar weitend. Im zauberhaften Folgesatz verbindet Mozart Elemente des Rondos mit denen der Sonate. Überraschend bietet sich der Schluss dar, der nach einer vorherigen Steigerung in der Coda nicht etwa mit „Tutti“-Effekten aufwartet, sondern sich diskret im pianissimo verhaucht.

„*Ein Adagio für das klavier allein. in H mol*“ (KV 540): Außer dieser knappen Notiz, die Mozart in sein Werkverzeichnis am 19. März 1788 eintrug, ist über das in dieser Form einzigartige Werk im Klavierschaffen des Kompo-

nisten nichts bekannt. Welch ein Reichtum an harmonischer Phantasie, welch eine Tiefe des Ausdrucks auf so engem Raum!

Die auf den 11. März 1778 datierte **Violinsonate C-Dur KV 296** gehört entstehungsgeschichtlich in den Zusammenhang der „Kurfürstin“-Sonaten, mit ihrer dreisätzigen Anlage jedoch einer anderen Formengruppe an. Geschrieben hat Mozart sie als Dankgeschenk für die fünfzehnjährige Adoptivtochter des Mannheimer Hofkammerrats Serrarius, in dessen Haus der Komponist günstig logierte. Das Werk nimmt zur Gänze durch seine spielfreudige Unkompliziertheit, seine in sich ausgewogenen Proportionen und seinen Reichtum an musikalischen Gedanken ein – hervorgehoben sei hier nur das serenadenhaft-träumerische *Andante sostenuto*.

Eine authentische Nachricht zur Entstehung der **Violinsonate B-Dur KV 454**, der nach Takten umfangreichsten von Mozarts Gattungsbeiträgen, liefert ein Brief des Komponisten vom 24. April 1784: *„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 im Theater bey ihrer Akademie zusammen spielen werden.“* Die eben dreiundzwanzigjährige, aus Mantua gebürtige Geigerin und Komponistin Regina Strinasacchi genoss allerorts ausgezeichnete Anerkennung. Im Frühjahr 1784 führte eine Konzertreise sie nach Wien, wo es rasch zu einem

Kontakt zwischen ihr und Mozart kam. Am 29. April fand tatsächlich eine Akademie der Konzertgeberin im Theater nächst dem Kärntnertor statt. Hier erlebte die „Strinasacchi“-Sonate ihre erfolgreiche Uraufführung, wobei Mozart seinen Part aus einer lediglich skizzenartig fixierten Partitur spielte. Trotz der äußerlich unfertigen Form erklang hier erstmals eine große Konzertsonate, ein Werk, das für die nächste Komponistengeneration, allen voran für Beethoven, zum unmittelbaren Anknüpfungspunkt wurde.

Ulrich Konrad

## MOZART'S VIOLIN SONATAS

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

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

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

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

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

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

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

The **Violin Sonatas K. 301 in G and K. 302 in E flat** date from early 1778, during Mozart’s stay in Mannheim. He had envisaged writing a set several months earlier while in Munich, explaining to his father on 6 October 1777, “I am sending my sister six duets for keyboard and violin by Schuster, which I have often played here. They are not bad. If I stay, I shall compose six myself in the same style, as they are very popular here.” On 14 February 1778 he mentioned working on the sonatas as a diversion from a series of flute-related commissions from the surgeon and amateur musician Ferdinand Dejean. Both K. 301 and K. 302 have only two movements and feature abundant interaction between the keyboard and violin. Intended for the amateur market, they are accessible and likeable works, as demonstrated by the combination of straightforward theme and Alberti bass accompaniment at the opening of K. 301.

The **Adagio in B minor for keyboard, K. 540**, completed on 19 March 1788, was probably published by Franz Anton Hoffmeister, although no copy of the edition is extant. While it is fanciful to hear K. 540 – as some critics have – as a response to Leopold’s death in May 1787, it is a poignant, deeply expressive work. The autograph is notable both for precise dynamic nuances and for passages left to the dynamic discretion of the performer. The main theme, for example, requires *sf* – *p*, *f* – *p* and *mf* – *p* contrasts and inflections in quick suc-

cession. But the broad concluding theme of the exposition and recapitulation has no such notated fluctuations, inviting the performer to engage creatively with Mozart's music in an attempt to render a convincing interpretation.

at the theatre by the famous Mdlle Strinasachy and Herr Mozart to universal applause ... therefore [needing] no further recommendation."

Simon P. Keefe

The six violin sonatas published by Artaria in November 1781 contain two written before Mozart moved to Vienna, namely **K. 296 in C** (11 March 1778) and **K. 378** (1779–80). (Mozart also wrote 66 bars of the exposition of **K. 372**, another violin sonata, a few days after arriving in Vienna; it was subsequently completed by Maximilian Stadler.) **K. 296** is unusual among the Artaria set in featuring unequal participation between instruments, with a considerably more prominent keyboard than violin, especially in the first movement.

Interaction between the keyboard and violin is seamless in **K. 454 in B flat**, with both instruments on an equal footing; this is no doubt attributable in part to its premiere by the distinguished violinist Regina Strinasacchi and Mozart at Strinasacchi's academy at the Kärntnertheater in Vienna on 29 April 1784. Only the violin part appears to have been written down in full for the premiere: Mozart included some sketch notation for his own part, probably used as a guide in the first performance, but notated the rest on the autograph after the concert. No doubt positive memories of the first rendition influenced Mozart when writing out his own part. Several months after the performance, the publisher Torricella referred to **K. 454** as the work "recently played



**FR 29.01**

18.30 Haus für Mozart #25

---

**ACIS UND GALATEA-TRILOGIE**

---

**LES MUSICIENS DU LOUVRE**

**SALZBURGER BACHCHOR**

CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

DIRIGENT **MARC MINKOWSKI**

<b>JULIE FUCHS</b>	GALATEA (MENDELSSOHN)
<b>ANNA DEVIN</b>	GALATEA (HÄNDEL)
<b>VALERIO CONTALDO</b>	DAMON (MENDELSSOHN) UND ACIS (HÄNDEL)
<b>COLIN BALZER</b>	ACIS (MENDELSSOHN) UND DAMON (HÄNDEL)
<b>SAMUEL BODEN</b>	DAMON (MOZART) UND CORIDON (HÄNDEL)
<b>PETER ROSE</b>	POLYPHEMUS (HÄNDEL)
<b>KRZYSZTOF BĄCZYK</b>	POLYPHEMUS (MENDELSSOHN)

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Acis und Galatea“  
Pastorale in zwei Aufzügen von Georg Friedrich Händel  
bearbeitet von Mozart KV 566

Ouvertüre

Arie Nr. 4 Damon: „Schäfer, was suchst du so ängstlich?“

Einleitung zum zweiten Aufzug:

Musette

Largo

(aus Georg Friedrich Händels Concerti grossi op. 6/6 & 7)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847

„Acis and Galatea“  
von Georg Friedrich Händel HWV 49a – MWV Anh. B  
(Entstanden 1829)

Pause

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL 1685–1759

„Acis and Galatea“  
A Masque für Soli, Chor (*bestehend aus den Solisten*)  
und Orchester HWV 49a  
(Komponiert 1718)

Jugendfrische Farben zeichnen Händels englische Pastoraloper *Acis and Galatea* aus, die er mit Anfang 30 für solistische Singstimmen und ein kleines Orchester schuf. Zum Chorwerk wurde sie erst, als der Komponist sie Jahre später seinem Repertoire an Oratorien einverleibte. Als solches lernten Mozart und Mendelssohn Händels Pastorale kennen. Sie erweiterten die sparsamen Farben des Originals im Sinne ihrer Zeit zu einem üppigen Oratorium für Solisten, Chor und Orchester. Aus allen drei Fassungen hat Marc Minkowski seine „Acis und Galatea-Trilogie“ zusammengestellt: Er beginnt mit der Ouvertüre in Mozarts Instrumentierung, gefolgt von Damons Arie Nr. 4 „*Schäfer, was suchst du so ängstlich?*“ und der Einleitung, die Mozart aus der Musette und dem Largo aus Händels Concerti grossi op. 6 Nr. 6 und 7 am Beginn des zweiten Aufzugs gestellt hat. Darauf folgt die gesamte Mendelssohn-Bearbeitung, ungekürzt in deutscher Sprache. Im zweiten Teil erklingt dann schließlich Händels englisches Original, das die Welt der antiken Schäfer und Schäferinnen in den Tönen eines goldenen Zeitalters besingt.

## HÄNDELS ORIGINAL

Kommt man heutzutage in den Londoner Vorort Cannons Park mit seinen gleichförmigen Vorstadthäusern, den Bahnübergängen und der fast nüchternen Parkanlage, so kann man sich kaum vorstellen, dass just an diesem Ort einmal englische Sänger den Chor „*Oh the pleasures of the plains!*“ anstimmten. Es wa-

ren genau drei Tenöre, ein Bass und wenige Soprane, die im Sommer 1718 diesen Chor sangen, begleitet vom kleinen Orchester des Earl of Carnarvon. Diesen Titel führte James Brydges, seines Zeichens Schlossherr der prachtvollen Anlage in Cannons, die er sich als Kriegsgewinner nach dem Spanischen Erbfolgekrieg großartig hatte ausbauen lassen. Dort hielt er Hof wie ein Duke, wozu er schließlich 1719 erhoben wurde (1<sup>st</sup> Duke of Chandos). Unter seinen zahlreichen kostspieligen Leidenschaften frönte er auch der Musik und er keinen Geringeren als Händel verpflichtete.

Der Hallenser, der seit 1712 dauerhaft in London lebte, nutzte eine Pause im Opernleben, um sich auf den fürstlichen Landsitz seines Gönners zurückzuziehen und dort Musik ausschließlich auf englische Texte zu schreiben. 1717/18 entstanden so seine *Chandos Anthems*, das erste englische Oratorium *Esther* und die Pastoraloper *Acis and Galatea*.

Von Letzterer wird zum ersten Mal im Mai 1718 berichtet. Im Briefwechsel zweier Adeltiger heißt es, der Earl of Carnarvon werde nun bald ein besonderes Stück aufführen lassen, „*a little opera for his diversion whereof the Musick will not be made publick*“ („eine kleine Oper zu seiner Unterhaltung, deren Musik nicht veröffentlicht werden wird“). Der Text stammte von Alexander Pope und John Gay, dem späteren Autor der *Beggars Opera*, „*the musick composed by Hendell*“.

Weil der Auftraggeber keinerlei „*Publicity*“ wünschte, sondern das neue Werk ausschließlich zu seinem eigenen Vergnügen vor wenigen geladenen Gästen aufführen ließ, finden

sich keinerlei Dokumente zur Uraufführung. Erster Tenor des Ensembles in Cannons war jedoch James Blackley, sicher der erste Interpret des Acis. Galatea wurde wahrscheinlich von der toskanischen Sopranistin Francesca Margherita de l'Épine gesungen, die seit 1702 in London lebte und mit Christopher Pepusch, dem Kapellmeister in Cannons, verheiratet war. Der Bassist William Perry gab den Polyphem.

Soweit die äußeren Daten. Was die Wirkung des Werkes betrifft, muss man bedenken, dass sämtliche Chöre solistisch besetzt waren, dass Händel im Orchester auf Bratschen verzichtete und die beiden Oboisten auch die Blockflöten spielen mussten, die einzigen Bläser im Ensemble. Der intime, fast kammermusikalische Klang des Originals war denkbar weit von den späteren Orchesterfassungen bei Mozart und Mendelssohn entfernt. Gerade diese Intimität aber machte den hohen Reiz der Partitur aus, die vor allem dank Händels Verleger John Walsh im Original verbreitet wurde. In der Epoche der rückhaltlosen Begeisterung für die italienische Oper wurde hier ein mythologischer Stoff in einfachen englischen Versen erzählt, als „Masque“ mit wenigen Rollen und kleinem Chor in bester englischer Tradition.

Händel gab zu diesem textlichen Gerüst eine Musik hinzu, in die er seine ganze in Italien gesammelte Erfahrung mit der Pastorale einfließen ließ. Entsprechend zahlreiche Reminiszenzen an Werke seiner römischen Jahre 1707 und 1708 finden sich in der Musik. Das Einzige, was er komplett aussparte, waren

Anklänge an seine erste Bearbeitung des Mythos, die er im Sommer 1708 in Neapel geschaffen hatte: *Acis, Galatea e Polifemo* (HWV 72). Diese Serenata zu einer neapolitanischen Fürstenhochzeit war mit ihrem italienischen Text, ihrer Kastratenpartie für Acis und ihrer aberwitzigen Basspartie für Polifemo in England nicht zu gebrauchen. Händel wusste sehr genau, was man 1718 in Cannons von ihm erwartete: eine typisch englische Pastorale, gekleidet in italienische Melodien.

## MOZARTS ORCHESTRIERUNG

„*Wer Händel so feyerlich und so geschmackvoll kleiden kann, daß er einerseits auch dem Modegecken gefällt, und andererseits doch immer in seiner Erhabenheit sich zeigt, der hat seinen Werth gefühlet, der hat ihn verstanden, der ist zu der Quelle seines Ausdrucks gelangt und kann und wird sicher daraus schöpfen.*“ Diese eindringlichen Worte fand Gottfried van Swieten 1789 für Mozarts Händel-Bearbeitungen, die in seinem Auftrag entstanden. Vier Werke des großen Hallensers ließ der kaiserliche Hofbibliothekar von Mozart einrichten: im November 1788 zunächst *Acis und Galatea* (KV 566), im März 1789 dann den *Messias* (KV 572), im Folgejahr das *Alexanderfest* (KV 591) und die *Caecilienode* (KV 592). Alle vier Bearbeitungen hat Mozart gesondert als „*Nota bene*“ in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen: „NB: im *Monath November Händels Acis und Galathée für Baron Suiten bearbeitet.*“

V. B. im Monat November Jahr 1788 Acis und Galathea  
für Baron Suten besorgt.

Mozart. „Verzeichnüss aller meiner Werke“. Eintragung der Bearbeitung  
von Händels „Acis und Galatea“ KV 566 im November 1788.  
London, British Library, Sammlung Stefan Zweig

Aufgeführt wurden die Arrangements von einer Kavaliersgesellschaft, die Baron van Swieten zusammen mit dem Grafen Johann von Esterházy und anderen adligen Musikliebhabern gegründet hatte, um den Londoner Oratorien Händels im Wiener Musikleben einen festen Platz einzuräumen – selbstverständlich in deutscher Übersetzung, die der Baron selbst besorgte. Nicht nur wegen des deutschen Textes war eine Einrichtung der Partituren nötig: Händels schlichte Instrumentierung entsprach nicht mehr dem Zeitgeschmack um 1780. Kritische Stimmen wie Abbé Vogler in Mannheim warfen ihm Eintönigkeit vor. Deshalb war Mozarts ganze Kunst gefragt, um Händels Orchester durch einen zeitgemäßen Bläusersatz zu bereichern und zu ‚modernisieren‘. Das Verfahren war einfach: Händels Originalpartitur wurde mit den deutsch textierten Singstimmen von einem Kopisten abgeschrieben. Anschließend trug Mozart in diese Partitur die zusätzlichen Bläserstimmen ein. Im Falle von *Acis und Galatea* ließ er weise Zurückhaltung walten, war er sich doch der pastoralen Tradi-

tionen des frühen 18. Jahrhunderts vollauf bewusst.

Die Ouvertüre kann in seinem Arrangement ihren Ursprung im italienischen Concerto grosso nicht verhehlen, nur dass die Sologeigen hier durch zwei Soloklarinetten ersetzt sind, deren virtuose Läufe Mozart bei den Gebrüdern Stadler in besten Händen wusste. Auch in anderen Nummern erzielte er durch wenige hinzugefügte Solobläser eine erstaunliche Wirkung: Flöten und Klarinetten im Eingangschor, zwei Flöten in Galateas erster Arie, ein solistisches Fagott in Damons erster Arie. Mit untrüglichen Klangsinne hat Mozart Händels kolorierte Zeichnung über den antiken Mythos von Acis und Galatea in ein Pastellgemälde verwandelt, ohne aber ein üppiges Landschaftsbild in Öl zu schaffen wie 40 Jahre später der junge Mendelssohn.

Wenn Valentin Adamberger und Catarina Cavalieri die schlichten Melodien Händels in Mozarts farbiger Instrumentierung anstimmten, wurde *Acis und Galatea* auch in Wien zum Ereignis. Mozarts erste Constanze und

erster Belmonte in der *Entführung aus dem Serail* hatten hier ganz neue Aufgaben zu bewältigen, denn Händels Schlichtheit wies dem späten Mozart den Weg. In seiner Bearbeitung von *Acis* ist gleichsam Tamino schon aufgehoben. Die Mitwirkung der beiden Wiener Sängerstars wie auch des Bassisten Tobias Gsur ist zumindest für Mozarts eigene Aufführung bezeugt. Sie fand zu Beginn der Adventszeit im Saal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelfahrtgasse statt und diente zu Mozarts eigenem Benefiz. Die Wiener durften sich an diesem Abend über eine konzertante Oper im Gewand eines Oratoriums freuen – in der opernlosen Adventszeit sicher ein Erfolg. Eine weitere Aufführung fand am 30. Dezember 1788 im Palais des Grafen Esterházy statt, „*dirigé par le Baron*“, von Swieten selbst.

## MEDELSSOHN'S BEARBEITUNG

Als der junge Felix Mendelssohn am 3. Jänner 1829 seine Bearbeitung von Händels *Acis und Galatea* fertigstellte, kannte er Mozarts Arrangement noch nicht. Er sollte es erst später in Leipzig aufführen und am Pult des Gewandhausorchesters seiner eigenen Berliner Bearbeitung vorziehen. Vielleicht erschien dem reifen Mendelssohn sein eigenes Arrangement allzu üppig in der ungehemmten, jugendlichen Farbenpracht, zu wenig respektvoll im Umgang mit Händels Original.

Mendelssohns Lehrer Friedrich Zelter hatte dieses Arrangement zusammen mit einer Bearbeitung des *Dettinger Te Deum* bei Felix

bestellt, und zwar als Gegenleistung für die Erlaubnis, Bachs *Matthäuspassion* in der Singakademie zu dirigieren, was er seinem Schüler nur widerstrebend zugestanden hatte. Von den beiden Händel-Arrangements wurde nur das *Te Deum* in Berlin aufgeführt. Die Partitur des *Acis* gab Zelter 1831 in Abwesenheit Mendelssohns an dessen Schwester Fanny zurück. Sie blieb im Familienbesitz unaufgeführt liegen, bis Mendelssohns älteste Tochter Marie sie mit nach England brachte, wo endlich 1869 die erste Aufführung stattfand. Freilich konnte sich das Arrangement auch im Heimatland von *Acis and Galatea* nicht gegen die Mozart-Fassung oder das Händelsche Original durchsetzen.

Unschwer ist Mendelssohns Arrangement anzuhören, mit welcher Begeisterung sich der Neunzehnjährige in diese Arbeit stürzte. Mit Beethovens *Pastorale* und Haydns *Jahreszeiten* im Hinterkopf entdeckte er in Händels schlichter Idylle eine verborgene Farbenpracht, die er bedenkenlos zu Tage förderte. Schon die Ouvertüre trumpft mit dem Prunk des vollen Orchesters auf, mit Pauken und Trompeten, Bläserharmonie und pfliffigen Bratschenkontrapunkten im Bachschen Stil. Mendelssohn erfand hier jene Hyper-Farbigkeit, die man im viktorianischen England später so vielen Händel-Partituren überstülpen sollte. In diesem Stil sind freilich nur manche Sätze seiner Fassung gehalten.

Die zarteren Chöre und Arien tauchte Mendelssohn in Klangfarben von berückender Schönheit. So malte er den trällernden Chor der Vögel, den Händel in Galateas erster Arie



François Perrier. „Acis und Galatea verbergen sich vor den Blicken Polyphems“. Öl auf Leinwand, 1640.  
Paris, Musée du Louvre – Berlin, akg-images/Erich Lessing

mit nur zwei Geigen und einer Piccolo-Blockflöte andeutete, zur klingenden Menagerie aus: Zu den zwitschernden Triolen der Geigen und Bratschen gurren die Oboen und Klarinetten in weicher Mittellage. Eine Soloflöte jubiliert, während die Orchesterbässe in der Tiefe brummen wie das Vieh auf der Weide. Handels Ahnungen von Dudelsack und Drehleier im Eingangschor verwandelte Mendelssohn in eine ‚couleur locale‘ von geradezu Rossini-

schem Raffinement. Andere Stellen verweisen auf die künstlerischen Großtaten des frühreifen Genies: Man hört der Partitur an, dass der junge Berliner seine Ouvertüre zum *Sommer-nachtstraum* schon hinter sich hatte. Deshalb konnte ihm auch die Shakespearesche Komik des Polyphem nicht entgehen: Das verliebte Turteln des Zyklopen wird mit ironischen Orchesterkommentaren geradezu gespickt.

Vier Monate nach der Beendigung seines Händel-Arrangements sollte Mendelssohn in der Berliner Singakademie Bachs *Matthäuspassion* dirigieren. Auch dies hat seine *Acis*-Fassung geprägt: Händels Seccorezitative versah er mit einer Bachschen Streicherbegleitung. Der Trauerchor nach dem Tod von Acis klingt in seiner Orchestrierung fast so gewaltig wie die Chaconne zu Beginn von Bachs Kantate BWV 78, und auch so manche pathetische Moll-Arie nahm unter seinen Händen eine geradezu Bachsche Strenge an. Andererseits spürt man, dass der junge Komponist damals noch mit der Oper liebäugelte, besonders auf dem dramatischen Höhepunkt der Handlung, im Terzett. Hier werden die hohen Stimmen des Liebespaares in weiche Klarinettenklänge gehüllt, während Polyphem seine maßlose Wut im Unisono mit Pizzicato-Bässen und Pauken austoben darf. Das Nachspiel lässt am brutalen Mord keinen Zweifel aufkommen. Ähnlich überzeichnet ist der Kontrast zwischen Galateas Klage und den aufmunternden Einwüfen des Chores, die hier dank Pauken und Trompeten fast heroisch daherkommen. Was Mendelssohn aber aus Händels schlichtem Oboensolo in dieser Arie hervorzauberte, gehört zum Schönsten, was wir von ihm besitzen: Celli umhüllen die Melodie Händels mit Vorhalten von berückendem Schmelz – eine Symbiose zwischen zwei Genies der Musikgeschichte, die jede Wiederbelebung dieses Arrangements rechtfertigt.



Youthfully fresh colours characterize Handel's English pastoral opera *Acis and Galatea* which he created in his early thirties for solo singers and a small orchestra. It was not until a few years later that it became a choral work, when Handel incorporated it into his oratorio repertoire, and this was the form in which Mozart and Mendelssohn became acquainted with it. They extended the sparse colours of the original in keeping with the customs of their time and each created a grand oratorio for soloists, chorus and orchestra. Marc Minkowski has compiled his trilogy *Acis and Galatea* from all three versions. He starts with the overture in Mozart's orchestration, extended by two movements from Handel's *Concerti grossi*, opus 6: the *Musette* from the *Concerto in G minor*, op. 6, no. 6, and the *Largo* from the *Concerto in B flat major*, op. 6, no. 7. This is followed by the entire Mendelssohn adaptation, unabridged in German. In the second part of the concert Handel's original is performed, evoking in song the world of Arcadian serenity in the sounds of a golden age.

## HANDEL'S ORIGINAL

In the architectural monotony of present-day Cannons Park, a suburb of London, it is now hard to imagine that this was exactly the place where the chorus 'Oh the pleasures of the plains!' was sung. Three tenors, one bass and a few sopranos sang this chorus in the summer of 1718, accompanied by the small orchestra of the Earl of Caernarvon. James

Brydges bore this title, owner of the magnificent palace and gardens in Cannons where he held court like a duke. In 1719 he was indeed raised to this status and became the first Duke of Chandos. He indulged in many extravagant pastimes, including music, and engaged a composer none other than Handel. George Frideric Handel, born in Halle, Germany, had been permanently resident in London since 1712. He used a break in the London opera season to retreat to the country estate of his patron and to write music exclusively as settings of English texts. This is where he wrote his *Chandos Anthems*, the first English oratorio *Esther* and the pastoral opera *Acis and Galatea*. The opera is first mentioned in the correspondence of two noblemen in May 1718 who wrote that the Earl of Caernarvon was planning to have performed, "a little opera for his diversion, whereof the music, composed by Handel will not be made public." The libretto was by Alexander Pope and John Gay, who later wrote *The Beggar's Opera*.

As the Earl had the work performed purely for his own entertainment and before only a few invited guests, there are no documentary records of the first performance. As regards the impact of the work, it must be remembered that all the choruses were sung by soloists, that Handel dispensed with violas in the orchestra, and that the two oboists also had to play the recorders, the only wind instruments in the ensemble. The intimate, almost chamber-music sound of the original was considerably different from the later orchestral versions by Mozart and Mendelssohn.

Yet it is precisely this intimacy that made Handel's score so fascinating. At a time when Italian opera was all the rage, this work relates a mythological subject in simple English verses, as an opera with few roles and small chorus in best English tradition. In composing the music Handel drew on all the experience he had gained in Italy in setting pastorals. The score contains several reminiscences of works from his years in Rome in 1707 and 1708. The only thing he completely omitted were musical references to his first adaptation of the mythological story, composed in the summer of 1708 in Naples: *Acis, Galatea e Polifemo*, HWV 72. Composed for the wedding of a Neapolitan prince, this serenata with its Italian libretto, its castrato role for Acis and the crazy bass role for Polyphemus, was unsuitable for use in England. Handel knew exactly what was expected of him in 1718 in Canons: a typical English pastoral clothed in Italian melodies.

## MOZART'S ORCHESTRATION

Baron Gottfried van Swieten, imperial court librarian in Vienna, founded a company of squires together with Count Johann von Esterházy and other aristocratic music-lovers to perform Handel's London oratorios in Vienna. Van Swieten himself took care of the German translation. He commissioned Mozart to make a new musical arrangement of four works by Handel: in November 1788 *Acis and Galatea*, K. 566; *Messiah*, K. 572, in March 1789; the

following year *Alexander's Feast*, K. 591 and the *Ode to Saint Cecilia*, K. 592. A new arrangement of the scores was necessary not only because of the German translation of the libretti, but also because Handel's simple orchestration no longer corresponded to the taste of the time around 1780 and it was criticized for being monotonous. Mozart's entire artistry was needed to enrich Handel's orchestra with his wonderful scoring for winds and to give it an appropriate 'modern touch'. It was a simple procedure: Handel's original score with the German vocal parts was written down by a copyist. Then Mozart entered the additional wind part in this score. In the case of *Acis and Galatea* he judiciously did this with moderation as he was well aware of 18<sup>th</sup>-century pastoral traditions.

In Mozart's arrangement the overture cannot conceal its origins in the Italian Concerto grosso other than by the fact that the solo violins are replaced by solo clarinets, whose virtuosic runs were in the best possible hands of the Stadler brothers. In other numbers in the opera a few additional solo wind instruments achieve an astonishing effect: flutes and clarinets in the opening chorus, two flutes in Galatea's first aria, a solo bassoon in Damon's first aria. With his infallible sensitivity for sound Mozart transformed Handel's coloured drawing of the mythological story about Acis and Galatea into a pastel painting, yet without creating an opulent landscape oil picture as the young Mendelssohn did 40 years later.

Mozart's version of *Acis and Galatea* was performed at the beginning of Advent in a hall

in the Himmelfortgasse in Vienna and was a benefit concert for Mozart himself. The Viennese audience enjoyed a concert performance of an opera in the guise of an oratorio which was certainly a success in the season when opera was not usually to be heard.

### MENDELSSOHN'S ADAPTATION

In 1829, when the young Felix Mendelssohn completed his arrangement of Handel's *Acis and Galatea*, he was not yet acquainted with Mozart's version. It was only later that he discovered it and conducted a performance by the Leipzig Gewandhausorchester in preference to his own adaptation. Mendelssohn's teacher Friedrich Zelter had ordered this arrangement together with an adaptation of the *Dettinger Te Deum* in return for his giving Mendelssohn permission to conduct Bach's *St. Matthew Passion* in the Singakademie. In 1831 Zelter returned Mendelssohn's score of *Acis and Galatea* in his absence to his sister Fanny and it remained in the family, unperformed, until Mendelssohn's oldest daughter Marie took it with her to England where the first performance finally took place in 1869. In the 'homeland' of *Acis and Galatea* it never became established to the same extent as Mozart's version or indeed the original work by Handel.

Mendelssohn's arrangement clearly reveals the enthusiasm with which the nineteen-year-old plunged himself into the work. With Beethoven's 'Pastoral' Symphony and

Haydn's *Seasons* at the back of his mind Mendelssohn discovered in Handel's unadorned idyll a concealed blaze of colours that he unhesitatingly brought to light. He employs the full orchestra right from the overture, with timpani and trumpets, harmonic winds and vivacious viola counterpoint in the style of Bach. Mendelssohn gave the more delicate choruses and arias enchantingly beautiful sound colours. In *Galatea's* first aria Handel suggested the fluttering chorus of birds with only two violins and a piccolo recorder whereas Mendelssohn expanded it to a musical menagerie. The oboes and clarinets coo in the soft middle register to the ethereal triplets of the violins and violas. A solo flute rejoices while the deep bass instruments grunt like grazing animals. It can be heard from the score that the young Felix had already composed his overture to *A Midsummer-Night's Dream* and therefore he could not fail to miss the Shakespearean comedy of Polyphemus. The billing and cooing of the cyclops is spiced with ironic commentary from the orchestra.

Four months after completing his arrangement of Handel, Mendelssohn was to conduct Bach's *St. Matthew Passion* in the Singakademie in Berlin, and this too had an influence on his version of *Acis*. He gave Handel's secco recitatives a string accompaniment in the style of Bach. In Mendelssohn's orchestration the chorus of mourning after the death of *Acis* sounds almost as powerful as the Chaconne at the beginning of Bach's cantata, BWV 78, and some of the minor-keyed arias, full of pathos, assumed an almost Bachian severity.

On the other hand it can be sensed that the young composer was still toying with the opera, especially at the dramatic climax of the action in the trio. Here the high voices of the two lovers are cloaked in the gentle sounds of the clarinet, whereas the fury of Polyphemus explodes in unison with pizzicato double-basses and timpani. The closing section leaves no doubt about the brutal murder. The contrast between Galatea's lament and the encouraging comments by the chorus is here similarly exaggerated and thanks to timpani and trumpets they sound almost heroic. Nevertheless, what Mendelssohn conjured up from Handel's unembellished oboe solo in this aria is some of his most beautiful music: celli enfold Handel's melody with enchantingly graceful appoggiaturas and create a symbiosis between two geniuses from music history, thereby justifying every revival of this arrangement.

Karl Böhmer

Abridged and translated by Elizabeth Mortimer

# SA 30.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #26

---

**CAMERATA SALZBURG**  
**DIRIGENT LOUIS LANGRÉE**  
**ALEXANDER MELNIKOV KLAVIER**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Symphonie Es-Dur KV 16**

(Komponiert: London, vermutlich August/September 1764)

Molto allegro

Andante

Presto

Mitwirkend: **Johannes Wilhelm** Cembalo

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

**Konzert Nr. 1 g-Moll für Klavier und Orchester op. 25 – MWV O 7**

(Komponiert 1830/31)

Molto Allegro con fuoco

Andante

Presto. Molto Allegro vivace

**Pause**

HENRI DUTILLEUX 1916–2013

„Mystère de l'instant“  
für 24 Streicher, Cimbalom und Schlagzeug  
(Komponiert 1986/89)

- 1 Appels
- 2 Échos
- 3 Prismes
- 4 Espaces lointains
- 5 Litanies
- 6 Choral
- 7 Rumeurs
- 8 Soliloques
- 9 Métamorphoses (sur le nom SACHER)
- 10 Embrasement

Mitwirkend:

Matthias Würsch Cimbalom, Rizumu Sugishita Schlagzeug

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Symphonie Es-Dur KV 543**  
(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

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



Mozart. Symphonie Es-Dur KV 16. Erste Seite der autographen Partitur.  
Krakau, Biblioteka Jagiellońska

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Johann Peter Eckermann, der berühmteste Zuhörer der Literaturgeschichte, berichtet unter dem Datum des 3. Februar 1830 von einem denkwürdigen Gespräch: „Bei Goethe zu Tisch. Wir sprachen über Mozart. ‚Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen‘, sagte Goethe, ‚wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahr alt,

und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich.“ Bei späterer Gelegenheit unterhielten sich Goethe und Eckermann erneut über das Thema des hochbegabten Kindes. „Das musikalische Talent“, sagte Goethe, „kann sich wohl am frühesten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber

*freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gottheit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen‘.“*

Von Mozarts „Erster“, dem Werk eines achtjährigen Kindes, sollte man sich freilich keine Wunder erwarten. Diese **Symphonie Es-Dur KV 16**, seine mutmaßlich erste oder erste erhaltene, um es vorsichtiger zu formulieren, komponierte er im Sommer oder Herbst 1764 in London, und ebenda könnte wohl am 21. Februar 1765 auch die Uraufführung stattgefunden haben, 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, Klangsinn 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 Finale 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.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

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. Und deren Zahl nahm im 19. Jahrhundert erheblich zu, die Seriosität ihrer Darbietungen hingegen bedenklich ab, weshalb der Titel des „Wunderkindes“ alsbald einen Nebensinn von Zirkusnummer, Jahrmarkt und dressiertem Pudel erhielt. Aus diesem Grund – aus nachhaltig schlechter Erfahrung – legte der Komponist Ignaz Moscheles, der ja selbst als zwölfjähriger Klaviervirtuose die Konzertwelt verzückt hatte, größten Wert auf den prinzipiellen Unterschied zwischen dem bestaunten Kind und dem ernstzunehmenden Musiker, als er nach einem Besuch bei den Mendelssohns in Berlin seinem Tagebuch anvertraute: *„Das ist eine Familie wie ich noch keine gekannt habe; der fünfzehnjährige Felix, eine Erscheinung, wie es*



*keine mehr giebt! Was sind alle Wunderkin-  
der neben ihm? Sie sind eben Wunderkinder  
und sonst nichts; dieser Felix Mendelssohn  
ist schon ein reifer Künstler und dabei erst  
fünfzehn Jahre alt!“*

Ganz im Widerspruch zu der landläufigen Ansicht, dass große Kunst stets nur aus Leiden und Krisen hervorgegangen sei, spricht die Musik, die Felix Mendelssohn einfiel, fast von nichts anderem als dem Glück, am Leben zu sein, von Aufbruch, Tatendrang, Neugier und Entdeckung, von abenteuerlichen Reisen und fremden Ländern, von Märchen und Sagen, von nächtlichem Spuk und guten Geistern. Felix, der Glückliche? In seinem ersten **Klavierkonzert g-Moll op. 25 – BWV O 7**, das ihm lang schon durch den Kopf gegangen war, bevor er es 1831 auf der Rückreise aus Italien zu Papier brachte und am 17. Oktober höchstpersönlich als Solist in einem Münchner Wohltätigkeitskonzert spielte, fand dieses optimistische Lebensgefühl seinen mitreißendsten Ausdruck – mit einem Sturm und jugendlichen Elan, pausenlosem Schwung und Überschwang sondergleichen, mit geradezu verschwenderischer Brillanz der pianistischen Virtuosität, aber auch mit Gemüt und Poesie, der Innenansicht des versunkenen bürgerlichen Zeitalters.

Die motorische Hyperaktivität des g-Moll-Konzertes inspirierte den französischen Komponistenkollegen Hector Berlioz zu einer literarischen Satire, einer aberwitzigen Erzählung über das dämonische Eigenleben des Klaviers. Dreißig ambitionierte Nachwuchspianisten spielten Mendelssohns rasantes Werk als Prü-

fungsstück am Pariser Conservatoire, einer nach dem anderen, wieder und wieder, mit der bestürzenden Folge, dass der stundenlang traktierte Erard-Flügel schließlich von selbst den Solopart hämmert – und nicht mehr zu bremsen ist. Alle sind entsetzt: „*Während dessen hatte das Pianoforte nach Beendigung des Concerts dasselbe wieder von vorn angefangen, und zwar ohne einen Augenblick Unterbrechung eintreten zu lassen, und mit immer heftigerem Getöse; man hätte darauf schwören mögen, vier Dutzend Pianofortes zugleich zu hören. Läufe, Tremolos, Passagen in Sexten und Terzen mit Verdoppelung in den Octaven, Accorde von 10 Tönen, dreifache Triller, ein Platzregen von Tönen, das große Pedal, der Teufel und seine Großmutter.*“ Das Instrument wird mit Weihrauch besprenkt – vergebens. Selbst als man in Not und Graus die Klaviatur mit Beilhieben zerschlägt, spielen die Tasten weiter: Mendelssohn ad infinitum. Das nimmerwelkende Leben.

## HENRI DUTILLEUX

Vor wenigen Tagen hätte er beinahe noch seinen hundertsten Geburtstag feiern können, der französische Komponist Henri Dutilleux: am 22. Jänner 1916 geboren, am 22. Mai 2013 gestorben und von einer kleinen, feinen musikliebenden Minderheit weltweit betrauert. Auch sein Werk pflegte und adelte diesen minoritären Charakter: mit wenigen Titeln nur, begrenzt in der Popularität, doch erlesen, durchdacht, abgewogen und verfeinert in jeder ein-

zelen Komposition, in jedem kostbaren Takt, den Dutilleux im langen Lauf der Geschichte zu Papier brachte. Ende der 1980er-Jahren komponierte Dutilleux die *Métamorphoses sur le nom de Sacher*: Verhandlungen und Verwandlungen über den Namen des Schweizer Mäzens und Dirigenten Paul Sacher, der nach der Art von B – A – C – H oder Robert Schumanns „*Lettres dansantes*“ in Töne gesetzt wird: eS – A – C – H – E – Re (=D). Aber diese namentlich begründeten Metamorphosen stehen nicht allein da, sondern inmitten von zehn ohne Pause musizierten Sätzen, die Dutilleux im Auftrag Paul Sachers schuf und 1989 vollendete: ***Mystère de l'instant*** nannte er dieses Werk für 24 Streicher, Cimbalom und Schlagzeug. Die Besetzung ähnelt nicht von ungefähr Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, die Sacher 1937 mit seinem Basler Kammerorchester uraufgeführt hatte. Und dass Dutilleux statt der gläsern tönenden Celesta ein Cimbalom vorsieht, ein traditionelles ungarisches ‚Hackbrett‘ mit seinem in der Luft schwebenden Klang, war natürlich ebenfalls als Hommage an Bartók gedacht, als hintersinnige Reverenz, zumal das Cimbalom gleichermaßen als Saiten- wie als Schlaginstrument verstanden werden kann.

„*Mystère de l'instant*“: Das „Geheimnis des Augenblicks“ lotete Dutilleux in diesem Zyklus aus, den „magischen, letztlich unerklärlichen Kompositionsprozess“, wie er sagte. Mit den „Rufen“ am Beginn der zehn Sätze, den *Appels*, hat es eine besondere Bewandnis. Dutilleux dachte zurück an eine Nacht auf dem

Land, dort wo die Vienne in die Loire mündet: „*Durch die tiefe Stille, unterbrochen nur von beinahe unmerklichen Lauten der Natur, drang plötzlich ein fremdartiges Geschrei, ein Gemisch aus herzerreißenden Tönen, die einander antworteten und wie in Wellen immer näher kamen. Es waren Vögel, nicht identifizierbar und zahllos ohne Ende ... Diese Töne hielten an für eine lange Zeit, bevor sie in der Ferne verschwanden.*“ In späteren Nächten hoffte Dutilleux, das himmlische Geschrei noch einmal hören zu können, aber das Erlebnis blieb einzigartig. „*Nichts anderes habe ich auf den ersten Seiten des ‚Mystère de l'instant‘ auszudrücken versucht, indem ich die Streicher in viele einzelne Stimmen unterteilte.*“

Mit geheimnisvollen Rufen, von denen wir nicht begreifen können, woher sie kommen, fängt es an, doch finden sich in allen Sätzen musikalische oder akustische Phänomene, Ausdrucksformen, Archetypen: Echos, Klangräume, Litaneien, ein Choral, der entfernt an „*Es ist genug*“ erinnert, unbestimmtes Geraune (*Rumeurs*), ein Selbstgespräch, aber ebenso synästhetische Erscheinungen wie die *Prismes* oder der flammende Ausbruch (*Embrasement*) am Schluss, eine Art von Finale oder Coda. Dutilleux betonte, dass diese „*Sequenzen*“ einander ablösen, „ohne Anspielungen auf das, was vorausgeht, oder auf das, was sich anschließt“ – eine flüchtige, zufällige, zusammenhanglose Folge von isolierten Augenblicken, ohne Grund, ohne Ziel? Der Eindruck der Musik (und der Blick in die Partitur) legt freilich eine andere Antwort nahe. Mag diese

Komposition auch nicht wie das Rechenzentrum eines kühl kalkulierenden Schachspielerhirns funktionieren – in ihren irrationalen Eingebungen und mysteriösen Prozessen reflektiert sie gleichwohl die tiefere schöpferische Logik, den Himmel der Inspiration, gespiegelt im Mikrokosmos der Musik.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Es-Dur: „*der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend*“, erklärte ein enzyklopädisch gebildeter Zeitgenosse Mozarts über die Tonart Es-Dur: der heute vielen nur noch als Dichter der „*Forelle*“ bekannte Christian Friedrich Daniel Schubart. Die **Es-Dur-Symphonie KV 543**, die Mozart unter dem Datum des 26. Juni 1788 in seinem Werkverzeichnis notierte – vor der g-Moll-Symphonie, vor der *Jupiter-Symphonie* –, die aber im 19. Jahrhundert irrtümlich und irreführend als „*Schwanengesang*“ berühmt wurde: diese Komposition gleicht wahrlich einem idealen Gespräch, einer traulichen Unterredung. Wie eine Kette ins Unendliche sind die Melodien erfunden und gefügt, halbkreisförmig, antiphonal, Frage und Antwort, Ruf und Widerhall, Aufstieg und Wiederkehr. Der abgedunkelte Ton der „*drey B*“, das mit Klarinetten, nur einer Flöte, ohne Oboen besetzte Orchester, der bestimmende Eindruck des Zeremoniellen, alles in dieser Symphonie verrät und verbirgt einen geheimen Sinn, eine esoterische, vielleicht freimaurerisch inspirierte

Symbolik (1784 war Mozart als neuer Bruder in die Wiener Freimaurerloge „Zur Wohltätigkeit“ aufgenommen worden). „*Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen*“, schrieb der bekennende Mozartianer E. T. A. Hoffmann über die Es-Dur-Symphonie, den vermeintlichen „*Schwanengesang*“. Festlich – so lautete das Attribut der überkommenen Sinfonia im 18. Jahrhundert, die als Einleitungsstück in Oper und Theater ihren Ursprung nahm. Mozarts Symphonie aber klingt nicht festlich, sie ertönt feierlich, andächtig, wehevoll (oder ‚eingeweiht‘?), sie entfaltet eine klassische, zeitlose, ja überirdische Schönheit, nicht mehr von dieser Welt...

Am Ende freilich lacht uns Mozart noch aus. Das Finale, ein Perpetuum mobile, führt mitten hinein in das närrische Treiben der musikalischen Komödie, in die ‚verkehrte Welt‘ der Opera buffa. Vielleicht mag es manchem Hörer mit diesem turbulenten Allegro ergehen wie dem Dichter Robert Walser, der einst eine Opernaufführung in dem Gefühl verließ, „*daß das Stück noch lange nicht aus sei, daß es immer weitergehen müsse, gar nicht zum Schluß kommen könne, wie das nimmerwelkende, immer wieder grünende Leben*“.

Wolfgang Stähr

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's **Symphony in E flat major, K. 16**, though probably not his first symphonic work, is the earliest to have survived, one of a small handful that he composed in London during his visit there with his family in 1764–65. The visit was intended to launch Wolfgang's talent on to the English capital's bustling concert scene, make a little bit of money, and further his musical education. It was successful on all three counts, his musical development benefiting in particular from his encounters with the benign musical influences of the city's two leading foreign composers, Carl Friedrich Abel and Johann Christian Bach (youngest son of Johann Sebastian).

The marks of Bach and Abel are certainly upon K. 16, which 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 would later dominate the finale of Mozart's last symphony, the 'Jupiter'. The symphony concludes with a joyous rondo alternating a jig-like theme with more playfully chromatic episodes. Modest it may be, but this is still a work to make one sit up and take notice.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Mendelssohn's effortless ability as a composer, together with his appearance of Classical 'correctness' next to the famous Romantics of his age, have over time outshone his reputation as a pianist. Yet his prowess was considerable in an age which included such staple figures of the modern-day piano repertoire as Chopin, Liszt and Schumann. "He played the piano as a lark soars, because it was his nature", recalled his friend and fellow composer Ferdinand Hiller, and there is one account of him rounding off a cadenza in a Bach concerto with a "wonderful shower of octaves, indescribable in effect and never to be forgotten."

That kind of pianist brilliance is much in evidence in the **Piano Concerto No. 1 in G minor, op. 25**, an exuberant work that Mendelssohn himself premiered in October 1831. A recurring concern in Mendelssohn's large-scale works was to 'blur the joins' not just between movements but also the standard sonata-form sections within. Such is the case in this concerto, which, if not greatly profound, has energy, craft and an open-minded freshness on its side, as well as a few typically Mendelssohnian inspirations. The very opening is one, a rushing orchestral crescendo from which the piano bursts with a bravura cascade before proceeding swiftly to the first theme. The stormy minor-key atmosphere was common in concerto first-movements at this time, but Mendelssohn's tightening of the formal structure – a telescoping, almost, of its main events – shows a keen compositional

mind at work. The lightning-fast intricacy of the solo part, on the other hand, reveals a natural virtuoso. The movement ends unexpectedly, with a fanfare-like figure on horns and trumpets leading straight to the second movement, featuring a mellow and warm-hearted Andante announced by the orchestra and later adorned by rich but delicate decorations from the soloist. The fanfares then return to herald the finale, in which, as in the first movement, an orchestral crescendo culminates in an explosion of semiquavers from the soloist to take us to the jaunty major-key main theme. From here on there is little respite for the piano, which, when not presenting thematic material, accompanies the orchestra with feather-light virtuoso figurations. Towards the end there are some brief references to themes from the first movement, before the concerto hurries out almost as brusquely as it had first bounced in.

## HENRI DUTILLEUX

*Mystère de l'instant* ('Mystery of the Moment'), Dutilleux's 15-minute piece for 24 strings, cimbalom and percussion, was composed in 1986/88 and first performed that year by the Collegium Musicum Zürich under Paul Sacher. It is unusual in the composer's output in eschewing continual organic development in favour of a chain of impressionistic snapshots, none more than two-and-a-half minutes long. Dutilleux said he got the idea from an incident when he was out walking one summer

evening and his ear was struck by the sound of many singing birds, each distinct but contributing to a massed jumble of unorganised sound that he immediately realised was unique to the moment. The first of the snapshots recalls this mercurial event, and is then followed by nine others, ranging from the massive two-part counterpoint of *Espaces lointains* to the rich, slow-moving harmonies of *Choral*, and the insidious swells of *Rumeurs* to the eloquent solos of *Soliloques*. *Métamorphoses* plays with transformations on a six-note figure derived from the German note names for S-A-C-H-E-R (first heard on timpani), and the work ends with the racing excitement of *Embrasement*.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's final three symphonies, composed in the summer of 1788, set a new level of achievement for a genre that was still young, yet already recognised as the principal means by which an orchestral composer could show his competence and seriousness. All were completed between 26 June and 10 August, though the impulse for such a burst of 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. The

**Symphony in E flat major, K. 543**, is the first and least familiar of the three, but probably the most lyrical, albeit that this is a lyricism which 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.

Lindsay Kemp

# SA 30.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #27

## RENAUD CAPUÇON VIOLINE KIT ARMSTRONG KLAVIER

Mozarts Violinsonaten II

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

### Sonate C-Dur für Klavier und Violine KV 303

(Komponiert: Mannheim, Februar 1778)

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

### Sonate e-Moll für Klavier und Violine KV 304

(Komponiert: Paris, Frühsommer 1778)

Allegro  
Tempo di Menuetto

### Rondo a-Moll für Klavier KV 511

(Datiert: Wien, 11. März 1787)

Andante

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Sonate F-Dur für Klavier und Violine KV 547**  
**„Eine kleine klavier Sonate für Anfänger mit einer Violine“**  
(Datiert: Wien, 10. Juli 1789)

Andantino cantabile  
Allegro  
Thema. [Andante] (mit 6 Variationen)

**Sonate B-Dur für Klavier und Violine KV 378**  
(Komponiert: Salzburg 1779/80)

Allegro moderato  
Andantino sostenuto e cantabile  
Rondeau. Allegro



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

Bitte beachten Sie auch den Text  
auf Seite 263–268

WOLFGANG AMADEUS MOZART

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

Die **Violinsonate C-Dur KV 303**, die dritte der Reihe, sticht aus dieser mit ungewöhnlichen Formdispositionen hervor. Im ersten Satz verschmelzen ein Adagio und ein Molto Allegro zu einem Sonatensatz ohne Durchführung. Der zweite Satz trägt die Bezeichnung Tempo di Menuetto, und der etwas steif wirkende Beginn des Hauptthemas atmet den Geist höfischen Tanzes, doch in der Form kombiniert er auf originelle Weise Elemente der Sonate.

Nicht nur als einziger Teil der Sammlung in Moll, sondern auch wegen ihrer Ausdrucksintensität genießt die **Violinsonate e-Moll**

**KV 304** seit jeher besondere Wertschätzung. Ihr vermeintlich ‚dunkler‘ Charakter wurde gerne mit dem Tod von Mozarts Mutter Anfang Juli 1778 in Verbindung gebracht, doch ist der erste Satz unzweifelhaft noch in Mannheim und damit unberührt von dem tragischen Ereignis komponiert worden. Auch in dieser Sonate lautet die Anweisung für den zweiten Satz Tempo di Menuetto, ohne dass das traditionelle Tanzmodell eine Rolle spielt, handelt es doch hier um ein regelrechtes Rondo mit dreimal wiederkehrendem Refrain, zwei dazwischen liegenden Couplets und einer abschließenden Coda.

„*Ein Rondò für das klavier allein*“ (**KV 511**): Nur diese knappe Notiz vom 11. März 1787 in Mozarts Werkverzeichnis liefert ein äußeres Datum für dieses ungewöhnliche Rondo, ungewöhnlich wegen seiner introvertierten Grundhaltung und seiner Tonart a-Moll – ein Charakterstück *avant la lettre* im Sinne des 19. Jahrhunderts.

Die Kategorie des ‚Kleinen‘ und ‚Anfängerhaften‘ begegnet in Mozarts authentischen Titelformulierungen des Jahres 1788 zweimal, zunächst bei der berühmten *Sonata facile* KV 545 für Klavier, kurz danach bei der **Violinsonate F-Dur KV 547**. Sie firmiert im eigenhändigen Werkverzeichnis unter dem Datum des 10. Juli wie folgt: „*Eine kleine klavier Sonate – für Anfänger mit einer Violin*“. Mitten in der Arbeit an den letzten großen Symphonien hat Mozart sich diesem Unterrichtswerk, vermutlich für eine Schülerin oder einen Schü-



Mozart. Rondo für Klavier a-Moll KV 511. Erste Seite. Autograph.  
Privatbesitz

ler, zugewandt, ohne Herablassung und ohne pädagogische Gönnerhaftigkeit, zudem mit einem Anspruch, der eine offensichtlich vorliegende Begabung ernstnimmt und fordert. Neben Spieltechnischem werden in dieser Sonate Formmodelle exemplifiziert, das Rondo im ersten Satz, die Sonate im zweiten und die Variation im Finale. Dass beim Musizieren das Aufeinanderhören ins Zentrum gestellt wird, mag Mozart beim Unterricht vermittelt haben, indem er selbst zur Geige gegriffen hat – als Begleiter im doppelten Sinn des Wortes.

Die **Violinsonate B-Dur KV 378**, die vierte der sogenannten „*Auernhammer-Sonaten*“, hatte Mozart um 1779/80 in Salzburg zu Papier gebracht, vielleicht für einen Kollegen, vielleicht für einen Auftritt bei Hof. Das Werk sprüht vor Einfällen, ist weiträumig disponiert und tief durchdrungen von einem beinahe unbändigen Vergnügen am Musizieren. Wer Lebenslust in Tönen sucht, der wird hier fündig.

Ulrich Konrad

## MOZART'S VIOLIN SONATAS

Concerning the cycle of Mozart's Violin Sonatas please refer also to the article on pages 270–271

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

While the **Violin Sonatas K. 303 in C** and **K. 304 in E minor** occupy adjacent Köchel numbers and were published by Sieber in the same set, they were written several months apart and in different cities. K. 303 in C, composed in Mannheim in February 1778, is an upbeat work memorably alternating Adagio and Molto Allegro sections in the first of its two movements. K. 304 in E minor, from early summer 1778 in Paris, is more austere, featuring a first-movement main theme that undergoes small, telling modifications: richness and breadth are accentuated in the violin's re-statement at the opening; harmonic and expressive depth are revealed at the beginning of the recapitulation, and dynamic nuance – in the form of the only *mf* marking in the work – surfaces in the coda. The two minuets comprising the second movement demand dynamic and expressive subtlety from the performers throughout, including in *sotto voce*, *pp* and *p dolce* passages.

The **Violin Sonatas K. 547 in F** (10 July 1788) and **K. 378 in B flat** (1779–80), unlike K. 303 and K. 304, were published a while after completion. K. 547 appeared only in 1805, fourteen years after Mozart's death, presumably

because he did not initially intend it for print. He probably wrote K. 547, like the keyboard sonata, K. 545 in C, finished two weeks earlier (26 June 1788), for didactic purposes, describing them as works “for beginners”. These beginners may have been provided with models to help them compose sonatas not just to play them. K. 547 is certainly more straightforward formally and expressively than Mozart's earlier Viennese violin sonatas, but continues to challenge both the keyboardist and violinist with virtuoso writing. K. 378, written in Salzburg before Mozart's move to Vienna, was subsequently published by Artaria in November 1781 alongside five other violin sonatas as the composer's ‘op. 2’. It shares with its sister works, and the K. 301–306 sonatas, stylistic and performance-related interests in instrumental parity and written-out embellishments.

Mozart's famous **Rondo in A minor for keyboard, K. 511**, (11 March 1787) may have started life as an improvisation either carried out during the trip to Prague in January–February 1787, where he experienced first-hand the success of *Le nozze di Figaro*, gave an acclaimed academy and other performances, or on his return to Vienna. Embellishments of the main theme become more and more elaborate as the work progresses: in effect, Mozart provides a model improvisation for the purchasers of the edition. K. 511 also contains some of Mozart's most adventurously chromatic writing. On occasion in the B, C and final rondo sections, the performer seems to drift along in a harmonic stream of conscious-

ness. Publication by Hoffmeister followed soon after completion in 1787. Indeed, the rapid turnaround between submitting a work to Hoffmeister and seeing it in print, with little time for the publisher to produce ‘proofs’ and the composer to examine them, probably explains Mozart’s neat, meticulously marked-up autograph.

Simon P. Keefe

# SA 30.01

15.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal #28

---

**HIRO KUROSAKI MOZARTS VIOLINE**  
**HERBERT LINDSBERGER MOZARTS VIOLA**  
**LINDA NICHOLSON MOZARTS WALTER-FLÜGEL**

---

**JOHANN MICHAEL HAYDN** 1737–1806

**Duo C-Dur für Violine und Viola MH 335**

(Komponiert 1783)

Allegro

Adagio

Rondo. Con spirito

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Sonate Es-Dur für Klavier und Violine KV 481**

(Datiert: Wien, 12. Dezember 1785)

Molto Allegro

Adagio

[Thema.] Allegretto (mit 6 Variationen)

**Trio Es-Dur für Klavier, Klarinette und Viola KV 498**

**„Kegelstatt-Trio“**

(Datiert: Wien, 5. August 1786)

(Fassung für Klavier, Violine und Viola)

Andante

Menuetto – Trio

Rondeaux. Allegretto

*Keine Pause*

Es ließe sich zwar argumentieren, dass die drei Werke des heutigen Nachmittags bloß chronologisch geordnet seien, doch darf man den Musikern guten Gewissens eine pädagogische Absicht unterstellen. Durch die Wahl der Stücke werden zunächst die besonderen klanglichen Qualitäten von je zweien der Mozart-Instrumente demonstriert, ehe sie im letzten Stück zum Gesamtensemble verschmelzen.

#### JOHANN MICHAEL HAYDN

Das **Duo C-Dur für Violine und Viola MH 335** von Michael Haydn führt uns in das Jahr 1783 zurück, als Mozart mit etwas beklommenem Herzen seine, wie er vielleicht ahnte, letzte Reise nach Salzburg antrat. Wie würden Vater und Schwester seiner Ehefrau Constanze begegnen, die sie als Tochter eines reisenden Schauspielers und Schwester der unerfüllten großen Liebe Wolfgangs – ohne sie zu kennen – lange Zeit abgelehnt hatten? Mehr noch machte ihm wahrscheinlich der Fürsterzbischof Sorgen, aus dessen Dienst er durch einen Fußtritt, den er dennoch als Befreiung empfand, unehrenhaft entlassen worden war; es war aber nicht grundsätzlich ausgeschlossen, dass ihn der Landesherr einkerkern ließ, sollte er noch einmal Salzburger Boden betreten. Beide Sorgen erwiesen sich letztlich als unbegründet, und der mehrmonatige Besuch endete nicht nur – wie allgemein bekannt – mit der Erstaufführung der (gar nicht in allen Teilen vollendeten) c-Moll-Messe, von der wir

aus Nannerls kargen Tagebucheinträgen erfahren, dass ihre Schwägerin die *Soli* gesungen habe, sondern auch mit einer tränenüberströmten privaten Aufführung des Quartetts „*Andrò ramingo e solo*“ aus *Idomeneo*, wobei Vater, Tochter und Sohn Mozart sowie dessen junge Ehefrau Idomeneo, Elektra, Idamante und Ilia verkörperten.

Neben solchen emotionalen Höhepunkten und der kontinuierlichen Arbeit an einer neuen Oper, *L'oca del Cairo*, deren Textbuch vom Salzburger Hofkaplan Giovanni Battista Varesco stammte, gab es während des Sommers 1783 auch Zeit für Gelegenheitsarbeiten. Aus der Biographie Johann Michael Haydns, die kurz nach seinem Tode im Jahr 1806 erschien, erfahren wir, dass der Salzburger Hofkomponist von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo den Auftrag für sechs Duette für Violine und Viola erhalten hatte, diesen aber krankheitsbedingt nach vier Werken, MH 335–338, unterbrechen musste. In dieser Situation sprang Wolfgang mit den beiden Duos in G-Dur KV 423 und B-Dur KV 424 als Freundschaftsdienst ein. Es ist kaum vorstellbar, dass Haydn und Mozart den musikverständigen Erzbischof, der gut Violine spielte und sicher beabsichtigte, die führende Stimme selbst auszuführen, täuschen wollten. Zu unterschiedlich ist der musikalische Ansatz von Mozart und Michael Haydn, ohne dass dies automatisch bedeuten müsste, dass Mozarts Kompositionen besser als die Haydns seien. Wer Mozarts Duos zum ersten Mal gehört hat, wird erstaunt sein über die Klangfülle, die dieser gerade der Viola entlockt. Oftmals hat man den



Eindruck, es seien hier mehr als nur zwei Instrumente am Werk. Mozart scheut dabei auch vor Imitationen und Kanons nicht zurück und behandelt Violine und Viola nahezu gleichwertig. Michael Haydn beschränkt sich hingegen darauf, mit der Violastimme die konzertante, aber nie übermäßig schwierige Violinstimme zu stützen. Der Bratschenspieler tritt nirgendwo in den Vordergrund; vielleicht hatte Michael Haydn von seinem Bruder Joseph erfahren, dass es nicht geraten ist,

die Obrigkeit zu provozieren. Der Hofcellist Anton Kraft hatte viele Nächte auf dem Baryton geübt, dem Instrument, auf dem Fürst Nikolaus Esterházy dilettierte, und diesem dann stolz vorgeführt, was man nicht alles auf dem Instrument erreichen konnte. Statt eines Lobes kam aber nur die barsche Abfuhr des Fürsten: *„Dass Er besser spielt als ich, ist keine Kunst, sondern Seine Schuldigkeit“*.

#### WOLFGANG AMADEUS MOZART

Über die **Sonate Es-Dur für Klavier und Violine KV 481** wissen wir nicht mehr, als dass Mozart sie am 12. Dezember 1785 als *„Eine klavier Sonate mit begleitung einer Violin“* in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen hat. Der nächste Eintrag dort ist das Klavierkonzert Es-Dur KV 482, das mit 16. Dezember 1785 datiert ist. Gewöhnlich hat Mozart Klavierkonzerte für die Akademien der Fastenzeit, bei denen dann auch kleinere Werke erklingen konnten, vorgesehen, doch scheint eine derart vorausschauende Planung für ihn eher unüblich. Das Autograph der Sonate KV 481 ist jedenfalls nicht an einem Stück geschrieben: Der erste Satz ist auf anderem Papier als die beiden weiteren notiert; eine deutliche Zäsur gibt es – der Tintenfarbe nach – vor dem zweiten Thema. Möglicherweise hatte Mozart die Sonate somit bereits im Jahr 1784, etwa zeitgleich zur B-Dur-Sonate KV 454 begonnen und als Fragment für einige Zeit liegen lassen. Auch der zweite und dritte Satz wurden nicht unmittelbar nacheinander komponiert; der

dritte Satz ist vom zweiten gänzlich separiert. Eine musikalische Entwicklung lässt sich auch am Verhältnis der beiden Instrumente beobachten: Ist der erste Satz noch deutlich im Sinne einer „*Klaviersonate mit Begleitung einer Violine*“ konzipiert, so emanzipiert sich die Violine im zweiten Satz und bildet im Schluss-Satz, einem Variationensatz, einen gänzlich gleichberechtigten Partner. Mozart war auf diese Sonate, die ihn offenbar einige Mühe gekostet hat, besonders stolz. Als eines von wenigen Kammermusikwerken bot er sie – neben zahlreichen neuen Symphonien und Klavierkonzerten – am 8. Juni 1786 dem Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen an; auch in die Heimat sandte er eine Abschrift; ob diese Kopie ursprünglich für die Schwester, die mit ihrem Mann Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg seit 1784 in St. Gilgen lebte, oder für den Vater in Salzburg bestimmt war, ist heute nicht mehr auszumachen.

Der Eintrag zum **Trio Es-Dur für Klavier, Klarinette und Viola KV 498** im eigenhändigen Werkverzeichnis vom 5. August 1786 lautet: „*Ein Terzett für klavier, Clarinett und Viola*“. Hinter diesen lapidaren Worten verbirgt sich eines von Mozarts ungewöhnlichsten und persönlichsten Werken, denn er hat es allem Anschein nach für die klavierspielende Franziska von Jaquin, deren Familie mit den Mozarts eng befreundet war, den begabten Filou Anton Stadler als Klarinettisten und sich selbst als Bratscher komponiert. Offenbar wollte Mozart gerne einen Menuettsatz in das Trio aufnehmen; anders als Beethoven, der auch in der

Klavierkammermusik nicht vor viersätzigen Lösungen zurückschreckte, wählte Mozart wie in den Klaviersonaten KV 282 und 331 einen langsamen, genauer: mäßig schnellen Einleitungssatz, auf den Menuett und Trio und schließlich ein Finale, hier ein ausgedehnter Rondosatz, folgten. Da sich die Klarinette in Wien nur langsam unter Nichtberufsmusikern durchsetzte, hielt es der Verleger für opportun, das Trio in einer **Einrichtung für Klavier, Violine und Viola** zu drucken, mit dem Vermerk, dass die Violinstimme alternativ auch von einer Klarinette gespielt werden könne. Mozart war sicher Pragmatiker genug, diese Bearbeitung nicht als einen unangemessenen Eingriff anzusehen. In einem Brief vom 30. September 1786, in dem er dem Donaueschinger Hof die Übersendung der verlangten Kopien ankündigte, bemerkte er nämlich zum Klavierkonzert A-Dur KV 488: „*bey dem Concert ex A sind 2 clarinetti. – sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter Copist in den gehörigen ton übersezen; woddann die erste mit einer violin, und die zweite mit einer bratsche soll gespielt werden.*“

In dieser Gestalt können wir Mozarts Violine, seine Viola und sein Hammerklavier gemeinsam hören und auf diese Weise ganz tief in die Sphäre der 1780er-Jahre eintauchen, als diese Meisterwerke erstmals – wie heute in kleinem Kreise – zur Aufführung kamen.

Ulrich Leisinger



## JOHANN MICHAEL HAYDN

In 1783 the prominent Salzburg music patron Archbishop Colloredo commissioned a set of six duos for violin and viola. Wolfgang Amadé Mozart contributed two (K. 423 and K. 424) while Johann Michael Haydn contributed four, including the **Duo in C major for Violin and Viola, MH 335**. Haydn's duos were published in 1813 by Sieber but were erroneously attributed to Michael's brother Joseph.

The opening Allegro is arranged in binary form and features virtuoso arpeggios for the violin. The Adagio showcases Michael Haydn's lyrical gifts as the violin spins out graceful melodies accented by turns and grace notes over a simple pizzicato accompaniment by the viola. The rhythmic values in the violin part gradually increase over the course of the movement from eighth notes to sixteenth notes triplets. Haydn indicates a violin cadenza near the end of the movement. A trace of the Haydn family wit shines in the final rondo, where the instruments trade eighth- and sixteenth-note figures back and forth. A blistering violin cadenza precedes the final statement of the rondo theme, and a series of unexpected fermatas increases the listener's feelings of expectation. Joseph Haydn uses a similar effect in the rondo of his String Quartet op. 33, no. 2 '*Der Scherz*'.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart's **Sonata in E flat major for Piano and Violin, K. 481**, was completed in Vienna on

12 December 1785 and published by Franz Anton Hoffmeister. The first movement, Molto Allegro, is in sonata form and features several unexpected modulations. In his book *Mozart, His Character, His Work*, Alfred Einstein draws attention to the unusual key changes in this sonata as an exception to Mozart's usual rule of maintaining a close relationship to the main key. The second movement, Adagio, is a rondo based on a theme that climbs tentatively upwards, decorated with graceful turns. Listen for a descending scalar figure played by the violin that resembles Pachelbel's *Canon*. The third movement, Allegretto, is a set of variations based on a playful theme introduced by the violin and piano in unison.

One doesn't usually associate classical music with bowling, but Mozart's **Trio in E flat major for Piano, Clarinet (Violin) and Viola, K. 498 'Kegelstatt'** provides a notable exception. *Kegeln* is a game of nine-pin bowling which originated in Germany in the Middle Ages and was spread to North America and Australia by German settlers in the nineteenth century. Some sources indicate that Mozart composed the piece while bowling.

The trio, dated 5 August 1786, was probably written for Mozart's piano student Franziska von Jacquin, and was premiered at her home with the composer playing viola and Anton Stadler playing clarinet. Markings on the autograph manuscript led the Viennese publisher Artaria & Co. to publish the piece with an alternate violin part in 1788 and the trio may be performed with either clarinet or violin.

The trio begins with a moderate Andante, instead of the usual Allegro, decorated with graceful turns. Mozart develops the theme of the Menuetto in the second movement with unexpected bursts of counterpoint. The work concludes with a lively Rondeaux, which modulates to the subdominant and relative minor before returning to the tonic key of E flat major, a key which Alfred Einstein associates with close friendships in Mozart's chamber music.

Matthew Thomas

# SA 30.01

19.30 Großes Festspielhaus #29

## WIENER PHILHARMONIKER

ARNOLD SCHOENBERG CHOR KÜNSTLERISCHER LEITER ERWIN ORTNER

DIRIGENT PABLO HERAS-CASADO

DOROTHEA RÖSCHMANN SOPRAN

MITWIRKEND: WERNER GÜRA, DÁNIEL ÁRVAI (ASC) TENOR

MATTHIAS WINCKHLER, MARCELL ATTILA KROKOVAY (ASC) BASS

ROBERT KOVÁČ ORGEL

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847

Konzert-Ouvertüre Nr. 4 F-Dur zum  
„Märchen von der schönen Melusine“ op. 32 – MWV P 12  
(Komponiert 1833)

Allegro con moto

Der 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit“  
für Soli, Chor und Orchester op. 42 – MWV A 15  
(Komponiert 1837)

- 1 Chor „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“
- 2 Arie Sopran solo „Meine Seele dürstet nach Gott“
- 3 Rezitativ Sopran solo, Frauenchor  
„Meine Tränen sind meine Speise Tag und Nacht – Denn ich wollte gern hingehen“
- 4 Chor „Was betrübst du dich, meine Seele – Harre auf Gott!“
- 5 Rezitativ Sopran solo „Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir“
- 6 Quintett Sopran solo, Vier Männerstimmen „Der Herr hat des Tages verheißen seine Güte“
- 7 Schluss-Chor „Was betrübst du dich, meine Seele –  
Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels von nun an bis in Ewigkeit“

Pause

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Symphonie a-Moll op. 56 – MWV N 18

„Schottische“

(Komponiert 1841/42)

Andante con moto – Allegro un poco agitato – Assai animato

Vivace non troppo

Adagio

Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai



*The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra*

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

ORF-Sendung: Sonntag, 14. Februar 2016, 11.03 Uhr, Ö1

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Felix Mendelssohn Bartholdy gehört zu den großen Persönlichkeiten der Musik des 19. Jahrhunderts. Dies erkannten auch viele seiner Zeitgenossen, und Robert Schumann traf zweifellos viel Richtiges, als er 1840 in seinem berühmten Diktum voller Bewunderung über den Freund und Kollegen äußerte, dieser sei *„der Mozart des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.“* Die außerordentliche Begabung Mendelssohns – der nicht nur ein überragender Komponist, Pianist, Organist, Bratschist und Dirigent war, sondern darüber hinaus hochgebildet, mehrere Sprachen fließend beherrschte, glänzende Briefe verfasste, die durchaus literarischen Rang haben, sowie eindrucksvolle Zeichnungen und Aquarelle anfertigte –, verbunden mit einem vielfach belegten sympathischen und gütigen Charakter: All dies konnte einem aufmerksamen Beobachter jener Zeit, wie Schumann es war, nicht entgehen. So schreibt er später in seinen Erinnerungen: *„Im August 1835 erstes Sehen im Gewandhaussaal. Die Musiker spielten ihm s[eine] Ouvertüre ‚Meeresstille‘ vor. Ich sagte ihm, daß ich alle s[eine] Compositionen gut kenne; er antwortete etwas sehr Bescheidenes darauf. Der erste Eindruck eines unvergeßlichen Menschen. – Er wußte alles, was in der Welt vorging; man konnte ihm nichts neues berichten. – Frei von allen Schwächen der Eitelkeit war er. – Keiner Schmeichelei zugänglich, keiner fähig. – Seine ungeheure literarische*

*Belesenheit[:] die Bibel, Shakespeare, Göthe, J. Paul, (auch Homer) kannte er in den Hauptstellen gewiß beinahe auswendig. – Sein Lob galt mir immer das höchste – die höchste letzte Instanz war er. – Sein Urtheil in musikalischen Dingen, namentlich über Compositionen – das Treffendste und den innersten Kern erfassende, was man sich denken kann. Den Fehler u. seine Ursache und Wirkung erkannte er im Nu und überall. – Sein unglaubliches Gedächtniß.“*

Am 3. Februar 1829 feierte Mendelssohn seinen 20. Geburtstag. Wirft man einen Blick auf die Kompositionen, die er bis zu diesem Tag zu Papier gebracht hatte, dann stellt sich auch bei betont wissenschaftlich-sachlicher Betrachtung ein Gefühl des Erstaunens und der Bewunderung ein. Bereits die Werke des Zwölf- bis Fünfzehnjährigen zeigen eine souveräne Beherrschung aller kompositorischen Mittel und einen Stil von bemerkenswerter Individualität. Die Schöpfungen der Jahre 1825 bis 1828 – erwähnt seien hier nur die Komische Oper *Die Hochzeit des Camacho* op. 10, die Konzertouvertüren zum *Sommernachts Traum* op. 21 und *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27, Klavierwerke wie die *Sieben Charakterstücke* op. 7 und die e-Moll-Fuge op. 35 Nr. 1, geistliche Musik wie das *Te Deum*, *Tu es Petrus* und die Choralbearbeitungen *Christe, du Lamm Gottes* und *Jesu, meine Freude* sowie schließlich das Oktett Es-Dur op. 20, das Streichquintett A-Dur op. 18 und das Streichquartett a-Moll op. 13 – lassen dann eine künstlerische Reife und Meisterschaft erkennen, für die es in der Musikgeschichte

kaum Parallelen gibt. Die Monate nach jenem 20. Geburtstag waren für Mendelssohn mit bedeutsamen biographischen Ereignissen verbunden. Das gilt zunächst für seine in die Musikgeschichte eingegangene Wiederaufführung der Bachschen *Matthäuspassion* BWV 244 mit der Berliner Singakademie am 11. März 1829 – die erste Aufführung des großen Werkes nach Johann Sebastian Bachs Tod. Des Weiteren brach Mendelssohn im folgenden Monat zu einer ausgedehnten Reise auf, die ihn bis zu seiner Rückkehr im Dezember nach London und zu zahlreichen weiteren Stätten in England, Schottland und Wales führte. Im Verlauf dieser Reise erhielt er die erste Inspiration zu seiner *Schottischen Symphonie*, die den Abschluss des heutigen Konzertprogrammes bildet. Der junge Komponist setzte seine Bildungsreise im Mai 1830 fort. Nun besuchte er Bayern, Österreich, Italien, die Schweiz, Frankreich und erneut England, bis er nach mehr als zwei Jahren Ende Juni 1832 wieder in Berlin eintraf.

Acht Monate später, Ende Februar 1833, sah Mendelssohn in seiner Heimatstadt eine Aufführung von Conradin Kreutzers romantischer Oper *Melusina*, der ein Libretto von Franz Grillparzer zugrunde liegt. Dass er dabei die Anregung zur Komposition seiner eigenen **Konzertouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine op. 32 – MWV P 12** bekommen hatte, berichtete er seiner Schwester Fanny in einem Brief aus Düsseldorf vom 7. April 1834: Er habe damals Kreutzers Oper im Königsstädter Theater gehört. Die Ouver-

türe sei da *capo* verlangt worden, habe ihm aber „*ganz apart*“ missfallen wie dann „*auch die ganze Oper*“. Da „*bekam ich Lust, auch eine Ouvertüre zu machen, die die Leute nicht da capo riefen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel, nahm ich (und das trifft auch gerade mit dem Märchen zusammen) und kurz die Ouvertüre kam auf die Welt, und das ist ihre Familiengeschichte.*“ Mendelssohn skizzierte sein neues Opus im März 1833, beendete die Partitur jedoch erst im November. Bevor er sie 1835/36 beim Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel in Druck gab, nahm er noch eine gründliche Überarbeitung vor. Die Geschichte von der Liebe eines Ritters zur schönen Meerjungfrau Melusine wird in einer feinsinnig instrumentierten Tonschöpfung heraufbeschworen, die auf der formalen Grundlage einer modifizierten Sonatensatzform die beiden kontrastierenden Sphären der menschlichen Welt und des Wasserreiches einander gegenüberzustellen scheint.

Abraham Mendelssohn Bartholdy hatte einst etwas besorgt geäußert, sein Sohn Felix werde „*bei seiner Mäkelei ebenso wenig einen Operntext, als eine Frau bekommen*“. Tatsächlich war dieser nach der Hochzeit des Bruders Paul im Mai 1835 als einziger der vier Geschwister noch unverheiratet. Doch das sollte sich bald ändern: Im Sommer 1836 hielt Felix sich in Frankfurt am Main auf, da er versprochen hatte, Johann Nepomuk Schelble, den erkrankten Gründer und Leiter des Cäcilienvereins, zu vertreten. Während er mit dem re-

nommierten Chor Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel einstudierte, verbrachte er viel Zeit im Hause der einer wohlhabenden Frankfurter Familie entstammenden Witwe Elisabeth Jeanrenaud, geb. Souhay, deren Tochter Cécile in Schelbles Chor sang. Felix und Cécile verliebten sich ineinander. Sie verlobten sich am 9. September, und am 28. März 1837 fand in der Französisch-Reformierten Kirche in Frankfurt die Hochzeit statt. Während der mehrwöchigen Hochzeitsreise skizzierte Mendelssohn den Eingangschor seiner Vertonung des **42. Psalms** „**Wie der Hirsch schreit**“ op. 42 – MWV A 15. Abgeschlossen wurde die Partitur im Dezember, so dass er das neue Werk dem Leipziger Publikum im Gewandhauskonzert am Neujahrstag 1838 präsentieren konnte. Bis zu einer weiteren Aufführung in Leipzig am 8. Februar arbeitete er seine Komposition noch um und erweiterte sie nicht unerheblich. In ihrer endgültigen siebensätzigen Gestalt offenbart die Psalmvertonung eine feine Symmetrie mit Chorsätzen am Anfang, in der Mitte und am Ende sowie den dazwischen erklingenden Stücken des Solosoprans. Robert Schumann sah Mendelssohn „in diesem 42<sup>sten</sup> Psalm auf der höchsten Stufe, die er als Kirchenkomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat“. In der Tat bildet das Werk ein gutes Beispiel dafür, wie es Felix Mendelssohn Bartholdy glückte, die von den älteren Vorbildern übernommenen Charakteristika mit seiner eigenen romantischen Tonsprache in einer wahrhaft einzigartigen Synthese zu verschmelzen.

Von Mendelssohns erster Reise auf die britische Insel war bereits kurz die Rede. Nach seiner Ankunft in London im April 1829 wurde er durch einen guten Freund, den Diplomaten Karl Klingemann, und den Pianisten, Dirigenten und Komponisten Ignaz Moscheles in die Londoner Gesellschaft eingeführt und gab mehrere umjubelte Konzerte. Anschließend reiste er im Sommer gemeinsam mit Klingemann nach Schottland. Zunächst besuchten die beiden Freunde in Edinburgh. In einem Brief an die Familie in Berlin vom 30. Juli schreibt Mendelssohn über seinen Besuch des Holyrood-Palastes: *„In der tiefen Dämmerung gingen wir heut nach dem Pallaste wo Königin Maria gelebt und geliebt hat; es ist da ein kleines Zimmer zu sehn mit einer Wendeltreppe an der Thür; da stiegen sie hinauf und fanden den Rizzio im kleinen Zimmer, zogen ihn heraus, und drei Stuben davon ist eine finstre Ecke, wo sie ihn ermordet haben. Der Kapelle daneben fehlt nun das Dach, Gras und Epheu wächst viel darin, und am zerbrochnen Altar wurde Maria zur Königin von Schottland gekrönt. Es ist da alles zerbrochen, morsch, und der heitre Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe heut da den Anfang meiner Schottischen Symphonie gefunden.“* Als Mendelssohn sich im weiteren Verlauf seiner großen Bildungsreise zwischen Oktober 1830 und Juli 1831 in verschiedenen Städten Italiens aufhielt, beschäftigte er sich zwar zunächst mit der Ausarbeitung und Fertigstellung des von Schottland inspirierten symphonischen Werkes in a-Moll, doch konnte er sich nach eigener Aussage nicht recht in



Edinburgh. Holyrood Palace, Residenz der Schottischen Könige. Ölbild von George Washington Brownlow, 1859.  
London, Sotheby's – Berlin, akg-images

die Stimmung der dortigen Nebellandschaft versetzen. Stattdessen skizzierte er eine neue Symphonie in A-Dur, von der er als „*der Italienischen*“ sprach. Es sollte noch eine beträchtliche Zeit vergehen, bis er im Herbst 1841 die kompositorische Arbeit an seiner **Schot-**

**tischen Symphonie a-Moll op. 56 – MWV N 18** wieder aufnahm und diese im Jänner 1842 abschließen konnte – zwölfteinhalb Jahre nach der ersten Anregung in Edinburgh. Die Uraufführung fand bereits am 3. März im Leipziger Gewandhaus unter Mendelssohns Leitung statt,



und im Juni dirigierte er bei seinem inzwischen siebenten Besuch in England das neue Stück in einem Konzert der Londoner Philharmonic Society. Während des Aufenthaltes in der britischen Hauptstadt war Mendelssohn auch zweimal Gast im Buckingham Palast bei der jungen Königin Victoria und ihrem Ehemann, Prinz Albert von Sachsen-Coburg-Gotha. Wie aus mehreren Briefen des Komponisten hervorgeht, verlief das Zusammentreffen mit dem musikalischen Monarchenpaar in privater Atmosphäre überaus herzlich; man musizierte sogar gemeinsam. Daraus ergab sich dann wie selbstverständlich, dass Mendelssohn die Königin um die Erlaubnis bat, ihr seine neue Symphonie widmen zu dürfen. Victoria gab gern ihre Zustimmung, und so fanden sich auf dem Titelblatt der im folgenden Jahr, 1843, im Druck erschienenen Partitur die Worte: „*Ihrer Majestät der Königin Victoria von England zu-geeignet*“.

In vielerlei Hinsicht offenbart Mendelssohns *Schottische Symphonie* Merkmale des Außergewöhnlichen. Schon bei ihrer Uraufführung wurde mit Überraschung zur Kenntnis genommen, dass der Komponist die vier Sätze „*attacca*“, also ohne Pausen aufeinander folgen ließ. Bemerkenswert ist nicht allein die hohe kompositorische Qualität des Werkes, die es fraglos als eine der herausragenden Symphonien des 19. Jahrhunderts auszeichnet; faszinierend ist auch die enge stimmungs-mäßige Verwandtschaft aller Bestandteile der Symphonie. Der verhaltene, ja geradezu nordisch anmutende Tonfall, der das ganze Werk durchzieht, klingt gewiss nicht zufällig biswei-

len an die gleichfalls während der Schottlandreise konzipierte *Hebriden-Ouvertüre* op. 26 – MWV P 7 an. Die endrucksvolle langsame Einleitung des Kopfsatzes wird an dessen Ende wieder aufgegriffen und umrahmt so den in Sonatensatzform angelegten Allegro-Hauptteil mit der berühmten Sturmszene in seiner Coda. Von Anfang an gefeiert wurde auch das an zweiter Stelle stehende Scherzo, dessen pentatonische Klarinettenmelodie jene Eindrücke volkstümlicher Musik der schottischen Highlands widerzuspiegeln scheint, die Mendelssohn dort empfing. Das ernste Adagio mit seinen trauermarschartigen Rhythmen lässt sich inhaltlich unschwer mit der Tragödie der Königin Maria Stuart in Verbindung bringen, und nicht minder dramatisch ist der Verlauf des Finalsatzes mit seinen vielen Dissonanzen und kontrapunktisch angelegten Partien. Bezeichnenderweise trug dieser Satz ursprünglich die Tempo- und Vortragsanweisung „*Allegro guerriero*“. Die Lösung der tragisch-ge-spannten Stimmung erfolgt erst im Schlussabschnitt des Satzes und somit der gesamten Symphonie: einem Hymnus (*Allegro maestoso assai*) in A-Dur mit einem neuen, durchaus religiös geprägten Thema.

Alexander Odefey

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

In February 1833, Felix Mendelssohn attended a performance of Conradin Kreutzer's romantic opera *Melusine* in Berlin. The overture to the opera was encored, but Mendelssohn resolved to write his own *Die Schöne Melusine overture* – one that “the people might not *encore*, but would cause them more solid pleasure.” The overture was finished in time for his sister Fanny's birthday in November, and Mendelssohn sent it to the Philharmonic Society in London who premiered it on 7 April 1834. It attracted only a lukewarm reception (perhaps due to complaints that the conductor Ignaz Moscheles dragged the tempo), and the ever-critical Mendelssohn revised it before publication. The legend of the water nymph Melusine originated in medieval French literature and was long-known in German sources as well, not least through a rendition by Tieck with which Mendelssohn was familiar. The story tells of Raimund, Count of Poitiers, who encounters the beautiful Melusine and proposes marriage. She accepts on the condition that he must never seek her out on a Saturday. One day he ignores her command and encounters her in the bath, whereupon he discovers that her body ends in a fish's tail. With Raimund's part of the bargain broken, Melusine returns to the sea. Robert Schumann, reviewing the work for the *Neue Zeitschrift für Musik*, warned listeners against seeking out specific narrative threads in Mendelssohn's overture, but was still able to detect evocations of pearls, golden-scaled fish, magic castles and

deep seas. Mendelssohn himself thought little of such characterisations and considered the overture simply as a depiction of the “misalliance” of a water nymph and a human. The absence of a specific ‘programme’ in the two contrasting sections – one suggestive of the sea in its undulating rhythm and the other the drama of the two lovers – gives the overture a detached quality that enhances the evocation of a mythical, long-lost past.

Following their wedding in March 1837, Mendelssohn and his wife Cécile undertook a honeymoon journey through Alsace and the Black Forest, reaching Freiburg im Breisgau in early April. It was here that Mendelssohn began work on a setting of Luther's translation of **Psalm 42** *As the Hart pants*, **op. 42**. This was the first in a series of German-language settings of the psalms that the composer wrote primarily for concert, not liturgical use, despite the putative inclusion of an organ in the instrumentation. The premiere of the psalm took place on New Year's Day 1838, as part of the Gewandhaus subscription concerts in Leipzig of which Mendelssohn was director. The conditions were less than ideal, for both Mendelssohn and the solo soprano Clara Novello were suffering from a cold, and the composer lost his hearing in one ear for several days. Nevertheless, the work was a success, and following Mendelssohn's revision and expansion of it later that year it was to become one of the most frequently performed of his choral works during the nineteenth century. Shortly before the premiere, Mendels-

sohn wrote to his friend Julius Schubrig that “my Psalm *As the Hart pants* is and remains my favourite piece of church music,” and he reused ideas from the psalm for a setting of the same text in the motet *Judge me, O God* in 1844. Schumann, reviewing the work in the *Neue Zeitschrift für Musik*, opined: “Though Mendelssohn has long been recognized as the most finished artistic nature of our day, in all styles, whether of church or concert hall, just as original and of masterly effect in the chorus as in the lied, still we believe that in this 42<sup>nd</sup> Psalm he has attained his highest elevation as a church composer, indeed the highest elevation that modern church music has ever reached.”

In April 1829 Mendelssohn left his home in Berlin for a Grand Tour of Europe, with Britain as his first major destination. After four successful months in London, he travelled north for a walking tour of Scotland accompanied by his friend Karl Klingemann. The tour began in Edinburgh, where the travellers visited the ruined Holyrood Chapel. Mendelssohn wrote home: “In the deep twilight we went today to the palace where Queen Mary lived and loved... The chapel below is now roofless. Grass and ivy thrive there and at the broken altar where Mary was crowned Queen of Scotland. Everything is ruined, decayed, and the clear heavens pour in. I think I have found there the beginning of my ‘Scottish’ Symphony.” With the letter Mendelssohn enclosed a sketch of what was to become the main theme of the **Scottish Symphony in A minor, op. 56**. He continued to work on the symphony later during his tour

of Italy, but laid the work aside for a number of years and did not return to it in earnest until 1841. The premiere took place at the Leipzig Gewandhaus on 3 March 1842 with the composer conducting, and it was published the following year with a dedication to Queen Victoria.

Although the symphony is cast in the usual four-movement form, Mendelssohn directed that the movements should be performed continuously without a break. He seems to have been ambivalent about the ‘Scottish’ epithet for the symphony, for it does not appear in the autograph or first edition despite references to it as such in his letters. Despite a known interest in bagpipes, it is unclear to what extent Mendelssohn was inspired by Scottish musical traditions. Indeed, he once condemned ‘national music’ (that is, folk music) as he heard it in Wales as the “most infamous, vulgar, out-of-tune trash.” Some features do seem to invite interpretation as reminiscent of Scottish folk music and landscapes, including the folk-like pentatonic theme of the famous second movement scherzo. But the references are non-specific enough that Schumann, who had somehow gained the impression that Mendelssohn had begun the symphony in Italy, could praise the composer for “placing us under Italian skies” through “these old melodies sung in lovely Italy.” This was to be Mendelssohn’s last completed symphony, and a fitting conclusion to a symphonic career begun twenty years earlier with the remarkable early symphonies for strings.

David Black

**1. Chor**

Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, || so schreit meine Seele, Gott, zu Dir.

dort eine Tiefe brausen; alle deine Wassergenossen und Wellen gehn über mich. Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir!

**2. Arie (Sopran)**

Meine Seele dürstet nach Gott, || nach dem lebendigen Gotte! || Wann werde ich dahin kommen, || dass ich Gottes Angesicht schaue?

**6. Quintett (Sopran, 2 Tenöre, 2 Bässe)**

Der Herr hat des Tages verheißen seine Güte, || und des Nachts singe ich zu ihm || und bete zu dem Gotte meines Lebens. || Mein Gott! Betrübt ist meine Seele in mir, || warum hast du meiner vergessen? || Warum muss ich so traurig gehn, || wenn mein Feind mich drängt?

**3. Rezitativ (Sopran)**

Meine Tränen sind meine Speise Tag und Nacht, weil man täglich zu mir sagt: Wo ist nun dein Gott? Wenn ich dess' inne werde, so schütte ich mein Herz aus bei mir selbst:

**7. Schlusschor**

Was betrübst du dich, meine Seele, || und bist so unruhig in mir?

**Arie mit Chor (Sopran, Frauenchor)**

Denn ich wollte gern hingehen mit dem Haufen || und mit ihnen wallen zum Hause Gottes, || mit Frohlocken und mit Danken || unter dem Haufen, die da feiern.

Harre auf Gott! || Denn ich werde ihm noch danken, || dass er meines Angesichts Hilfe und mein Gott ist.

Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels, || von nun an bis in Ewigkeit!

**4. Chor**

Was betrübst du dich, meine Seele, || und bist so unruhig in mir? || Harre auf Gott! Denn ich werde ihm noch danken, || dass er mir hilft mit seinem Angesicht.

**5. Rezitativ (Sopran)**

Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir, darum gedenke ich an dich! Deine Fluten rauschen daher, dass hier eine Tiefe und

**SO 31.01**

9.00 Franziskanerkirche **Messe**

**CHOR UND ORCHESTER DER  
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG  
DIRIGENT BERNHARD GFRERER  
CLAIRE ELIZABETH CRAIG SOPRAN  
BARBARA MALKUS ALT  
MINYONG KANG TENOR  
WOLFGANG MOOSGASSNER BASS  
MARKUS STEPANEK ORGEL**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791**

**Missa brevis D-Dur für Soli, Chor, Streicher und Orgel KV 194**

(Datiert: Salzburg, 8. August 1774)

**Kirchensonate G-Dur für zwei Violinen, Orgel,  
Violoncello und Bass KV 241**

(Komponiert: Salzburg, Jänner 1776)

**Offertorium de Beata Virgine Maria für Soli, gemischten Chor,  
Orchester und Orgel**

**„Alma Dei creatoris“ KV 277**

(Komponiert: Salzburg, vermutlich Sommer oder Herbst 1777)

**SO 31.01**

10.00 Dom Messe

**SALZBURGER DOMCHOR**  
**ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK**  
**DIRIGENT JÁNOS CZIFRA**  
**ALEKSANDRA ZAMOJSKA SOPRAN**  
**ASTRID HOFER ALT**  
**MAXIMILIAN KIENER TENOR**  
**FERNANDO ARAUJO BASS**  
**HERIBERT METZGER ORGEL**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791**

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

(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)

**Offertorium in Festo S<sup>ti</sup> Benedicti für Sopran, gemischten Chor,  
Orchester und Orgel**

**„Scande cœli limina“ KV 34**

(Komponiert vermutlich im Kloster Seeon 1766/67)

# SO 31.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #30

## HAGEN QUARTETT

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

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847

**Quartett a-Moll für zwei Violinen, Viola  
und Violoncello op. 13 – MWV R 22**  
(Komponiert 1827)

Adagio – Allegro vivace

Adagio non lento

Intermezzo. Allegretto con moto – Allegro di molto

Presto – Adagio come I

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

**Quartett d-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 421**  
(Komponiert: Wien, 17. Juni 1783 [?])

Allegro moderato

Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegretto ma non troppo – Più allegro

**Pause**

ROBERT SCHUMANN 1810–1856

**Quartett a-Moll für zwei Violinen,  
Viola und Violoncello op. 41/1**

(Komponiert 1842)

Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet

Introduzione. Andante espressivo – Allegro

Scherzo. Presto – Intermezzo

Adagio

Presto



## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Ludwig van Beethovens späten Streichquartetten (1824–26) standen die Zeitgenossen weitgehend verständnislos gegenüber: Sie erachteten sie teilweise als unaufführbar und nur zum Lesen gedacht. Beinahe ein Jahrhundert lang, bis Arnold Schönberg, provozierten sie keinerlei kompositionsgeschichtliche Folgen – mit einer Ausnahme: Felix Mendelssohn Bartholdy, damals ein erst 17- beziehungsweise 18-jähriger Jüngling, war von dem hermetisch anmutenden Zyklus sofort fasziniert, als er im Druck erschien. Sein **Streichquartett a-Moll op. 13 – MWV R 22** entstand als unmittelbare Reaktion auf dieses einschneidende Erlebnis im Spätsommer und Herbst 1827 (Beethoven war erst im März verstorben) – und zwar noch vor dem Schwesterwerk in Es-Dur (das dann bei der Veröffentlichung historisch falsch als Streichquartett Nr. 1 mit der Opuszahl 12 präsentiert wurde). Hinzu kam aber auch noch ein Umstand, der im Quartett gleichfalls unverkennbare Spuren hinterlassen hat: Felix verkehrte zu dieser Zeit die gerade 19-jährige Betty Pistor (1808–1887), die Tochter eines Berliner Astronomen aus der Nachbarschaft, die zudem in der Berliner Singakademie des Goethe-Freundes Carl Friedrich Zelter sang, Mendelssohns Theorielehrer. Offenbar mit ihr im Sinn komponierte er das Klavierlied *Frage* op. 9/1 auf einen Text von Johann Heinrich Voss (1751–1826): „*Ist es wahr? Ist es wahr? / Daß du stets dort in dem Laubgang, / An der Weinstand meiner harrst? / Und den Mondschein und die Sternlein / Auch nach mir befragst?*“

*Ist es wahr? Sprich! / Was ich fühle, das begreift nur / Die es mitfühlt, und die treu mir ewig, / Treu mir ewig, ewig bleibt.“*

Felix Mendelssohn Bartholdy hat dieses Lied seinem Streichquartett in a-Moll als Motto vorangestellt, das Quartett im Autograph Betty Pistor gewidmet, und er lässt sogar thematisches Material aus diesem Lied in alle Sätze des Quartetts einfließen. Er übernimmt also die poetische Idee des Finales des letzten Beethoven-Quartetts op. 135, die Verbindung von (unausgesprochenen) Worten mit Kammermusik. Auch dort gibt es ein Motto mit textierten Motiven, die dann in den Verlauf des Satzes eingearbeitet sind. Statt Beethovens „*Muß es sein? – Es muß sein!*“ heißt es bei Mendelssohn nun: „*Ist es wahr?*“ Außerdem zeigt Mendelssohns op. 13 starke Parallelen zu Beethovens ebenfalls in a-Moll stehendem Quartett op. 132 – und zwar bis in eine deutliche Verwandtschaft der Themen hinein.

Die lyrische langsame Einleitung des Stirnsatzes in A-Dur steuert auf das zweimal erklingende Zitat aus dem Lied zu, ein punktiertes, ansteigendes Motiv, das unversehens von den leidenschaftlichen Stürmen des Allegro vivace abgelöst wird, die trotz immer wieder anklingender Tröstungen keine dauerhafte Beruhigung finden. Es folgt als zweiter Satz ein ausdrucksstarkes Adagio non lento, in dessen Verlauf der große Bach-Verehrer Mendelssohn sogar eine klagende Fuge einarbeitet. Wie ein stilisierter langsamer Marsch beginnt hingegen das beschauliche Intermezzo, in dessen Allegro-di-molto-Mittelteil dagegen als Kontrast ein zartes Trippeln auf Zehenspitzen hörbar

wird, bevor in den sich beschleunigenden Schlusstakten die beiden Sphären verbunden werden. Nach so viel Anmut und Humor bricht mit schockhafter Dramatik das wilde Tremolo des folgenden instrumentalen Rezitativs aus, mit dem das Finale anhebt: Mit großer Gebärde erhebt sich die erste Violine, als habe sie eindringliche Worte von sich zu geben. Die Dringlichkeit mündet, wie schon im ersten Satz, in erregte Leidenschaft – wobei Mendelssohn das Ausdrucksspektrum auch hier durch Kontrapunktik anreichert. Die exaltierte Spannung des instrumentalen Rezitativs kehrt wieder, doch das letzte Wort behält die Erinnerung an die zarte Adagio-Einleitung des gesamten Werkes. Mit der lyrischen Innigkeit des Liedes schließt sich der Kreis: „Ist es wahr?“

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Versehen mit einer innigen, trotz Orientierung an rhetorischen Modellen ganz persönlichen Widmung eignete Wolfgang Amadé Mozart am 1. September 1785 sechs Streichquartette dem väterlichen Freund Joseph Haydn zu. Es war eine kompositorische Reaktion auf Haydns sechs *Russische* oder *Jungfern-Quartette*, mit denen dieser im Jahre 1781, nach einer längeren Schaffenspause in diesem Genre, der von ihm maßgeblich geprägten kammermusikalischen Gattung wieder ganz wesentliche, neue Impulse verliehen hatte. Von diesem halben Dutzend tief bewegt und beeindruckt, vollendete Mozart am Silvestertag 1782 sein Streichquartett G-Dur KV 387, dem bis 1785 noch

fünf weitere folgen sollten – als „*frutto di una lunga, e laboriosa fatica*“, also als Frucht einer langen und mühevollen Arbeit, wie er in der Widmung gestand. Komplette mit dieser erschien der Zyklus bei Artaria & Comp. in Wien im Druck, wobei der Komponist vom Verleger das fürstliche Salär von 50 Louis d’or (100 Dukaten) verlangt und auch erhalten hatte: so viel wie für die kompletten Opern *Le nozze di Figaro* oder *Don Giovanni*! „*Keinesfalls*“, merkt die Musikwissenschaftlerin Nicole Schwindt an, „*handelt es sich bei den so genannten Haydn-Quartetten um Nachahmungen, wenngleich einige manifeste Zitate und unterschwellige Anspielungen den Bezug signalisieren. Sie stellen auch nur bedingt eine Hommage dar; vielmehr entsprangen sie der Absicht einer nacheifernden ‚æmulatio‘, die von dem Wunsch genährt ist, das Vorbild zu übertreffen. Beim Mozart der Wiener Jahre ist es sogar oft eine Nacheiferung, die einen Gegenentwurf zum Ziel hat. Ist Haydns Opus 33 von einem Geist (und einer entsprechenden kompositorischen Umsetzung) getragen, der seine Rezeption als Perfektion der Balance und als Paradigma der musikalischen ‚Klassik‘ veranlasste, so stößt Mozart mit seinen sechs Quartetten gezielt bis in die Randbezirke der zeitgenössischen Ästhetik und an die Grenzen des Auffassungsvermögens mancher Rezipienten vor.*“

Satztechnisch relativ schlicht, dafür von Beginn an mit schwermütiger Ausdrucksdichte erfüllt, gibt sich das **d-Moll-Quartett KV 421**, eines von Mozarts düstersten Werken überhaupt. Die expressive Emotionalität des Kopf-

satzes etwa nimmt in vielem Schubert vorweg. In für Haydn typischer Manier basiert dessen Durchführung ganz auf den Motiven des Hauptthemas. Eine weitere Haydnsche Eigenheit verwendet Mozart im zweiten Satz, in dem der mittlere Abschnitt der dreiteiligen Form auf einer Fortspinnung des Auftaktmotivs des ersten basiert. Das strenge, schmerzlicher Chromatik verpflichtete Menuett wird durch ein schwerelos tanzendes Trio aufgelockert. Im Finale bezieht sich Mozart ganz konkret auf einen Satz aus dem Vorbild-Zyklus, nämlich den Finalsatz von Hob. III:41. Hier wie dort dient ein nach Art der alten Gigue gebildetes Thema als Grundlage eines Variationszyklus, der in eine Stretta mündet; hier wie dort erhalten Viola und Violoncello solistische Aufgaben. Auch wenn der Satz in D-Dur endet, überwiegt jedoch der Eindruck des Tragischen.

## ROBERT SCHUMANN

*„Sollte, wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht?“ – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus’ Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich*

*auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“* So ließ E. T. A. Hoffmann seinen Kapellmeister Kreisler über Beethoven schwärmen – und so las es Robert Schumann mit Begeisterung. Das an der Wende zum 19. Jahrhundert aufgestellte ästhetische Programm der so genannten Romantik mit dem Ziel der Wiedervereinigung und Neubewertung aller Künste unter dem gemeinsamen, befreienden Prinzip des „*Poetischen*“ war für Schumann in den früheren künstlerischen Früchten seiner musikalisch-literarischen Doppelbegabung (bis gegen Ende der 1830er-Jahre) von größter Wichtigkeit. Es traf sich darin mit jener eingangs beispielhaft zitierten Richtung der Musikbetrachtung, die Beethoven zum Inbegriff des romantischen Komponisten stilisierte, in technischer Hinsicht namentlich wegen der elaborierten motivischen Arbeit in den vielschichtig vernetzten Sonatenstrukturen etwa der späten Streichquartette, deren architektonische Riesenbauten aus einem einzigen motivischen Keim errichtet sind. Selbst als nicht zuletzt die Begegnung mit Mendelssohn und dessen aus heutiger Sicht klassizistischem Standpunkt Schumann zu einer künstlerischen Neuorientierung bewog, verschwanden die Beethoven-Bezüge niemals aus seiner Musik; sie sind auch in den drei Streichquartetten op. 41 deutlich erkennbar. Dabei hatte Schumann 1842, das zu seinem Kammermusikjahr werden sollte, bewusst gerade Quartette von Haydn und Mozart studiert und eher



Robert Schumann. Streichquartett a-Moll op. 41/1.  
Autographe Skizze. Ende des Scherzo mit  
Vermerk „Mit Gott“ vor dem Adagio.  
Berlin, bpk / Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer  
Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

undramatische, fast formelhaft einfache Sonatensätze für diese (Mendelssohn zugeeigneten) Quartette geschrieben. Doch findet man ja auch bei Beethoven selbst, etwa im *Harfenquartett*, Sonatensätze mit geringerem Konfliktwert, und an „versteckten Hommagen“ (Bettina Landgraf) mangelt es nicht.

Das **Streichquartett a-Moll op. 41/1**, vom Abschlussdatum her das jüngste der drei Werke, an denen Schumann allerdings zum Teil gleichzeitig gearbeitet hat, beginnt mit einer langsamen Einleitung, deren Charakter man mit jenem eines *Kyrie* beschreiben möchte: Wie mit einer demütigen Bitte setzen die Instrumente imitatorisch von oben nach unten nacheinander ein und intensivieren ihr Anlie-

gen mit schmerzlichen Akzenten, bevor scharf punktierte Akkorde zum Allegro überleiten. Dieses erklärt sogleich eine im 6/8-Takt lyrisch ausschwingende Melodie in F-Dur (!) zum Hauptthema – ein Überraschungseffekt, der freilich den Tonartenplan des ganzen Triptychons abzubilden beginnt, denn die Streichquartette op. 41 stehen in a-Moll, F-Dur und A-Dur. Der schon in der Einleitung präsente Zug ins Kontrapunktische setzt sich hier fort und ermöglicht jenen Kontrast, den Schumann durch das mit dem Hauptthema eng verwandte Seitenthema nicht angestrebt hat und der in der Durchführung mittels Verdichtungen und Fortspinnungen unterschiedlich ausgeleuchtet wird. Der Satz endet in zarter Ruhe. Im folgenden Scherzo mag man eine Hommage an Mendelssohnschen Elfenpuk hören, wenn hier auch ein herberer Ton angeschlagen wird. Das rasante a-Moll-Presto im 6/8-Takt wird durch ein ruhigeres, zart singendes C-Dur-Trio im Alla-breve-Takt formal und charakterlich ausbalanciert. Drei rhapsodische Einleitungstakte gehen dem Adagio voran, die aus den Tiefen des Violoncello aufsteigen und nach einer grüblerischen Akkordballung von der ersten Violine fortgeführt werden, die gleich darauf das Hauptthema vorstellt – einen hymnischen Gesang, der mit einer deutlichen Anspielung an den langsamen Satz von Beethovens Neunter Symphonie beginnt. Nirgendwo sonst in seinem Schaffen findet sich jener Eintrag, den er der Arbeit an diesem Satz voranstellt: „Mit Gott“. Das Violoncello übernimmt die Melodie, die nun von sanft nachschlagenden Akkorden und reizvollen Pizzicati beglei-

tet wird. Nach einem Mittelteil mit herb anmutenden, unterschiedlich aufgelösten und umspielten Akkorden kehrt der erste Teil in neuem Gewand wieder, um mit der Erinnerung an die Einleitungstakte auszuklingen. Das musikantisch, stellenweise fast humoristisch zu packende und dabei doch von ernster Würde geprägte Finale ist, um erneut auf den Widmungsträger Mendelssohn anzuspielen, gewissermaßen Elfenspuk und Rüpelanz in einem und ruft darüber hinaus mit seinen prasselnden Achtelfiguren Erinnerungen an das Finale von Beethovens Streichquartett op. 59/3 wach. In der ausgedehnten Durchführung kommen erneut kontrapunktische Strategien zum Zug, bevor Schumann die Aufhellung nach A-Dur (mit welcher das Quartett op. 41/1 nun die Haupttonarten des ganzen Zyklus in sich trägt) mit einer radikalen Verlangsamung in Szene setzt: Ein zartes Moderato, das sich, im Charakter ausdrucksvoll-sehnsüchtig, vielfach nur in ganzen Noten bewegt, klingt mit seiner lichten Ruhe wie aus einer anderen Welt – und ermöglicht den freudig erregten Presto-Abschluss. Mendelssohn, zu dem Schumann „*wie zu einem hohen Gebürge*“ aufschaute, äußerte sich nach der in kleinem Kreis erfolgten Uraufführung zu seinen Ehren in Leipzig gerade zum a-Moll-Quartett sehr anerkennend: „*Von Schumann wurden mir drei Violinquartetten vorgespielt, deren erstes mir ganz außerordentlich wohl gefiel.*“

Walter Weidringer

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

If you wanted to scotch the clichéd image of Mendelssohn as a decorous, lightweight figure, you could hardly do better than his magnificent **String Quartet in A minor, op. 13**, composed in the summer of 1827 as a homage to Beethoven. Indeed, it rivals the Octet and the overture to *A Midsummer-Night's Dream* as the greatest instrumental work ever produced by a teenager, Mozart included. In it the eighteen-year-old composer responds with breathtaking sophistication to the challenge of Beethoven's late quartets, then regarded by many music lovers as beyond the pale. Yet the music always remains quintessential Mendelssohn in its mingling of nervous intensity and lyrical ardour.

The whole quartet grows from Mendelssohn's recently composed song *Frage* ('Question'), in which the poet muses over a secret admirer. (The song may have been inspired by Mendelssohn's passion for a young soprano, Betty Pistor, whom he had met in the Berlin Singakademie.). Veering abruptly from A major to A minor, the main Allegro vivace recreates the spirit and melodic outlines of Beethoven's A minor Quartet, op. 132, with a feverish urgency and Romantic pathos that are Mendelssohn's own.

The second movement, one of Mendelssohn's tender songs without words, encloses a melancholy chromatic fugato that pays homage to the Allegretto of Beethoven's F minor quartet, op. 95. Next we have two movements in one: a wistful intermezzo enfolding an elfin,

quintessentially Mendelssohnian scherzo based on alternate staccato and legato bowing.

Launched by a passionate recitative over shuddering tremolandos (shades here of Beethoven's op. 132), the finale resumes the agitation of the first movement. It also rounds off an astonishingly original cyclic structure by quoting and transforming music from the first and second movements, before ending quietly with the questioning song theme with which the quartet had begun.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

The six string quartets that Mozart dedicated to his friend Joseph Haydn in 1785 were indeed "the fruit of long and arduous labour", as the composer admitted. While he could dash off a symphony or a piano concerto in a couple of weeks, writing for four strings, a medium perfected by Haydn in his widely admired op. 20 and op. 33 quartets, presented a special challenge. Mozart took infinite pains with each of these six masterpieces, which evolved over a period of more than two years. Surviving sketches suggest the extent of Mozart's labour – a world away from the image of the divinely inspired idiot portrayed in the film *Amadeus*.

According to Mozart's wife Constanze, the **String Quartet in D minor, K. 421** – second of the 'Haydn' quartets – was partly composed while she was in labour with their first child in an adjacent room in June 1783. This fits in with the music's troubled mood, though

as always with Mozart, it is too simplistic to hear the quartet as emotional biography. The work's depressive spirit is immediately established by the drooping opening theme, sung by the first violin against a falling bass line reminiscent of a Baroque *chaconne* (the same pattern, chromatically intensified, will underpin the minuet). After the second group of themes temporarily lightens the mood, the development plunges into the remote key of E flat, then moves breathtakingly to the brink of its polar opposite, A minor, just the kind of harmonic audacity that provoked charges of excessive 'artfulness' among early commentators.

The Andante, in F major and gently swaying 6/8 time, provides relief of a sort, though a pervasive rising arpeggio figure, both in the outer sections and the F minor central episode, gives it a slightly obsessive feel, in keeping with the whole quartet. With its chromaticisms, syncopations and close contrapuntal textures, the minuet is as far removed from the courtly dance as the corresponding movement of K. 387. In this context the blithe D major Trio, with its skipping 'Scotch snap' rhythms over a pizzicato bass, sounds eerily unreal.

Uniquely in Mozart's string quartets, K. 421 ends with a set of variations on a melancholy 6/8 *Siciliano* tune. The six variations move progressively further from the theme's melodic and harmonic structure. In No. 3 the viola fragments the *Siciliano* into hesitant, gasping snatches; No. 4 turns to the major, with a Schubertian poignancy, while the final vari-

ation, back in D minor, increases the tempo and works an agitated triplet figure with disturbing insistence.

## ROBERT SCHUMANN

In 1838 Robert Schumann confessed to his fiancée Clara Wieck that "the piano has become too limiting for me... In the works I am now composing I can hear many things I can hardly express." He also revealed that he was planning "three violin quartets." In reply Clara teasingly suggested he didn't really understand string instruments, prompting the mock-indignant riposte that he understood them very well: "My girl...otherwise how would I dare?"

That year Schumann composed a string quartet, now lost, which he described as "only an essay." In 1839 he had another attack of what he dubbed "quartet fever." Yet it was not until 1842, after he had successfully tackled large-scale classical form in his 'Spring' and D minor symphonies, that Schumann was confident enough to complete a series of three string quartets, written in six weeks over the summer, and dedicated "in deepest admiration" to his friend Mendelssohn.

In the plaintive contrapuntal opening of his **String Quartet in A minor, op. 41/1**, Schumann pays oblique homage both to Bach and to Beethoven's late quartets, which he had studied intensively. In contrast, the main Allegro, in the surprising key of F major, is a genial, gliding movement in six-eight metre, tautly

worked (all the material derives logically from the first theme), yet touched by Schumann's own quixotic fantasy.

Launched by soft drum taps, the A minor Scherzo is a hectic night-ride – Schumann's own, more sinister take on the Mendelssohnian 'fairy scherzo'. With a nod to the Adagio of Beethoven's Ninth Symphony, the F major slow movement is one of Schumann's loveliest reveries, though the music grows more troubled and fragmentary in the middle section. Energetically reasserting A minor, the finale opens with a Slavonic-flavoured theme that Schumann inverts and varies as a 'second subject.' Just as we seem to be approaching a decisive A minor close, the music melts magically into A major for a nostalgic, floating episode in the style of a *musette*.

Richard Wigmore



# SO 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #31

---

**MOZART KINDERORCHESTER**  
**DIRIGENT MARC MINKOWSKI**  
**CHRISTOPH KONCZ DIRIGENT**  
**CAITLAN RINALDY KLAVIER**  
**JÜRGEN FLIMM MODERATION**

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756-1791

## **Symphonie D-Dur KV 95**

(Komponiert angeblich in Rom, April 1770)

Allegro

Andante

Menuetto – Trio

Allegro

## **Konzert C-Dur für Klavier und Orchester KV 415**

(Komponiert: Wien, Frühjahr 1783)

1. Satz Allegro

Kadenz und Eingänge von Mozart

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1809–1847 / RICHARD DÜNSER GEB. 1959

**„Lieder ohne Worte“**

Bearbeitungen für Orchester von Richard Dünser  
im Auftrag der Stiftung Mozarteum Salzburg

**Uraufführung**  
(Orchestriert 2015)

Moderato (op. 67/5 – MWV U 184)  
Agitato e con fuoco (op. 30/4 – MWV U 98)  
Adagio non troppo (op. 30/3 – MWV U 104)  
Allegro di molto (op. 30/2 – MWV U 77)

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

**Symphonie D-Dur KV 97**

(Komponiert angeblich in Rom, April 1770)

Allegro  
Andante  
Menuetto – Trio  
Presto

*Keine Pause*

Mozart Kinderorchester der Stiftung Mozarteum Salzburg, gegründet 2012.

In Kooperation mit Musikum Salzburg, Städtische Musikschule Bad Reichenhall, Musikschule Berchtesgadener Land, Musikschule Burgkirchen, Musikschule Freilassing, Musikschule Grassau, Musikschule München, Musikschule Prien am Chiemsee, Musikschule Teisendorf, Musikschule Traunstein, Musikschule Trostberg, Oberösterreichisches Landesmusikschulwerk, prima la musica Salzburg, Salzburger Blasmusikverband und Leopold Mozart Institut der Universität Salzburg

Eine weitere Aufführung für Schulklassen findet am Montag, 1. Februar 2016, 10 Uhr statt.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart schrieb am 4. August 1770 aus Bologna an seine Schwester Nannerl: „*Unterdesen habe ich schon 4 itallienische Sinfonien componirt ...*“ Seit einem Dreivierteljahr war der 14-Jährige nunmehr bereits gemeinsam mit seinem Vater Leopold in Italien unterwegs und erstaunte die Mitwelt durch seine außerordentliche musikalische Begabung. In Bologna traf er mit dem Komponisten und Musikgelehrten Padre Giovanni Battista Martini zusammen, in Florenz verblüffte er die Hörschaft in einem Konzert in der Residenz des toskanischen Großherzogs Leopold, noch mehr aber die römischen Kirchenmusiker wenige Wochen später, als er nach dem Besuch eines Gottesdienstes in der Sixtinischen Kapelle aus dem Gedächtnis das nur dort aufgeführte und als Geheimnis gehütete *Miserere* von Allegri aufschrieb. Papst Clemens XIV. nahm Mozart in den „Orden vom Goldenen Sporn“ auf und empfing ihn in einer Audienz. In Bologna wurde der Salzburger als Mitglied in die ehrwürdige Accademia filarmonica gewählt.

Der junge Mozart war wohl das beste Beispiel dafür, dass „*Musik kein Alter kennt*“, wie es Matthias Schulz ausdrückt, der als Geschäftsführer der Stiftung Mozarteum Salzburg das Mozart Kinderorchester ins Leben gerufen hat. Wenn Kinder mit Musik in Berührung kommen, könne man ihnen „*viel mehr zutrauen, als man glaubt*“. Musik ist Spiel. Der spielerische Umgang mit Tönen ist für Kinder etwas Selbstverständliches, etwas, das sich Erwachsene später erst wieder zurücker-

obern müssen. Insofern lässt sich vom Mozart Kinderorchester lernen und über die jungen Musizierenden staunen. So wie uns Mozarts Musik staunen lässt.

Zum Beispiel der erste Satz der heute das Konzert beschließenden **Symphonie D-Dur KV 97** und darin besonders eine Stelle, in der die Musik nach einer Generalpause und einem modulierten Akkord harmonisch gleichsam ‚entrückt‘ wird – und dies gleich mehrmals hintereinander mit einer wandernden melodischen Floskel. Der prunkvolle Satz lebt von einer vitalen Motorik und scheint auf einen besonderen Moment hinzusteuern – vielleicht das Öffnen eines Theatervorhangs nach einer italienischen Opernouvertüre (aus der sich ja die Form der Symphonie in ihren Anfängen entwickelt hat). Zwischen dem folgenden, schlichten Andante (mit einem Vorklang auf spätere Salzburger Divertimenti Mozarts) sowie dem finalen Presto ist ein Menuett eingefügt – entgegen der ‚italienischen‘ symphonischen Form mit drei Sätzen. Aber in Symphonien aus dem süddeutschen und Wiener Raum von älteren Kollegen hatte Mozart die Gepflogenheit kennen gelernt, einen Tanzsatz in Symphonien einzufügen. Das Menuett der Symphonie KV 97 mit seinem etwas stampfenden Motiv wirkt eher bodenständig denn höfisch. Im motorischen Finale überrascht ein bewegliches Seitenthema im Wechsel von Dur und Moll.

Noch stärker nach Ouvertüre klingt der erste Satz der **Symphonie D-Dur KV 95**, in dem eine Fanfare als Thema dominiert, das auch

in Seitenmotive hineinklingt. Wie eine italienische Opern-Sinfonia endet der erste Satz abrupt auf einem Halbschluss, aus dem direkt ein langsamer Satz hervorgeht. Darin wechselt das Holzbläserpaar von Oboen auf Flöten, die ein bezauberndes Schäferspiel auslösen (auch hier fällt ein Anklang auf eine noch bevorstehende Salzburger Unterhaltungsmusik Mozarts – diesmal eine Serenade – auf). Das imposante Menuett-Thema weist auf gewichtige derartige Sätze späterer Symphonien Mozarts voraus und erzielt durch seine großen Tonsprünge in der zweiten Themenphase enorme Spannung. Erstaunlich ist das nach d-Moll und ins Piano zurückgezogene Trio mit kreisenden Bewegungen der Violinen. Im Finale entsteht jegliche thematische und harmonische Entwicklung aus einem einfachen, aufsteigenden Dreiklangsmotiv. Viel Effekt mit wenigen Mitteln. Die ‚Italienischen Symphonien‘ sind im Autograph nicht erhalten, so dass Mozarts Autorschaft nicht gesichert ist. Aber die Musik macht sicher.

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY / RICHARD DÜNSER

Mendelssohns Großtante mütterlicherseits, Sara Levy, Lieblings-Cembaloschülerin von Wilhelm Friedemann Bach und Förderin der Musik von Carl Philipp Emanuel Bach, drängte ihre Nichte Lea, dass deren Kinder Felix und Fanny einen umfassenden Musikunterricht bei dem Komponisten, Dirigenten und Pädagogen Carl Friedrich Zelter erhielten. Als



der Leiter der Berliner Singakademie und enge Vertraute von Goethe mit dem Unterricht bei den Mendelssohns begann, war Felix 10 und bereits ein geübter Geiger und guter Klavierspieler, der auf dem Tasteninstrument auch schon öffentlich in Konzerten in Berlin auftrat. Mit elf komponierte er sein erstes Klavierstück mit dem Titel *Recitativo*, dem bald eine Sonate für Violine und Klavier, ein Trio für Violine, Viola und Klavier, Lieder und weitere Klavierwerke folgten. In den Sonntagsmusiken im privaten Rahmen des Salons der Mendelssohnschen Villa in Berlin konnte sich Felix mit eigenen Werken und Musik der klassischen Meister entfalten. Nach einem Besuch des 12-jährigen Felix in Weimar beim Geheim-

rat Goethe sandte der Dichter dem jungen Freund ein Stammbuchblatt mit der Zeichnung eines geflügelten Steckenpferdes, auf dem ein kleiner Genius reitet, und widmete ihm folgenden Vers: „*Wenn über die ernste Partitur / Quer Steckenpferdlein reiten, / Nur zu! Auf weiter Flur / Wirst manchem Lust bereiten, / wie Du's getan mit Lieb' und Glück. / Wir wünschen Dich allesamt zurück.*“

Aber auch der Genius will gefördert sein. Das Phänomen Wunderkind ist für den österreichischen Komponisten Richard Dünser nicht allein auf außerordentliche Begabung zurückzuführen, sondern auch „*auf die besonderen Umstände, eine ideale Ausbildung genießen zu können. Es ist wie der Fisch, den man ins Wasser wirft*“. So finden die Jugendlichen des Mozart Kinderorchesters in den Musikschulen und dann auch während der Vorbereitungszeit zu den Konzerten in der Arbeit mit den einzelnen Stimmgruppenbetreuern solch ideale Ausbildungsverhältnisse vor, wenn sie an ihre großen Aufgaben herangeführt werden. Den „*Riesenspaß*“, den Dünser bei der Orchestrierung von vier *Liedern ohne Worte* Mendelssohns hatte, wünscht er auch den Musikerinnen und Musikern des Mozart Kinderorchesters bei der Aufführung, wenn „*die Melodien und Rhythmen wiegen und schaukeln wie eine Nusschale, die über das Wasser, oder auch über die Erde und durch die Luft gleitet*“. Mendelssohn gelang in seinen *Liedern ohne Worte*, so Dünser, „*die große Kunst des Loslassens. Er schwebt durch die Harmonien und durch einen vollkommenen musikalischen Kosmos.*“

Ab dem Jahr 1832 streute Mendelssohn immer wieder *Lieder ohne Worte* in sein kompositorisches Schaffen ein, insgesamt 48, gebündelt zu acht Heften, deren Druckausgaben bei den musizierenden Liebhabern der Romantik reißenden Absatz fanden. „*Empfindungen, wofür es keine Worte gibt*“, wäre ein noch passenderer Titel für die Stücke, meinte der Schriftsteller und Maler Johann Peter Lyser. Mendelssohn selbst wollte auch keinerlei Worte über seine wortlosen Lieder verlieren, wie er einem Verwandten seiner Ehefrau Cécile in einem Brief berichtete, als ihn dieser um Beschreibungen von einigen der Klavierstücke bat. Mendelssohn schrieb: „*Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. [...] Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch jeder. Mir geht aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten.*“

An dieser Stelle also keine Worte mehr über Mendelssohns Poesie in Tönen, nur noch der Hinweis, dass **Richard Dünser** in der **Orchestrierung der vier ausgewählten Lieder ohne Worte** mehr auf einen Gesamtkörperton geachtet und solistische Hervorhebungen in einzelnen Instrumentenstimmen eher vermieden hat. Auch die Holzbläser sind größtenteils eingebettet in diesen Mischklang, in dem die Melodik zum Strom wird.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart fand sich nach seinem turbulenten Abgang aus der Salzburger Hofmusik bald sehr gut als freischaffender Musiker in Wien zurecht. Den Auseinandersetzungen mit dem Fürsterzbischof Colloredo und dem Hinauswurf 1781 folgten für den jungen Musiker Jahre mit ergiebigen Tätigkeiten als Klavierlehrer, Pianist, Komponist und auch Konzertveranstalter in der Kaiserstadt. „*Denn es ist alle Tage Accademie*“ berichtete Mozarts Vater Leopold von einem Besuch bei seinem Sohn 1785 an seine Tochter Nannerl.

Vor allem mit seinen Klavierkonzerten begeisterte Mozart in den Akademien das Wiener Publikum. Sogar Kaiser Joseph II. besuchte zwei Konzerte. Die Dreiergruppe der ersten in Wien komponierten Klavierkonzerte KV 414 bis KV 415 war mit etwas Zeitverzögerung ein durchschlagender Erfolg auf dem umkämpften Markt von Notendruckern, als der Wiener Verlag Artaria die drei Werke jeweils unter dem Titel „*Grand Concert*“ anbot und Hunderte von Exemplaren verkaufte. Aber auch als Veranstalter lief es gut für den Salzburger Musiker, der sich durchaus als geschäftstüchtig erwies. Während der Fastenzeit, in der damals keine Opernaufführungen stattfinden durften, wurden noch mehr und dicht aufeinanderfolgend Akademien abgehalten. Mozart bot diese Fastenkonzerte auch im Abonnement an und lockte die Zuhörer mit einem Rabatt, falls sie alle Konzerte auf einmal buchten.

Es waren mitnichten musikalische Fastenspeisen, die Mozart seinem Publikum vor-

setzte. Die Klavierkonzerte, die er damals in Serie produzierte, waren üppige, reich verzierte und brillant gestaltete Tonköstlichkeiten. Vor allem die Kopfsätze bildeten ausgiebige Menüfolgen: Im Aufbau und in der Struktur erprobte Mozart immer wieder neue, komplexe Gestaltungen und Abfolgen. In der Einleitung zum **ersten Satz des C-Dur-Konzertes KV 415** scheint das Orchester noch im typischen Fanfarenrhythmus in der Salzburger Ferne mit einer Serenade aufzuspielen, dann erfolgt aber im Forte mit einer festlichen Musik der Wechsel ins Wiener Konzertgeschehen. Beim ersten Einsatz des Soloinstrumentes überraschte Mozart sein Publikum auch noch mit einem neuen, gänzlich eigenständigen Thema. Damit wechselte er nach dem majestätischen orchestralen Auftakt in lyrische Gefilde. In guter Balance entwickelte er den Solopart zwischen feinsinnig verzierten Motiven und brillanter, vorwärts drängender Konzertthematik. Das Orchester versucht, je länger der Satz dauert, den Solisten auf die prunkvolle Seite zu ziehen und setzt dafür nachhaltig auch das „*Salzburger Serenadenmotiv*“ ein. Das Klavier steigt nicht nur kraftvoll darauf ein, sondern gibt nun seinerseits die Richtung vor. Es schlägt das Orchester quasi mit dessen Waffen, aber stets in friedlicher Absicht zwecks musikalischer Vergnügung.

Rainer Lepuschitz

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

In December 1769 Leopold and Wolfgang Mozart – then a young teenager – set out for a tour of Italy that lasted just over a year. (They returned to Salzburg in March 1771.) Unlike the family’s Grand Tour of 1763–66, this time, Wolfgang’s mother, Anna Maria and his sister, Nannerl stayed at home. After having travelled to Verona, Mantua, Milan, and Florence, putting on both private and public concerts showcasing Mozart’s symphonies, concertos, and sonatas, Wolfgang and his father arrived in Rome in April. It was there that Mozart famously heard Allegri’s *Miserere*, which he transcribed by memory, after only having heard it twice. It is thought that Mozart also composed the **Symphony in D major, K. 95**, as well as his Symphony, K. 97, during this stay in Rome.

This work is very compact, with the four movements fitting into a ten-minute span – about a third of the length of Mozart’s later symphonies. In fact, the attribution to Mozart is not certain, because there is no autograph for this work. While scholars such as Stanley Sadie find the association fairly dubious, some of the themes in K. 97 echo those found in other works that are known undoubtedly to be by Mozart. For instance, the main melody of the symphony’s second movement is very close to themes found in his Violin Sonata K. 9 and also his Piano Sonata in A major, K. 331.

While in Vienna in 1781 Mozart requested and, after an initial refusal, obtained dismissal from his employment with Archbishop Colloredo.

This meant that he was then free to earn a living as a freelance musician. He succeeded in quickly earning a reputation as a keyboard player of unparalleled talent. He composed *The Abduction from the Seraglio*, an opera which met with great success when first performed on 16 July 1782. Shortly thereafter, on 4 August 1782, he married Constanze Weber. Then, starting in the autumn, and over the ensuing winter, Mozart composed a set of three piano concertos (K. 413, 414, and 415) to be performed during the following Lent. In January, he placed advertisements in Viennese papers offering a subscription for manuscript copies of these three works. He was also careful to market versions of the concertos with string quartet accompaniment, to appeal to those who might want to perform these works in chamber settings. Mozart went on to give the first performance of the **Piano Concerto in C major, K. 415**, at the Burgtheater on 23 March 1783.

The dotted rhythms of the opening evoke a military march. The military effect is emphasized by Mozart’s inclusion of trumpets and timpani in the instrumentation. Because the first violins start alone and the subsequent entries are imitative, the listener may incorrectly be led to expect that the opening will entail a fugue. Rather than interpreting this as a kind of witty prank on Mozart’s part, Daniel Heartz sees a programmatic design at play: a “well-practiced theatrical device used to simulate an approaching crowd, and one need look no further than the march or the embarkation in Act II of *Idomeneo* for an example on the stage.” The concerto then aligns

a large number of ideas, a profusion of inspiration, for which this work is often noted. The music critic Michael Steinberg describes the piano and the orchestra as talking past each other in this first movement, with the orchestra “proposing material to be ‘worked,’ the piano responding with charm, sixteenth-notes, and one exquisite lyric melody.”

Mozart’s **Symphony in D major, K. 97**, was probably written in April 1770 in Rome, at the same time as *Symphony, K. 95*. Their common key, style and structures contribute to their characterization as twin works. For this work as well, the autograph is missing. Stanley Sadie describes the symphonies as follows: “Their thematic matter, more figurative than melodic, tends to fall into neat, symmetrical patterns, and leads to a rhythmic structure more four-square than most of Mozart’s music of the time, as well as inviting static harmony and regular tonic-dominant alternation.” However, he concedes that, “for all the absence of such traditional sources of interest, these are remarkably brilliant and spirited pieces, deftly written in imitation of the symphonies or opera overtures of such composers as Piccini, Paisiello or Sarti, and intended for the audiences that relished their music.”

in six volumes. Two more volumes were published after his death. Although Mendelssohn was a remarkable pianist who performed concertos publicly from a young age, these brief pieces can be approached by amateur players.

As a game, Felix and his older sister Fanny (a very gifted pianist and composer in her own right) liked to provide words for the melodies they found in solo piano pieces. This focus on the vocal characteristics embedded in piano music is thought to have inspired Mendelssohn to create these works. Nevertheless, Felix was adamant that no lyrics or even programmatic titles should be added. In his mind, no doubt, this would ruin the listeners’ pleasure in coming up with their own poetic narratives.

Austrian composer Richard Dünser, born in 1959, who prepared these orchestral arrangements is no stranger to the adaptation of nineteenth century material, as he is famous for having completed the sketches of Franz Schubert’s opera *Der Graf von Gleichen*, which was performed in 1997 and 2003 to international acclaim.

Francis Kayali

#### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY / RICHARD DÜNSER

Between 1832 and 1845 Felix Mendelssohn composed 36 **Songs without Words**, published



**SO 31.01**

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #32

---

**KREMERATA BALTICA**  
**RADU LUPU KLAVIER**

---

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY** 1809–1847

**Symphonie (Sinfonia VII) d-Moll MWV N 7**  
(Komponiert 1822)

Allegro

Andante (amorevole)

Menuetto – Trio

Allegro molto

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 595**  
(Datiert: Wien, 5. Jänner 1791)

Allegro

Larghetto

Allegro

Kadenzen und Eingänge von Mozart

**Pause**

**MIECZYŚLAW WEINBERG** 1919–1996

**Sinfonietta Nr. 2 g-Moll op. 74**  
(Komponiert 1960)

Allegro  
Allegretto  
Adagio  
Andantino

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

**Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 488**  
(Datiert: Wien, 2. März 1786)

Allegro  
Adagio  
Allegro assai

Kadenz im ersten Satz von Mozart

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

„*Er ist der Mozart des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versteht*“. So urteilte Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über seinen Freund und Kollegen Felix Mendelssohn Bartholdy. Dieser zählte Mozart zwar zu seinen wichtigsten Vorbildern, doch nicht nur aus diesem Grund zog Schumann die Parallele. Anlass dazu boten auch die Eleganz und kristalline Klarheit von Mendelssohns Stil. Zudem hatten beide Musiker ihre Karrieren als mühelos schaffende Wunderkinder begonnen. Allerdings gibt es selbst vom jungen Mozart nur wenig, das mit den zwölf Streichersymphonien vergleichbar wäre, die Mendelssohn zwischen 1821 und 1823, also im Alter von 12 bis 14 Jahren zu Papier brachte. Wohl kein anderer Komponist schrieb in so jungen Jahren derart fantasievolle und zugleich ausgereifte Werke wie Mendelssohn. Er hatte aber auch das Glück, dass zu seiner überreichen Begabung die entsprechenden materiellen Möglichkeiten der Familie kamen. Dem wohlhabenden Bankier Abraham Mendelssohn war für die Bildung seiner Kinder das Beste gerade gut genug: hochqualifizierte Hauslehrer, Geigen- und Klavierunterricht bei den angesehensten Pädagogen Berlins, und für die Musiktheorie Carl Friedrich Zelter, den Leiter der Berliner Singakademie. Um Felix' Kompositionen zu erproben, engagierte der Vater Mitglieder der Hofkapelle; bei deren Sonntagskonzerten im Hause Mendelssohn traten der Junge und seine ebenfalls

hochbegabte Schwester Fanny oft selbst als Solisten auf.

Die Jugendsymphonien wurden wohl durch den eher konservativen Zelter angeregt, und so erstaunt es kaum, dass Mendelssohn sich zunächst mit bestimmten Stilen und Kompositionstechniken der Vergangenheit vertraut machte. Die Symphonien dienten als Studienwerke, doch sie sind – vor allem ab der Nummer 7 – weit mehr als das: Jede von ihnen steckt voller origineller Ideen. Seine **Streichersymphonie d-Moll MWV N 7** schrieb Felix 1822, im Alter von 13 Jahren. Im ersten Satz, dem Allegro, kontrastieren unterschiedlichste Elemente: aufbrausende Achtelnoten des Tutti mit zarten Vierteln und Halben der Violinen, kontrapunktisch verflochtene Melodielinien mit serenadenhafter Pizzicato-Begleitung, regelmäßige Betonungen mit rasanten synkopischen Rhythmen. Ein anrührender Gesang der Geigen ist das „*amorevole*“ (liebepoll) zu spielende Andante. Im Menuett ist der zentrale Trioabschnitt kontrapunktisch angelegt, und erst recht gilt das für das fugenartige Finale, dem womöglich der Schluss-Satz von Mozarts *Jupiter-Symphonie* als Modell diente.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Viel wurde darüber spekuliert, warum Mozart nach seinen frühen Wiener Erfolgen allmählich die Aufmerksamkeit der Zuhörer verlor. Hatte sich der Geschmack des Publikums gewandelt? Wurde Mozart ein Opfer der allgemeinen Wirtschaftskrise, die infolge überstürz-



ter Reformen und Kriegsabenteuer des österreichischen Staates eintrat? Oder entfremdete ihn seine eigene künstlerische Entwicklung den Hörern? Immer häufiger wurden Stimmen laut, die seine Werke als „*künstlich, schwer und mit Instrumenten überladen*“ (so das *Journal des Luxus und der Moden* im Februar 1791) charakterisierten. In jedem Fall führte die gesunkene Nachfrage zu einem reduzierten Angebot: Mozart schrieb in seinen letzten Lebensjahren nur noch zwei Klavierkonzerte – das D-Dur-Werk KV 537 (1788) und das **Konzert B-Dur KV 595**, das er am 5. Jänner 1791 in sein Werkverzeichnis eintrug. Am 4. März stellte er es dem Publikum vor – es war zugleich sein letzter öffentlicher Auftritt als Solist. Dieser Auftritt fand im Übrigen nicht in einer eigenen „Akademie“ des Komponisten statt, denn ein solches Konzert „zu seinem Vorteil“ konnte er mangels zahlungswilliger Interessenten längst nicht mehr durchführen. Mozart, der zuvor große Säle gefüllt

hatte, spielte nun als ein Gastmusiker neben anderen im Konzert des Klarinettenisten Joseph Bähr.

Diese biographischen Fakten verknüpfte die ältere Musikkritik gern mit der milden, gedämpften Grundstimmung, die das B-Dur-Konzert prägt. „*Man hat weit mehr den Eindruck*“, befand 1919 Hermann Abert, „*als hätte es Mozart für sich selbst als für das große Publikum geschrieben, denn der alte lebensfrohe Glanz weicht hier einem weit persönlicheren und dabei merkwürdig resignierten Ton.*“ Und auf Lindsay Kemp wirkte die zurückgenommene Virtuosität des Konzertes „*so als ob Mozart des Konkurrenzkampfes der Showeffekte um die Gunst des Publikums müde sei*“. In der Tat fehlen dem Werk wirkungsvolle Kontraste, auch Kontraste zwischen den Sätzen, denn die beiden schnellen Rahmensätze nähern sich der stillen Melancholie des Larghetto an. Eine ungewohnt einheitliche Grundstimmung also – umso er-

staunlicher ist allerdings der Reichtum an subtilen Ausdrucksnuancen und die gelassene Leichtigkeit, mit der Mozart seine melodischen Ideen verknüpft.

Den Ton gibt das wehmütige erste Thema des Kopfsatzes vor; häufiges Changieren zwischen Dur und Moll prägt schon die Orchestereinleitung. Zum Charakter dieser Musik passt auch, dass das Klavier dem Orchester nicht wetteifernd entgegentritt, sondern sich ganz selbstverständlich ins Stimmengeflecht einfügt. Bemerkenswert ist die konzentrierte Durchführung, die in der ungewöhnlich entlegenen Tonart h-Moll beginnt und sich dann rasch durch eine verwirrende Folge unterschiedlichster Harmonien bewegt. Ein unbegeleitetes Klaviersolo eröffnet den zweiten Satz, das Es-Dur-Larghetto. Die Stimmung bleibt ruhig, resignativ, auch wenn das Orchester gelegentlich schmerzliche Chromatik ins Spiel bringt. Etwas leichter wirkt das Schlussrondo, allerdings längst nicht so brillant wie frühere Finalsätze. Als Hauptthema dient eine schlichte Melodie, die inzwischen längst volkstümlich geworden ist. Gleich nach Fertigstellung des Konzertes verarbeitete Mozart sie nämlich zu einem kleinen Lied: Es heißt *„Sehnsucht nach dem Frühlinge“* (KV 596) und beginnt mit den Worten *„Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün“*.

## MIECZYŚLAW WEINBERG

Mieczysław Weinberg – er dürfte schon so manchen Bibliothekar zur Verzweiflung ge-

bracht haben, denn in Katalogen, Biographien und Werkbeschreibungen findet man den sowjetischen Komponisten mit polnischen Wurzeln unter allen nur erdenklichen Namensvarianten: Sein Vorname wurde bisweilen zu Mieczyslav, aber auch zu Moisej, Moishei oder Moisey abgewandelt, der Nachname zu Wainberg, Vainberg oder Vaynberg. Der Grund für diese Unklarheit liegt in Weinbergs Lebensweg: 1919 in Warschau als Sohn eines Musikers und einer Schauspielerin geboren, debütierte er bereits mit zehn Jahren als Pianist und Dirigent und studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt mit solchem Erfolg, dass ihm eine Virtuosenkarriere sicher schien. Doch kurz nach seiner Abschlussprüfung 1939 überfiel die deutsche Wehrmacht Polen. Weinberg floh Richtung Osten, während seine Eltern und eine Schwester in Warschau blieben – sie starben später im jüdischen Ghetto. Beim Grenzübertritt gaben die Sowjets Weinberg den jüdischen Vornamen *„Moisej“*, und sein Nachname wurde von der lateinischen in die kyrillische Schrift übertragen – was später bei der Re-Transliteration zu falschen Schreibweisen führte.

Weinberg studierte in Minsk Komposition, musste aber nach dem Angriff der Deutschen auf die Sowjetunion ins usbekische Taschkent weiterziehen. 1943 begann seine enge Freundschaft mit Dmitri Schostakowitsch: Dieser hatte die Partitur der ersten Symphonie seines Kollegen erhalten und war so beeindruckt, dass er ihm eine Aufenthaltsgenehmigung für Moskau besorgte. Dort blieb Weinberg dann bis zu seinem Lebensende. Die beiden Kom-

ponisten zeigten sich gegenseitig alle ihre neuen Werke, und Schostakowitsch nannte Weinberg „*einen der hervorragendsten Komponisten der heutigen Zeit*“, während dieser von seinem älteren Freund sagte: „*Obwohl ich nie bei ihm Unterricht nahm, sehe ich mich als seinen Schüler, sein Fleisch und Blut*“. Wie Schostakowitsch wurde auch Weinberg 1948 von der sowjetischen Kulturbürokratie gemäßregelt, und im Februar 1953 verhaftete man ihn unter dem Vorwand, die Errichtung einer jüdischen Republik auf der Krim propagiert zu haben. Schostakowitsch setzte sich mutig für ihn ein, doch erst Stalins Tod im März brachte ihm die Freiheit. Weinbergs weiteres Leben verlief offenbar in ruhigen Bahnen. Als freier Komponist, ohne offizielle Ämter, aber allseits bewundert, schuf er ein außerordentlich umfangreiches Œuvre. Es umfasst unter anderem 22 Symphonien, mehr als ein Dutzend Bühnenwerke, 17 Streichquartette, 28 Sonaten für verschiedene Instrumente, zahlreiche Vokalcompositionen und Musik zu 43 Filmen.

Außer seinen großen Symphonien veröffentlichte Weinberg noch einige bescheidener dimensionierte oder besetzte Orchesterwerke – darunter zwei „Sinfonietten“ und vier „Kammersymphonien“. Die beiden Sinfonietten sind von sehr unterschiedlicher Art: Die erste, 1948 für volles Sinfonieorchester komponiert, brachte dem Komponisten höchstes Lob seitens der Kulturfunktionäre ein: Man würdigte Weinbergs Abkehr vom verpönten Modernismus und die Anklänge an Volksmusik. Sehr viel ernsthafter geht es in der nur für Streicher und Pauken (in den Rahmensätzen) bestimm-

ten **Sinfonietta Nr. 2 g-Moll op. 74** aus dem Jahr 1960 zu. Die Musikwissenschaftlerin Ljudmila Nikitina verstand sie als Programmmusik, und obwohl Weinberg sich selbst nie dazu äußerte, gibt der letzte Satz einen Hinweis auf den ‚Inhalt‘ der Musik. Dieses Finale ist die Orchestertranskription des Titelliedes aus Weinbergs Zyklus *Erinnerungen* (op. 62, 1957/58). Der Text des Liedes, verfasst von Julian Tuwim, beginnt mit den folgenden Worten: „*Da stand es an der weißen Straße, / Mein leuchtend weißes Haus. / Ich bin traurig, es ist so melancholisch, / Von ihm meine traurigen Gedanken zu träumen.*“ Sehnsüchtiger Rückblick auf vergangene Zeiten – neben motivischen Gemeinsamkeiten scheint vor allem diese Ausdruckshaltung die vier Sätze zu verbinden. Sie bestimmt nach dem dramatischen Eingangs-Allegro in zunehmendem Maß den Charakter der Musik, beginnend mit dem verhaltenen Lyrismus des zweiten Satzes über die ernsthafte Reflexion des dritten bis zum Finale mit seinem tief melancholischen Walzertema. Weinberg widmete die Sinfonietta Rudolf Barschai, der sie mit seinem Moskauer Kammerorchester am 19. November 1960 erstmals aufführte.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Als Mozart 1781 seine Entlassung als Konzertmeister in Salzburg provozierte, um in Wien als freier Künstler zu leben, hoffte er vor allem auf Einkünfte als Konzertpianist. In den ersten Jahren ging diese Rechnung durchaus auf:

Die von ihm veranstalteten Subskriptionskonzerte in der Fasten- und der Vorweihnachtszeit hatten großen Erfolg, auch in finanzieller Hinsicht. Und weil das Publikum immer nach „*neuen Sachen*“ verlangte, komponierte Mozart unentwegt Klavierkonzerte für den eigenen Bedarf. Nicht weniger als elf waren es alleine in der Zeit von 1784 bis Ostern 1786. Zu Mozarts Beliebtheit trug zweifellos bei, dass er anfangs ganz bewusst auf die Erwartungen seiner Hörer einging: „*die Concerten*“, so schrieb er am 28. Dezember 1782 an seinen Vater, „*sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich ohne in das leere zu fallen*“. Bald jedoch nahm er immer weniger Rücksicht auf die Bedürfnisse des Publikums. Der kompositorische Aufwand wurde höher, der Tonfall persönlicher – wie beispielsweise im dramatischen d-Moll-Konzert KV 466, seinem ersten in einer Molltonart. Mit den beiden nächsten Werken, den freundlicheren Konzerten in Es-Dur (KV 482) und A-Dur (KV 488), könnte Mozart versucht haben, seine verstörten Zuhörer wieder zu versöhnen.

Das **Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 488** trug er am 2. März 1786 in sein Werkverzeichnis ein; in der Besetzungsliste fehlen die sonst üblichen Oboen, doch an ihrer Statt kommen Klarinetten zum Einsatz. Diese damals noch recht neuen Instrumente setzten sich erst allmählich im Orchester durch. Sie bewirken im A-Dur-Konzert einen weicheren, intimeren Klang, der auch durch das Fehlen der repräsentativen Trom-

peten und Pauken begünstigt wird. Viele Kommentatoren haben an dem Werk die perfekte Balance zwischen heiterem Ton, regelmäßiger Anlage und höchstem Kunstanspruch hervorgehoben. So notierte etwa Alfred Einstein: „*Niemals sonst hat er einen ersten Satz geschrieben von solcher Einfachheit der Struktur, von solcher ‚Normalität‘ in der thematischen Relation von Tutti und Solo; von solcher Klarheit der thematischen Erfindung [...] Aber es fehlen auch nicht die trüben Färbungen und die passionierten Verstecktheiten, die der bloße Genießer überhört.*“ Diese „*trüben Färbungen*“ beginnen im Grunde schon mit dem zweiten Akkord und dem unerwarteten Ton G in den zweiten Violinen. Sie scheinen im ganzen Werk immer wieder auf und dominieren sogar den langsamen Mittelsatz. Dieses Adagio steht in der bei Mozart seltenen Tonart fis-Moll und ist im wiegenden Siciliano-Rhythmus gehalten. Fast in jedem Takt des Hauptthemas finden sich chromatische Vorhalte und unerwartete Harmonien. Der Mittelteil, der besonders die Klarinetten herausstellt, führt zurück zur Grundtonart A-Dur. Erinnert schon der langsame Satz ein wenig an eine Opernarie, so mutet erst recht das quirlige Rondo-Finale mit seinen zahlreichen Themen und Episoden wie eine Szene aus einer Opera buffa an. Tatsächlich arbeitete Mozart zur Entstehungszeit des Konzertes auch an *Le nozze di Figaro* – und das merkt man gerade diesem Satz besonders an.

Jürgen Ostmann

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

By the age of thirteen Mendelssohn had composed works in the major genres of his day including more than a dozen string symphonies. He had sight-read manuscripts of Mozart and Beethoven for Goethe and performed regularly with his sister Fanny at his family's famous Sunday musicales in Berlin. Mendelssohn's **String Symphony No. 7 in D minor** was composed in 1822 and strongly demonstrates the influence of Mozart, especially in the opening movements. The first Allegro is in sonata form and the primary theme is a stormy descending arpeggio figure. The second theme features a chain of suspensions between the violins that is passed to the violas and cellos. After the exposition is repeated, the development starts with the second theme over a pizzicato bass line before giving way to a contrapuntal interlude. The movement concludes with a pianissimo coda. In the second movement, Andante, Mendelssohn gradually increases the textures from a violin duet to four part strings. As the violas and basses enter, the lower voice plays a short motif answering the call of the upper voices. The harmony stays mostly within the parallel key of D major, with a brief foray into F major. The third movement is a stormy Menuetto in the tonic key of D minor. The treble dominated melody gives way to the basses in brief contrapuntal episodes and the movement ends with a passage of unexpected hemiola. The final movement looks back even further than Mozart for inspiration. Mendelssohn evokes

the conventions of early Mannheim symphonists such as Johann Stamitz with fanfare calls and the trademark terraced crescendo known as the 'Mannheim *Roller*'. The young composer's interest in Baroque counterpoint is put to the test in this movement, and while the result lacks the grace of Bach or Handel, Mendelssohn provides a fitting tribute to his role models. The movement has a theatrical flavour reminiscent of an Italian opera overture, reflecting perhaps the influence of the *Singspiel* he composed during this period.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

The **Piano Concerto in B flat major, K. 595**, is Mozart's final piano concerto. Although the work was premiered in 1791, scholars debate when the work was composed. Alan Tyson and Simon Keefe argue for an earlier composition date of 1788 or 1789 while Wolfgang Rehm believes it was written in the composer's final year of life. The concerto may have been premiered by Mozart's student Barbara Ployer in January 1791 or by the composer at his final public concert on 4 March 1791. Mozart transcribed cadenzas for the first and third movements, indicating that he may have intended the work to be played by another pianist.

The work exhibits a high degree of thematic unity between the movements, which foreshadows the instrumental music of the Romantic period. As he did with his piano concerto K. 488, Mozart reused a theme in a



vocal composition. In K. 595 the main theme of the final movement was also used as the melody for his song '*Sehnsucht nach dem Frühlinge*', K. 596.

### MIECZYŚLAW WEINBERG

Born on 8 December 1939 in Warsaw as Moisei Samuilovich Vainberg, Mieczysław Weinberg was the only member of his immediate family to escape Poland at the outbreak of the Second World War. While he was able to find refuge in the Soviet Union, his parents and sister died in a Nazi concentration camp. Weinberg remained in the USSR for the rest of his career, composing twenty-two symphonies, seventeen string quartets, and seven operas. In February of 1953, he was accused by Stalin's secret police of 'Jewish bourgeois nationalism' and detained until the dictator's timely death the following month. Weinberg's style demonstrates the influence of Shostakovich and Bartók and often incorporates melodies and rhythms from Jewish folk music. Weinberg's **Sinfonietta No. 2 in G minor, op. 74**, for string orchestra and timpani was completed in 1960. The first movement, *Allegro*, opens with a canonic episode in the string section. Throughout the movement a persistent eighth-note rhythm is interrupted occasionally by syncopated accents in the percussion. The second movement, *Allegretto*, begins with a folk-like melody played by the violins and echoed by the cellos. The theme becomes the subject of a rondo and passes easily from one

instrument to another continuing the call and response pattern established in the opening movement. The composer uses diminished scales to obscure an underlying sense of tonality, occasionally blending two or more modes together. The third movement, *Adagio*, opens with a unison statement by the strings before a solo viola carries the melody over an oscillating drone. This melancholy episode fades out a brief pizzicato passage before resuming in the upper register of the violin. The dance-like rhythm of the final movement, *Andantino*, is clouded by a wandering string duet, like dancers sceptically assessing their partners. The upper and lower strings expand their range in opposite directions until the violins reach a single sustained pitch over pizzicato accents in the lower strings. The piece fades to an unexpected conclusion with a single note played by the cello.

The music appears to reflect the composer's personal circumstances during the 1940s. While Weinberg lost his family during the war, he found new love in his marriage to Natalia Vovsi and intellectual partnership with Dmitri Shostakovich.

### WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart completed his **Concerto in A major for Piano and Orchestra, K. 488**, on 2 March 1786, two months before the premiere of his opera *Le nozze di Figaro*. It is one of three piano concertos composed during that season for a series of subscription concerts in Vienna.

Mozart also hoped that the works would be performed elsewhere and sent copies to the chamber servant of Prince Joseph Maria Benedikt von Fürstenburg zu Donaueschingen. The prince was interested and wanted to hear three concertos, including K. 488, and inquired if they had been premiered yet. In a reply, Mozart explained that he had performed some of the pieces for himself and a small circle of friends adding that although K. 488 included parts for two clarinets, the concerto could be transposed to a higher key to accommodate a substitute violin and viola if clarinettists were not available in the local orchestra. The concerto was not published until after Mozart's death. The opening Allegro is in sonata form with separate expositions for the orchestra and soloist and includes a cadenza notated by Mozart. The second movement, Adagio, is in the relative minor key of F sharp and arranged in ternary form. The middle section contains a duet for flute and clarinet that Mozart would use again in the trio '*Ah! taci ingiusto core*' of his opera *Don Giovanni*. The final Allegro is in rondo form and contains stylistic allusions to *opera buffa*.

Matthew Thomas

## AUTOREN DER BEITRÄGE UND REFERENTEN

Der französische Autor, Regisseur und Journalist **IVAN ALEXANDRE**, 1960 geboren, veröffentlicht Beiträge mit Schwerpunkt Barockmusik in renommierten Zeitschriften sowie Lexika und schreibt für das Theater und das Musiktheater. Als Regisseur war er für die Inszenierung von Händels *Rodelinda* in Buenos Aires verantwortlich (2007), die erste Aufführung dieser Oper in Südamerika. Es folgten u. a. Rameaus *Hippolyte et Aricie* am Théâtre du Capitole in Toulouse (2009), die im Juni 2012 für die Pariser Oper adaptiert wurde, *Orfeo ed Euridice* von Gluck im Rahmen der Mozartwoche 2014, *Le nozze di Figaro* im Drottningholm Theater in Stockholm 2015 als erste Produktion eines Da Ponte-Zyklus, der 2016 mit *Don Giovanni* und 2017 mit *Così fan tutte* ergänzt wird.

**TOBIAS APELT**, geboren 1974 in München, seit Februar 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, Neuere und Neueste Geschichte und Kommunikationswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Universität Basel. 2008 Promotion mit einer Dissertation über die Streichquartette von Joseph Martin Kraus (1756–1792). 2005–2012 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek. Redaktion der Online-Datenbank *Orlando di Lasso: Seine Werke in handschriftlicher Überlieferung*, einem Pro-

jekt der *Orlando di Lasso-Gesamtausgabe* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Musikhistorische Kommission).

**KARL BÖHMER**, geboren 1963 in Mainz, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Kunstgeschichte in Mainz sowie Musikjournalismus in Frankfurt am Main. Er promovierte mit einer Arbeit über Mozarts *Idomeneo* (*W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München*, Tutzing 1999). Neben seinem Hauptamt als Geschäftsführer der rheinland-pfälzischen Landesstiftung Villa Musica lehrt er als Honorarprofessor an der Musikhochschule Mainz und veröffentlichte Texte zu Kammermusikwerken Mozarts im Online-Kammermusikführer der Villa Musica ([www.kammermusikfuehrer.de](http://www.kammermusikfuehrer.de)). Autor eines kleinen Buches über *Mozart in Mainz* (Mainz 2006).

**GERNOT GRUBER**, geboren 1939 in Graz, Dr. Dr. h. c., em. Prof. für Musikwissenschaft an der Universität Wien (zuvor 1976–1995 an der Hochschule für Musik und Theater in München), wirkliches Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zahlreiche Publikationen besonders zur österreichischen Musikgeschichte, darunter mehrere Bücher über Mozart. Derzeit ist eine *Geschichte europäischer Musik* in Vorbereitung. Er ist Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg.

**MARKUS HENNERFEIND**, geboren 1972 in Wien, studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien

(Diplomarbeit: *Claudio Arrau. 70 Jahre dokumentierte Interpretationsgeschichte. Die späten Jahre*). Er war Musikkritiker der *Wiener Zeitung*, verfasste Einführungsbeiträge u. a. für die Salzburger Festspiele, das Grafenegg Festival, die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, die Stiftung Mozarteum Salzburg sowie Magazinbeiträge für verschiedene Veranstalter. Als Redakteur betreute er Programmhefte des Grafenegg Festivals und der Salzburger Festspiele sowie des Tonkünstler-Orchesters Niederösterreich. Er arbeitet als Grafiker und Redakteur für den Musikverlag Doblinger in Wien und tritt gelegentlich als Klavierbegleiter musikalisch in Erscheinung.

**GOTTFRIED FRANZ KASPAREK**, 1955 in Wien geboren, war im Musikverlag Doblinger und im Salzburger Musikalienhandel sowie seit 1998 als freier Dramaturg, Programmheftautor, Essayist, Gestalter von Vortragsabenden und Moderator tätig. Er ist Lehrbeauftragter für Musikgeschichte am American Institute for Foreign Study an der Universität Salzburg und Musikjournalist bei [www.drehpunktkultur.at](http://www.drehpunktkultur.at). Verpflichtungen als Dramaturg des seit 2005 jährlich stattfindenden internationalen Jugend-Musiktheaters „Europereite“ beim Lehar Festival Bad Ischl und seit 2006 bei avantgarde tirol. 2007–2011 war er Vorstandsmitglied der Salzburg Biennale, seit 2009 ist er Künstlerischer Leiter des Festivals Mattseer Diabelli Sommer.

**ULRICH KONRAD**, 1957 in Bonn geboren, studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie

Mittlere und Neuere Geschichte in Bonn und Wien. Nach der Promotion war er von 1983 bis 1993 Assistent in Göttingen, wo er sich habilitierte (*Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, 1992). Von 1993 bis 1996 hatte er eine Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg inne, seit 1996 ist er Ordinarius am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. Er hat zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts vorgelegt, darunter besonders zu Leben und Werk Mozarts (u. a. Ausgaben der Skizzen und der Fragmente Mozarts im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* und die mehrfach aufgelegte Biographie *Wolfgang Amadé Mozart. Leben · Musik · Werkbestand*, Kassel 2005). Er erhielt mehrere hohe Auszeichnungen, so 1999 die Silberne Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg und 2001 den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Er ist Mitglied der Leitungsgremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaft Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea und der Leopoldina. Er gehört der Akademie für Mozart-Forschung und dem Kuratorium der Stiftung Mozarteum Salzburg an.

**OLIVER KRAFT**, geboren 1967 in Vorarlberg, studierte an der Universität Mozarteum und an der Universität Salzburg (Konzertfach Flöte, Schulmusik, Instrumentalmusik, Instrumentalpädagogik; Promotion in Musikwissen-

schaft). Neben seiner künstlerischen Beschäftigung als Flötist und Komponist ist er auch als Musikpädagoge und Musikwissenschaftler tätig. Er veröffentlichte Publikationen u. a. zur Musikgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts und war von 1996 bis 2000 als Editor und wissenschaftlicher Berater für die Plattenfirma *col legno* tätig.

**ULRICH LEISINGER**, 1964 in Baden-Baden geboren, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Mathematik in Freiburg, Brüssel und Heidelberg. 1991 promovierte er mit einer Arbeit über Joseph Haydn und die Entwicklung des Klassischen Klavierstils. Von 1991 bis 1993 absolvierte er ein Postdoctorate an der Harvard University. 1993–2004 war er am Bach-Archiv Leipzig tätig, zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit einem Schwerpunkt auf dem Quellenstudium zur Musik der Söhne Johann Sebastian Bachs, dann als Arbeitsstellenleiter für das Forschungsprojekt *Bach-Repertorium*; 2004–2005 war er Visiting Professor an der Cornell University in Ithaca, New York. Seit 2005 ist er Leiter des wissenschaftlichen Bereichs der Stiftung Mozarteum Salzburg und damit Arbeitsstellenleiter für die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) sowie Projektleiter für das Nachfolgeprojekt *Digitale Mozart-Edition* (DME).

**RAINER LEPUSCHITZ**, geboren 1957 in Salzburg, erhielt ab 1963 Violinunterricht. 1964–70 war er Mitglied des Tölzer Knabenchors. Ab 1975 studierte er an der Universität Mozarteum in Salzburg. 1979–1998 war er als Redakteur mehrerer österreichischer Tageszeitungen tä-

tig, seither als Dramaturg und Autor für verschiedene Musikveranstalter in Österreich (Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Innsbrucker Meister & Kammerkonzerte, Konzerthaus Wien, Festival Wien Modern, Musikalische Jugend Österreichs, Stiftung Mozarteum Salzburg, Kammermusikfest Lockenhaus, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Festspielhaus St. Pölten u. a.).

**ROBERT D. LEVIN**, siehe Seite 370

**ANJA MORGENSTERN**, geboren 1970 in Leipzig, seit Juli 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition* (DME) der Stiftung Mozarteum Salzburg. Studium der Fächer Musikwissenschaft, Italianistik und Journalistik an der Universität Leipzig und der Università degli Studi di Bergamo. Promotion 2003 an der Universität Leipzig mit einer Dissertation über die Oratorien von Johann Simon Mayr (1763–1845). 2001–2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Felix Mendelssohn Bartholdy-Briefausgabe am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig. Noten-Herausgeberin u. a. von zwei Bänden Vokalmusik der *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe*, Los Altos, California.

**THERESE MUXENEDER**, 1969 in Salzburg geboren, studierte Violine, Musikwissenschaft und Germanistik in Salzburg (Diplomarbeit über Robert Schumanns *Liederkreis* op. 24). Von 1993 bis 1997 Bibliothekarin an der Stiftung Mozarteum Salzburg und Mitherausgeberin der *Mozart-Bibliographie*. Veröffentlichungen zur

Bibliographie der österreichischen Musikgeschichte, zum Editions- und Archivwesen sowie zu Arnold Schönberg. Seit 1997 leitende Archivarin des Arnold Schönberg Center in Wien. Mitherausgeberin der *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*. Lehrbeauftragte der Universität Wien sowie der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

**ALEXANDER ODEFEY**, geboren 1962 in Hamburg, studierte dort zunächst Mathematik, Volkswirtschaftslehre, Astronomie und Geschichte der Naturwissenschaften und arbeitete als Diplom-Mathematiker in der Industrie. Dann kehrte er für ein Studium der Musikwissenschaft, das er 1998 mit einer Promotion über Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* abschloss, an die Universität Hamburg zurück. Anschließend war er als Autor und Moderator von Radiosendungen für den Norddeutschen Rundfunk, als Autor für zahlreiche Kulturinstitutionen sowie als Mathematiker in einem Unternehmen für biochemische Analytik tätig. Forschungen, Vorträge und Veröffentlichungen auf den Gebieten der Musikwissenschaft und der Mathematikgeschichte. Regelmäßige Beiträge für die *Neue Zürcher Zeitung*.

**JÜRGEN OSTMANN**, 1962 in Ludwigshafen geboren, studierte Orchestermusik (Violoncello) an der Hochschule für Musik Würzburg sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Er lebt als freier Musikjournalist und Dramaturg in Köln und verfasst Werkkommentare für verschiedene Musikfes-

tivals, Konzerthäuser, Rundfunkanstalten, Orchester und Plattenfirmen, Radiosendungen u. a. über Goethe und die Musik, Telemanns Opern, Carl Philipp Emanuel Bach; 2005 Ausstellung *Wonne der Wehmut* (über Musik und Melancholie) in der Kölner Philharmonie.

**CLEMENS PANAGL**, 1970 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und die Fächerkombination Soziologie/Psychologie an der Universität Salzburg. Diplomarbeit 1997 über das Thema *Leopold Mozart. Zum ökonomischen und sozialen Status eines Musikers am Salzburger Fürstenhof im 18. Jahrhundert*. 1997 bis 1999 freie journalistische Tätigkeit. Seit 2000 Kulturjournalist bei den *Salzburger Nachrichten* mit den Schwerpunkten Jazz und Pop.

**OSWALD PANAGL**, geboren 1939, studierte Klassische Philologie, Indogermanistik, Orientalistik und Germanistik an der Universität Wien sowie Gesang an der Wiener Musikhochschule. Habilitation 1976. Er lehrte Germanistische Linguistik an der Universität München, ab 1979 Allgemeine und Vergleichende Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg. Nach seiner Emeritierung 2008 war er Gastdozent an der Universität Mozarteum. Zu seinen aktuellen Projektarbeiten gehören eine Monographie über Richard Strauss sowie eine Untersuchung über politische Begriffe in der spätrömischen Republik.

**WOLFGANG SCHAUFLE**, 1963 in Hollabrunn (Niederösterreich) geboren. Studium der Musikpädagogik und Musikwissenschaft in Wien.

Journalistische Arbeiten für Print, Radio und das Fernsehen, u. a. redaktionelle Betreuung von ORF-Dokumentationen über Ligeti und Boulez. Pressereferent des Direktoriums der Salzburger Festspiele unter der Intendanz von Gerard Mortier. In dieser Funktion auch Konzeption der ersten Jahrgänge der Konzertreihe *Next Generation*. Seit 2006 Verlagsmitarbeiter bei der Universal Edition in Wien und Mitglied des ‚Artistic Committees‘. Chefredakteur der halbjährlich erscheinenden *Musikblätter*. Herausgeber des Buchs *Gustav Mahler – Dirigenten im Gespräch*, in welchem führende Interpreten Auskunft über ihr Mahler-Verständnis geben.

**THOMAS SCHMIDT**, geboren 1968 in Konstanz, ist Professor für Musikwissenschaft an der University of Manchester (seit 2012). Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und italienische Literatur an den Universitäten Heidelberg und North Carolina/Chapel Hill (USA). Promotion 1995 bei Ludwig Finscher mit einer Arbeit über Felix Mendelssohn Bartholdys Musikästhetik, Habilitation 2001 mit einer Arbeit zur Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts. Von 2002 bis 2005 war er Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 2004/05 Vertretungsprofessor an der Universität Frankfurt/Main, von 2006 bis 2012 Professor und Institutsdirektor in Bangor (Wales) und 2008 Visiting Fellow am All Souls College, Oxford. Forschungsschwerpunkte sind Musik (vor allem musikalische Quellen) des 15. und 16. Jahrhunderts, Mozart, Mendelssohn, und die Ge-

schichte musikalischer Gattungen (u. a. Motette, Sonate, Streichquintett).

**MATTHIAS SCHULZ**, 1977 in Bayern geboren, studierte Konzertfach Klavier an der Universität Mozarteum Salzburg und Volkswirtschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2004 wurde er anlässlich des Mozart-Jahres 2006 als Projektleiter für *Mozart 22* von den Salzburger Festspielen engagiert; dabei gelangten sämtliche Bühnenwerke Mozarts zur Aufführung. Als Konzertreferent der Salzburger Festspiele war er seit Jänner 2005 für die Planung, Budgetierung und Organisation der Konzertprojekte zuständig. Er gestaltete zudem als Leiter der Konzertplanung mit Alexander Pereira, Intendant der Salzburger Festspiele 2012–2014, das Konzertprogramm 2012. Seit März 2012 ist Matthias Schulz als Künstlerischer Leiter für die Konzeption, für die Konzert- und Festivalprogramme (Mozartwoche – gemeinsam mit Marc Minkowski –, Dialoge, Saisonkonzerte etc.) der Stiftung Mozarteum Salzburg verantwortlich. Als Kaufmännischer Geschäftsführer ist er zugleich Finanz- und Personalchef der Stiftung Mozarteum Salzburg. Matthias Schulz gestaltet für die Stiftung Mozarteum noch das Programm der Mozartwoche 2017, wechselt aber mit April 2016 nach Berlin, wo er zunächst als designierter und ab 2018 als verantwortlicher Intendant der Deutschen Oper Unter den Linden vorstehen wird.

**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. Präsident von RISM International und 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*), Rundfunkanstalten wie den NDR und den Bayerischen Rundfunk, die Festspiele in Salzburg, Luzern, Dresden und im Rheingau, Orchester wie die Berliner und die Münchner Philharmoniker, Musiklabels und Opernhäuser; er verfasste mehrere Buchbeiträge zur Bach- und Beethoven-Rezeption, über Haydn, Schubert, Bruckner und Mahler.

**WALTER WEIDRINGER**, geboren 1971 in Ried/Innkreis und in Gunkskirchen 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).

**MONIKA WOITAS**, geboren 1961, studierte Musikwissenschaft, Kommunikationswissenschaften und Philosophie in Salzburg (Promotion 1988) und war in der Folge an den musik- und theaterwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Salzburg, München und Bochum als wissenschaftliche Assistentin beziehungsweise Hochschuldozentin sowie als Gastdozentin in Leipzig und an der Musikhochschule Köln tätig; ihre Habilitation erfolgte an der LMU München 1995 (*Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*). Seit Oktober 2005 betreut sie den von ihr aufgebauten Studienschwerpunkt „Musik- und Tanztheater“ am theaterwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Sie war Mitarbeiterin der *Gluck-Gesamtausgabe* und Fachbeirätin der neuen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Zuletzt ist im Laaber-Verlag das von ihr mit herausgegebene *Große Tanzlexikon* erschienen. Publikationen u. a. zu folgenden Forschungsschwerpunkten: Darstellungskonzepte des Musik- und Tanztheaters, Musik und Tanz, Ballets Russes, u. a.



## THE AUTHORS OF THE ENGLISH NOTES

**LISA DE ALWIS** is a musicologist who specializes in Viennese music and culture of the late eighteenth and early nineteenth centuries. She was born 1973 in Geneva, Switzerland, received her Ph.D. from the University of Southern California with a dissertation about censorship and magical opera in Vienna. Her discovery in that city of an important document about theatrical censorship has led to renewed interest in the field. Her recent book, *Anti-Da Ponte*, is a translation and commentary on an eighteenth-century pamphlet slandering Mozart's most famous librettist. In spring of 2015, she presented new research on censorship at the American Society for Eighteenth-Century Studies in Los Angeles and her new findings on Lorenzo Da Ponte at the Mozart Colloquium at Harvard University. She has worked as the Editorial Assistant for the *Journal of the American Musicological Society* and has organized sessions on Viennese opera at conferences for the American Society for Eighteenth-Century Studies and at the German Studies Association. She serves on the board of the Mozart Society of America, and currently teaches at the University of Colorado, Boulder.

**DAVID BLACK** was born in Melbourne, Australia in 1980, and since 2013 he has been on the faculty of the Australian National University. In 2007 he completed a doctoral dissertation on Mozart's Viennese sacred music at Harvard

University and has published widely on eighteenth-century music. His critical edition of the Mozart/Süssmayr *Requiem* is published by Edition Peters.

**FRANCIS KAYALI** was born in Poitiers, France in 1979. He received a doctorate in composition from the University of Southern California's Thornton School of Music in 2009. His music has been performed by the Charleston Symphony Orchestra, the Boston Modern Orchestra Project, the North/South Consonance Ensemble, as well as the What's Next? ensemble. He is an Assistant Professor of Music at Saint Anselm College in Manchester, New Hampshire (USA).

**SIMON P. KEEFE**, born in Leicester, England in December 1968, is James Rossiter Hoyle Chair of Music at the University of Sheffield. A graduate of Cambridge (BA), Boston (MusM) and Columbia (PhD) universities, he is the author of *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment* (2001), *Mozart's Viennese Instrumental Music: A Study of Stylistic Re-Invention* (2007), and *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion*. 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 Stiftung Mozarteum Salzburg. He chairs the Publications Committee of the Royal Musical Association

and is General Editor of the Royal Musical Association monographs series.

**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 in 2007 he was appointed Artistic Director of the Luftansa Festival of Baroque Music.

**ROBERT D. LEVIN** see page 400

**CAROLINE POTTER** was born in Aylesbury (UK) in 1967 and is currently Reader in Music at Kingston University London. A graduate in both French and music, her work situates music in broad cultural, artistic and social contexts. She is frequently invited to give talks for the major orchestras in the UK and for organisations such as the Gergiev Festival (Rotterdam), ABC

Australia and the BBC. Since the publication of her book on Henri Dutilleux in 1997, she has become recognized as the leading authority on this composer and is involved in French and British commemorations of Dutilleux's centenary in 2016. Her next book, *Erik Satie, a Parisian composer and his world* will be published in 2016. She was Series Advisor to the Philharmonia Orchestra and Royal College of Music 'City of Light: Paris 1900–1950' concert series.

**MATTHEW THOMAS** was born 1980 in Tucson Arizona. He is a lecturer in music history at California State University, Fullerton. His publications include biographies for the *Grove Dictionary of American Music*, second edition and book reviews for the *Journal of the Society for American Music*. As a classical tenor, he is a member of the Los Angeles Master Chorale and performs often with the Los Angeles Philharmonic conducted by Gustavo Dudamel.

**RICHARD WIGMORE** was born 1952 in Birmingham. He is a well-known music writer, broadcaster and lecturer, specialising in the Viennese classical period and in Lieder. He writes regular reviews and features for the *Daily Telegraph*, *BBC Music Magazine* and *Gramophone*, broadcasts frequently on BBC Radio 3 and gives classes in Lied interpretation at Birkbeck College, London University. He has published *Schubert: the complete song texts* and contributed chapters and articles to many reference works, including the latest edition of *The New Grove Dictionary*. His *Pocket Guide to Haydn* has recently been published.



Nicolas Altstaedt



Giovanni Antonini



Kit Armstrong

## MITWIRKENDE DER MOZARTWOCHE 2016

Der deutsch-französische Cellist **NICOLAS ALTSTAEDT** gehört zu den letzten Schülern Boris Pergamenschikows in Berlin. Nach Abschluss seines Studiums bei Eberhard Feltz, etlichen Wettbewerbspreisen und einem Fellowship der Borletti Buitoni Stiftung wurde er mit dem Credit Suisse Young Artist Award 2010 ausgezeichnet, welcher mit seinem Debüt bei den Wiener Philharmonikern unter Gustavo Dudamel beim Lucerne Festival verbunden war. Als BBC New Generation Artist (2010–2012) spielte er mit allen BBC Orchestern, bei den Proms und in der Wigmore Hall London. Heute tritt er mit Symphonie- und Kammerorchestern unter namhaften Dirigenten in den großen Musikzentren der Welt auf. Die Beschäftigung mit Neuer Musik ist ihm ein Herzensanliegen und hat zur Zusammenarbeit mit großen Komponisten unserer Zeit geführt. Einen weiteren wichtigen Schwerpunkt bildet die Kammermusik. 2012 wurde ihm auf Vorschlag von Gidon Kremer die künstlerische Leitung des Lockenhaus Kammermusikfestes anvertraut, das seither auch mit eigenen Besetzungen und Programmen in Konzerten der Stiftung Mozarteum und an anderen Konzerthäusern zu erleben ist. Mit Beginn der Saison 2015/16 wurde Altstaedt außerdem zum Chefdirigenten der Österreichisch-Ungarischen Haydn-Philharmonie als Nachfolger von Ádám Fischer ernannt. Nicolas Altstaedt spielt ein Violoncello von Giulio Cesare Gigli aus Rom (ca. 1770) sowie eines von Robert König (2012).

Der in Mailand geborene Dirigent und Flötist **GIOVANNI ANTONINI** gilt als Experte für barockes und klassisches Repertoire. Er wurde an der Civica Scuola di Musica in seiner Heimatstadt und am Centre de Musique Ancienne in Genf ausgebildet. Seit 1989 leitet er das renommierte Barockensemble Il Giardino Armonico, mit dem er als Dirigent und Flötensolist (Blockflöte und barocke Traversflöte) weltweit auftritt. Auch als Gastdirigent international gefragt, konzertiert er mit bedeutenden Orchestern. Engagements als Operndirigent führen den Künstler u. a. an das Teatro alla Scala oder zu den Salzburger Festspielen. Er hat zahlreiche hochgelobte Aufnahmen veröffentlicht, darunter eine Einspielungen der Musik Vivaldis und andere Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts mit Il Giardino Armonico oder Belinis *Norma* mit Cecilia Bartoli und dem Orchester La Scintilla. Mit dem Kammerorchester Basel spielt er gerade einen Beethoven-Zyklus ein. Seit September 2013 ist er Künstlerischer Leiter des Wratistavia Cantans Festivals in Polen. Zudem leitet er als musikalischer Direktor das prestigeträchtige Projekt „Haydn 2032“, das bis zum 300. Geburtstag Joseph Haydns die Aufführung und Einspielung von dessen 107 Symphonien vorsieht. Die erste Veröffentlichung der Reihe erhielt jüngst einen Echo Klassik 2015 als „Symphonische Einspielung des Jahres“.

1992 in Los Angeles geboren, begann **KIT ARMSTRONG** bereits im Alter von fünf Jahren mit dem Komponieren und erhielt ersten Klavierunterricht. Er studierte am Curtis Institute of



Dániel Árvai



Alex Ashworth

Music in Philadelphia und an der Royal Academy of Music in London. Ab seinem siebten Lebensjahr studierte er außerdem an verschiedenen Universitäten Naturwissenschaften. Ein Mathematikstudium schloss er an der Universität von Paris VI mit einem Master ab. Im Alter von 13 Jahren lernte er Alfred Brendel kennen, der ihn seither als Lehrer und Mentor stark geprägt hat und ihm ein „*Verständnis der großen Klavierliteratur als eine Einheit von Gefühl und Verstand, Frische und Verfeinerung*“ attestiert. Die einzigartige Beziehung zwischen Armstrong und Brendel wurde in dem Film des britischen Regisseurs Mark Kidel *Set the Piano Stool on Fire* festgehalten. Heute konzertiert Kit Armstrong in den renommiertesten Konzertsälen der Welt und arbeitet mit namhaften Dirigenten zusammen. Als passionierter Kammermusiker tritt Kit Armstrong regelmäßig mit dem Szymanowski Quartet und im Trio mit dem Geiger Andrej Bellow und dem Cellisten Adrian Brendel auf. Auch mit seinen facettenreichen Kompositionen hat sich der vielseitige Künstler einen Namen gemacht. Sechs Mal wurde er von der ASCAP Foundation in New York mit dem Morton Gould Young Composers Award ausgezeichnet; er erhielt den Charlotte von Bergén-Preis für seine Komposition *Struwelpeter: Charakterstücke für Viola und Klavier*. 2013 erwarb Kit Armstrong die Kirche Sainte-Thérèse in Hirson (Nord-Frankreich) mit dem Ziel, in diesem stillgelegten Gebäude ein historisches Art-Deco-Kunstzentrum mit Konzerthalle einzurichten. Seit der Eröffnung 2014 wurden in diesem Rahmen innovative

Programme mit namhaften Künstlern vorgestellt.

Der Ungar **DÁNIEL ÁRVAI** beschäftigte sich zunächst als Geiger mit Musik, bevor er ein Studium der Musikwissenschaft und Chorleitung an der Universität Pécs absolvierte, das er 2007 abschloss. Seither arbeitet er als Chorleiter mit mehreren klassischen Chören und Gospel-Chören in Ungarn. Seit 2012 hat er sich hauptberuflich dem Gesang verschrieben. So tritt er regelmäßig mit dem Ungarischen Rundfunkchor auf und ist seit 2014 Mitglied des Arnold Schoenberg Chores in Wien. Als Solist trat er in sakralen Werken u. a. als Evangelist in Bachs *Johannespassion* und in Solopartien von Händels *Messias* und Puccinis *Messa di Gloria* auf. In Kálmáns *Die Csárdásfürstin* war er als Edwin zu erleben.

Der Bariton **ALEX ASHWORTH** wurde an der Royal Academy of Music in London bei Mark Wildman und Julius Drake ausgebildet. Als Konzert- und Opernsänger gastiert er heute in ganz Europa. Engagements führten ihn zur Glyndebourne Festival Opera und an die Opéra de Lille (Curio in *Giulio Cesare*), an die Scottish Opera on Tour (Titelrolle in *Eugen Onegin*), an die Welsh National Opera (Titelrolle in *Wozzeck*), an die Opéra Comique in Paris (Ottokar in *Der Freischütz*) und an die isländische Oper (Silvio in *Pagliacci*). In Lappland war er auch als Falstaff in einem aus Eis hergestellten Nachbau von Shakespeares Globe Theatre zu sehen. Mit einem Repertoire, das sich von Monteverdi über Bach und Händel



Krzysztof Bączyk



Colin Balzer



Kristian Bezuidenhout

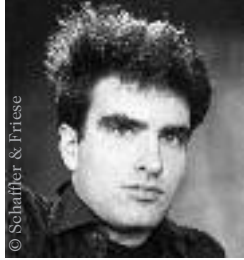
bis zu Mahler und Vaughan Williams spannt, war er in den bedeutendsten Konzerthäusern der Welt zu erleben. Mit Orffs *Carmina Burana* tourte er bis zu den Färöer Inseln und nach Island, wo er auch in der isländischen Erstaufführung von Händels *Israel in Egypt* zu hören war. Er arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Sir Roger Norrington, Sir Trevor Pinnock, Paul McCreesh und Sir John Eliot Gardiner. Mit letzterem hat er Strawinskys *Oedipus Rex* und Bachs h-Moll-Messe eingespielt.

Der polnische Bass **KRZYSZTOF BĄCZYK**, geboren 1990, erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst als Mitglied des Knabenchors in Posen. Anschließend setzte er seine Studien an der dortigen Musikakademie fort, wo er als bester Student des Jahres 2010 geehrt wurde und 2014 mit Diplom abschloss. Meisterklassen bei Künstlern wie Anita Garanča, David Pountney und Ann Murray rundeten seine Ausbildung ab. Im Dezember 2010 wurde er in das Opernstudio des Teatr Wielki in Warschau aufgenommen, wo er sich ein breites Repertoire erarbeiten konnte und in Produktionen wie Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*, als Hamlet in der gleichnamigen Oper von Ambroise Thomas sowie in *La Bohème*, *Aida*, *Eugen Onegin*, *Le nozze di Figaro* oder *Der Freischütz* zu erleben war. Seine Teilnahme am Opernworkshop der Akademie des Festivals Aix-en-Provence 2012 legte den Grundstein für eine intensive Zusammenarbeit mit dem Festival in den Folgejahren: 2013 kehrte er als Teilnehmer des Mozart-Workshops zurück und erhielt den Preis

der Freunde des Festivals Aix-en-Provence. Es folgten die Mitwirkung als Nettuno und Tindaro in Francesco Cavallis *Elena* im Rahmen einer Tournee. 2014 war er als Erster Priester und Zweiter Geharnischter in *Die Zauberflöte* zu Gast. 2015 erhielt er für seine Interpretation des Melisso in Händels *Alcina* an der Seite von Patricia Petibon und Philippe Jaroussky großen Beifall.

Der kanadische Tenor **COLIN BALZER** absolvierte seine die Gesangsausbildung in Kanada und in Deutschland. Daneben besuchte er Meisterkurse bei Helmut Deutsch, Robert Tear, Elly Ameling, Brigitte Fassbaender und Christoph Prégardien. Seither hat er eine ganze Reihe internationaler Preise errungen und mit einem Repertoire, das von Monteverdi bis Penderecki reicht, eine rege internationale Konzerttätigkeit begonnen. Er ist regelmäßig bei renommierten Festivals zu Gast; darüber hinaus konzertiert er mit verschiedenen kanadischen Orchestern. Auch als Liedsänger hat Colin Balzer große Erfolge vorzuweisen. In der *Idomeneo*-Produktion der Mozartwoche 2010 verkörperte er den Gran Sacerdote und trat in einem Konzert der Mozartwoche 2012 unter der Leitung von Marc Minkowski wieder auf.

**KRISTIAN BEZUIDENHOUT** wurde 1979 in Südafrika geboren. Er begann sein Studium in Australien, beendete es an der Eastman School of Music in den USA und lebt nun in London. Nach anfänglicher Ausbildung zum modernen Pianisten bei Rebecca Penneys wandte er sich frü-



Florian Birsak



Samuel Boden

hen Tasteninstrumenten zu, studierte Cembalo bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson sowie Continuo-Spiel und Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. International bekannt wurde er mit 21 Jahren, als er den ersten Preis und den Publikumspreis beim Brügge Fortepiano-Wettbewerb gewann. Heute konzertiert er regelmäßig mit den führenden Orchestern der Welt, die er oftmals auch vom Klavier aus dirigiert. Er teilt seine Zeit zwischen Orchesterkonzerten, Recitals und Kammermusik auf und tritt bei Festivals Früher Musik und renommierten Sommerfestivals sowie in allen bedeutenden Konzertsälen weltweit auf.

Der gebürtige Salzburger **FLORIAN BIRSAK** hat sich am Cembalo, Hammerflügel und Clavichord einen Namen gemacht. In seiner Geburtsstadt sowie in München ausgebildet, wurde er in den Fächern Cembalo und Aufführungspraxis von Lars Ulrik Mortensen, Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert und Anthony Spiri geprägt. Die Beschäftigung mit historischer Musizierpraxis ist ihm eine wesentliche Inspirationsquelle und mitbestimmend bei der steten Hinterfragung seines Musizierstils. Er sucht die Vielfalt der Musik für Tasteninstrumente und den Farbenreichtum des Instrumentariums einer vergangenen Epoche und beschäftigt sich intensiv mit der adäquaten Ausführung des Generalbasses in all seinen Stilfacetten. Als Solist und Continuo-Spieler ist er gerne gesehener Gast namhafter Kammerensembles und Orchester. In jüngerer Zeit widmet er sich zunehmend eigenen Solo- und

Kammermusikprojekten mit besonderen programmatischen Zielsetzungen. Seit 1997 lehrt er an der Universität Mozarteum in Salzburg.

Der britische Tenor **SAMUEL BODEN** studierte am Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance in London Gesang und schloss mit höchster Auszeichnung ab. Noch während des Studiums und nach dessen Abschluss 2008 gastierte er regelmäßig in ganz Großbritannien und mit führenden internationalen Ensembles. Als vielgefragter Solist konnte er sich ein breites Opern- und Konzertrepertoire quer durch alle Stile und Epochen erarbeiten. Seine Anfänge in der Chormusik haben zu einer intensiveren Beschäftigung mit Alter Musik und in Folge zu Engagements wie etwa in Purcells *The Fairy Queen* am Theater St. Gallen und in Glyndebourne, in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* für die English National Opera oder in der Titelrolle von Cavallis *L'Ormindo* für das Royal Opera House, Covent Garden, geführt. Aus seinem großen Interesse für Sprachen, insbesondere für das Französische, hat sich eine Leidenschaft für französische Barockmusik entwickelt. Als hoher, leichter lyrischer Tenor hat er Partien wie die Titelrolle in Charpentiers *Actéon* unter Emanuelle Haïm verkörpert oder den Abaris in Rameaus *Les Boréades* mit Les Musiciens du Louvre unter Marc Minkowski beim Festival d'Aix-en-Provence. Auf dem Konzertpodium arbeitet Samuel Boden regelmäßig mit großen Orchestern unter Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe und John Storgårds.





Alfred Brendel



Renaud Capuçon



Ya-Fei Chuang

**ALFRED BRENDL**, 1931 in Nordmähren geboren, ist seit langem ein regelmäßiger Gast der großen internationalen Konzertsäle und Festivals sowie der führenden europäischen und amerikanischen Orchester unter namhaften Dirigenten gewesen. Sein letztes Konzert gab er am 18. Dezember 2008 an der Seite der Wiener Philharmoniker mit dem *Jenamy-Konzert* KV 271 von Mozart. Seitdem tritt er regelmäßig mit Lesungen, Meisterkursen und Vorträgen zu Themen wie „Humor in der Musik“ und „Licht- und Schattenseiten der Interpretation“ auf. Weitere Vorträge widmet er jeweils Franz Liszt und den letzten Klaversonaten von Beethoven und Schubert. Seit vielen Jahren tritt Alfred Brendel auch als Schriftsteller hervor. Seine gesammelten Gedichte sind bei Hanser unter dem Titel *Spiegelbild und schwarzer Spuk* veröffentlicht sowie seine Bücher *Ausgerechnet ich*, *Nach dem Schlussakkord – Fragen und Antworten*, *A bis Z eines Pianisten. Ein Lesebuch für Klavierliebende* und zuletzt 2014 *Wunderglaube und Misstonleiter. Aufsätze und Vorträge*. Alfred Brendel ist Träger zahlreicher Auszeichnungen und wurde 2014 mit der Goldenen Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg geehrt.

**RENAUD CAPUÇON**, einer der führenden Geiger seiner Generation, begeistert als Konzertsolist und Kammermusiker Fachpresse wie Publikum. 1976 in Chambéry geboren, begann er mit 14 Jahren sein Studium am Pariser Conservatoire bei Gérard Poulet und Veda Reynolds, weitere Studien bei Thomas Brandis, Isaac Stern, Shlomo Mintz und Augustin Dumay folg-

ten. Schon früh errang er wichtige Preise und Auszeichnungen. Heute füllen Festspielauftritte und Konzertengagements in den großen internationalen Musikzentren seinen Terminkalender. Er tritt weltweit mit den renommiertesten Orchestern und Dirigenten auf und arbeitet als passionierter Kammermusiker mit Künstlern wie Martha Argerich, Daniel Barenboim, Hélène Grimaud sowie regelmäßig mit dem Pianisten Frank Braley und seinem Bruder, dem Cellisten Gautier Capuçon. Renaud Capuçon ist Künstlerischer Leiter der 2013 von ihm ins Leben gerufenen Osterfestspiele in Aix-en-Provence und wurde vor kurzem zum Künstlerischen Leiter der Sommetés Musicaux de Gstaad ernannt. Er kann eine umfangreiche, mehrfach preisgekrönte Diskographie vorweisen, spielt die Guarneri del Gesù „Panette“ von 1737, die Isaac Stern gehörte und von der Banca Svizzera Italiana für ihn erworben wurde. Im Juni 2011 wurde er von der französischen Regierung zum Chevalier de l'Ordre National du Mérite ernannt.

Bereits im Alter von acht Jahren trat die Pianistin **YA-FEI CHUANG** in ihrer Heimat Taiwan im Fernsehen auf, gab mit neun Jahren erste Soloklavierabende, gewann mit zehn Jahren den ersten Preis des landesweit im Fernsehen ausgestrahlten Wettbewerbs Genius vs. Genius und ein Jahr später den Nationalen Klavierwettbewerb Taiwan. Mit 18 Jahren wurde sie erste Preisträgerin des Internationalen Klavierwettbewerbs in Köln. In den darauffolgenden Jahren erhielt sie zahlreiche Stipendien angesehener Stiftungen aus Deutschland und



Valerio Contaldo



Alice Coote



Francesco Corti

Taiwan, die es ihr ermöglichten, ihr Studium an der Freiburger Musikhochschule bei Rosa Sabater und Robert Levin aufzunehmen, das sie in nur vier Jahren absolvierte. Während dieser Studienzeit wurden ihr mehrere Auszeichnungen verliehen, darunter der Mendelssohn-Preis der Stadt Freiburg. Ihr weiterführendes Studium bei Pavel Gililov schloss sie an der Kölner Musikhochschule mit dem Konzertdiplom ab. 1993 verlegte sie ihren Wohnort in die USA, wo sie einen weiteren Abschluss am New England Conservatory in Boston bei Russell Sherman erwarb. Heute ist sie als Solistin und an der Seite großer Orchester und Dirigenten bei renommierten Festivals in Europa und den USA ebenso zu Gast wie auf dem Konzertpodium in vielen der wichtigsten Musikzentren der Welt. Das Solorepertoire von Ya-Fei Chuang wird ergänzt durch ihre Aktivitäten als Kammermusikerin und als Duo-partnerin, etwa an der Seite von Kim Kashkashian und ihres Mannes Robert Levin, sowie durch ihr Engagement für zeitgenössische Musik.

In Italien geboren, wuchs **VALERIO CONTALDO** im Kanton Wallis in der Schweiz auf, wo er sein Studium 2006 am Konservatorium in Lausanne abschloss. Zu seinen aktuellen Rollen auf der Opernbühne gehören u. a. Corèbe/Eolo in Cavallis *La Didone* mit William Christie und Les Arts Florissants sowie die Tenorpartie in Ravels *L'Enfant et les Sortilèges* mit der Akademie des Festivals in Aix-en-Provence. Während der letzten Saison trat er u. a. als Ferrando (*Così fan tutte*) an den Opernhäusern

in Nizza und Magdeburg auf. Als Konzert- und Oratoriensänger ist der Tenor in Werken von Monteverdi und Bach über Mozart, Schubert, Schumann und Mendelssohn bis Bruckner, Honegger oder Frank Martin zu hören und tritt unter namhaften Dirigenten wie Ton Koopman, William Christie und Marc Minkowski bei internationalen Festspielen auf.

Die Mezzosopranistin **ALICE COOTE** begann ihre Karriere als Sängerin und Oboistin im Jugendorchester ihrer Heimatstadt in Cheshire und auf lokalen Festivals im Norden Englands. Heute zählt sie als Lied-, Konzert- und Opernsängerin zu den großen Interpretinnen unserer Zeit. Alice Coote gibt Liederabende in Großbritannien, Europa und den USA. Mit einem Konzertrepertoire, das insbesondere Werke von Strauss, Mahler, Berlioz, Mozart, Händel und Bach umfasst, tritt sie an der Seite von großen Orchestern unter namhaften Dirigenten auf. Als Opernsängerin begeistert die Mezzosopranistin in den renommiertesten Opernhäusern der Welt, wo sie die großen weiblichen Rollen ihres Stimmfaches wie Carmen, Charlotte (*Werther*), Dorabella (*Così fan tutte*) ebenso verkörpert wie Hosenrollen, darunter Octavian (*Der Rosenkavalier*), Idamante (*Idomeneo*) und Sesto (*La clemenza di Tito*). Ihre Vielseitigkeit ist auf zahlreichen CDs und DVDs dokumentiert.

**FRANCESCO CORTI** wurde 1984 in eine musikalische Familie in Arezzo geboren. Den Grundstein seiner musikalischen Ausbildung legte seine Mutter, bevor er Orgel und Orgelkom-





Richard Croft



Anna Devin

position am Konservatorium in Perugia sowie Cembalo an den Konservatorien von Genf und Amsterdam studierte. Meisterklassen bei Größen des Faches rundeten seine Ausbildung ab. Er wurde mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, darunter der erste Preis beim XV. Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig 2006. Heute gastiert er weltweit in den wichtigsten Musikzentren und bei vielen bedeutenden Festivals. Seit 2007 ist er auch Mitglied von Les Musiciens du Louvre, mit denen er im Rahmen der Mozartwoche regelmäßig auch als Kammermusiker auftritt. Als Solist ist er mit Orchestern wie dem Mozarteum-Orchester Salzburg, dem Combattimento Consort oder dem Barockorchester Leipzig aufgetreten und arbeitet auch mit anderen Ensembles im Bereich der Alten Musik zusammen. Als Continuo-Spieler war er u. a. mit dem London Symphony Orchestra, dem Orchestra Filarmonica della Scala und den Wiener Philharmonikern zu hören. Er hat Einspielungen bei einigen großen Labels veröffentlicht, darunter eine Solo-CD mit Werken von Couperin und Bach.

Der amerikanische Tenor **RICHARD CROFT** ist international gefragter Gast an den großen Opernhäusern rund um den Globus und bei internationalen Spitzenorchestern. Seine hell klingende Stimme, hohe Musikalität, künstlerische Vielseitigkeit und gewaltige Bühnenpräsenz ermöglichen ihm, ein breites Repertoirespektrum von Händel und Mozart bis zu zeitgenössischen Komponisten zu interpretieren. Aktuelle Engagements führen ihn u. a. als

Edgar Allen Poe und Doktor in Gordon Gettys *Usher House* und Debussys *La Chute de la Maison Usher* in einer Inszenierung von David Pountney unter Lawrence Foster an die San Francisco Opera und als Peter Quint in Britten's *The Turn of the Screw* an die Staatsoper Berlin. Dort wird er zu Saisonende auch in Claus Guths Neuinszenierung von Bohuslav Martinůs *Juliette* unter der Leitung von Daniel Barenboim zu erleben sein. Auf dem Konzertpodium verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit mit Marc Minkowski und Les Musiciens du Louvre, mit denen er im Rahmen der Mozartwoche als Idomeneo 2010 auftrat. Die Diskographie des zweifach Grammy-nominierten Künstlers umfasst darüber hinaus Werke aus unterschiedlichen Epochen, die bei großen Labels veröffentlicht und mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet wurden.

Die irische Sopranistin **ANNA DEVIN**, an der Royal Irish Academy of Music in Dublin und der Guildhall School of Music and Drama in London ausgebildet, zählt mit ihrem breit gefächerten Repertoire zu den hoffnungsvollsten Talenten ihrer Generation. Erste Bühnenerfahrung sammelte sie als Mitglied des Jette Parker Young Artists Programme am Royal Opera House, Covent Garden, des Britten-Pears Young Artists Programme und des National Opera Studios London. Sie wurde mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt, darunter der Stuart Burrows International Voice Award, der Sängerpreis bei den Gerald Moore Awards oder der Publikumspreis beim Händel-Gesangswettbewerb in London. Als Opernsänge-



Jürgen Flimm



Amanda Forsythe

rin ist sie mittlerweile auf den wichtigen Bühnen Großbritanniens in Partien wie Nanetta (*Falstaff*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*) oder Oberto (*Alcina*) zu erleben. Ihr Konzertrepertoire umfasst geistliche und säkulare Werke gleichermaßen. 2015/16 wird sie mit Marc Minkowski und Les Musiciens du Louvre Pergolesis *Sabat Mater* wieder aufführen.

**JÜRGEN FLIMM** wuchs in Köln auf und studierte dort Theaterwissenschaft, Germanistik und Soziologie. Nach Stationen als Regieassistent an den Münchner Kammerspielen, als Spielleiter am Nationaltheater Mannheim und als Oberspielleiter am Thalia Theater Hamburg wurde er 1979 Intendant des Kölner Schauspiels und 1985 des Thalia Theaters, das unter seiner 15-jährigen Intendanz zu einem der künstlerisch und wirtschaftlich erfolgreichsten Sprechtheater Deutschlands wurde. Von 1999–2003 war er Präsident des Deutschen Bühnenvereins, von 2002–2004 Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele, von 2005–2008 Intendant der Ruhrtriennale und von 2007–2010 Intendant der Salzburger Festspiele. Seit September 2010 ist er Intendant der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Als Opernregisseur debütierte er mit Nonos *Al gran sole carico d'amore* 1978 in Frankfurt, 1981 folgte Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* an der Hamburger Staatsoper und 1990 in Amsterdam *Così fan tutte* unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt, mit dem ihn eine enge künstlerische Partnerschaft verbindet. Flimm hat seither an den wichtigsten Bühnen der Welt

Erfolge gefeiert. Darüber hinaus war er Professor an der Universität Hamburg und ist Mitglied der Akademien der Künste in Hamburg, München, Berlin und Frankfurt sowie Ehrendoktor der Universität Hildesheim. Zu seinen Auszeichnungen zählen u. a. der Grimme-Preis, die Medaille für Kunst und Wissenschaft der Freien und Hansestadt Hamburg, der Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste Berlin, der Max-Brauer-Preis der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., das Bundesverdienstkreuz sowie das Österreichische Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft und das Ehrenzeichen des Landes Salzburg.

Die amerikanische Sopranistin **AMANDA FORSYTHE** stellte sich dem europäischen Opernpublikum erstmals als Corinna in Rossinis *Il viaggio a Reims* beim Rossini Opera Festival in Pesaro vor. Bei ihrem Debüt am Grand Théâtre de Genève als Dalinda in Händels *Ariodante* wurde sie von der *Financial Times* als „Neuentdeckung des Abends“ gefeiert. In dieser Rolle war sie auch an der Bayerischen Staatsoper zu hören. Debüts als Barbarina in *Le nozze di Figaro* am Royal Opera House, Covent Garden, und am Théâtre des Champs-Élysées folgten. Sie verkörperte große Rollen ihres Faches wie Nannetta in *Falstaff*, Iris in Händels *Semele*, Pamina in *Die Zauberflöte*, Poppea in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* sowie in Händels *Agrippina*. Als Konzertsolistin war sie unter namhaften Dirigenten bei großen Festivals in Europa und Amerika zu erleben. Zukünftige Engagements umfassen u. a. das Debüt beim Boston Symphony Or-



Vilde Frang



Julie Fuchs

chestra unter Andris Nelsons in Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* sowie als Marzelline in *Fidelio* mit der Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Sir Antonio Pappano. Ihr erstes Solo-Album mit Händel-Arien erschien im Herbst 2015.

1986 in Norwegen geboren, studierte **VILDE FRANG** zunächst in Oslo, an der Musikhochschule Hamburg und an der Kronberg Academy. Weitere Impulse erhielt sie von Mituko Uchida, mit der sie im Rahmen des Borletti-Buitoni Trust Fellowship 2007 arbeitete, sowie als Stipendiatin der Anne-Sophie Mutter Stiftung zwischen 2003 und 2009. Zu den zahlreichen Preisen und Auszeichnungen, die ihr aufgrund ihrer Virtuosität, Musikalität und Ausdruckskraft zuerkannt wurden, zählt der Credit Suisse Young Artist Award 2012, mit dem ihr Debüt mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Bernard Haitink beim Lucerne Festival einherging. Bereits 1998 folgte sie, zwölfjährig, einer Einladung von Mariss Jansons zu einem Konzert mit dem Oslo Philharmonic Orchestra. Heute ist sie bei internationalen Orchestern unter der Leitung von namhaften Dirigenten zu hören. Sie ist regelmäßig bei renommierten Festspielen in Salzburg, Verbier, Luzern, Lockenhaus sowie bei den BBC Proms, dem Prager Frühling und dem George Enescu Festival Bukarest zu erleben. Als Solistin und mit ihrem Duo-Partner Michail Lifits steht sie auf den großen Podien der Welt. Als Kammermusikerin teilt Vilde Frang die Bühne mit Partnern wie Gidon Kremer, Sol Gabetta, Yuri Bash-

met, Nicolas Altstaedt, Martha Argerich und Alexander Lonquich. Sie hat zahlreiche von Publikum und Kritik hochgelobte Einspielungen veröffentlicht, darunter eine mit dem Echo Klassik 2015 ausgezeichnete CD mit Mozarts Violinkonzerten KV 207 und 219.

Die französische Sopranistin **JULIE FUCHS** erhielt zunächst Geigenunterricht, bevor sie sich 18-jährig für eine professionelle Gesangsausbildung entschied. Zahlreiche Preise bei internationalen Gesangswettbewerben, darunter 2013 der zweite Preis beim Operalia Wettbewerb und 2014 die Auszeichnung „Lyrischer Künstler des Jahres“ bei den Victoires de la Musique bestätigen den eingeschlagenen Weg. Heute ist sie Ensemblemitglied am Opernhaus Zürich, wo sie u. a. als Musetta (*La Bohème*), Marzelline (*Fidelio*), Morgana (*Alcina*) und Susanna (*Le nozze di Figaro*) zu erleben war. Die aktuelle Saison 2015/16 begann mit ihrem Debüt an der Opéra Garnier in Paris als La Folie in Laurent Pellys Inszenierung von Rameaus *Platée* mit Les Musiciens du Louvre unter der Leitung von Marc Minkowski. Zukünftige Engagements umfassen Debüts an der Bayerischen Staatsoper München als Musetta im Juli 2016 und an der Wiener Staatsoper in der Saison 2016/17, Auftritte an der Opéra Comique Paris, dem Teatro Real Madrid, die Rückkehr an das Théâtre des Champs-Élysées und zu den Festspielen nach Aix-en-Provence sowie große Rollen in Zürich. Neben ihrer Operntätigkeit ist sie auch in Liederabenden und als Konzertsolistin in vielen bedeutenden Konzertsälen unter großen Dirigenten zu hören. Darüber



Sir John Eliot Gardiner



David Glidden



Werner Gura

hinaus begeistert sie sich für andere Musikrichtungen und arbeitet im Studio mit großen Namen des Jazz wie Giovanni Mirabassi oder Paco Seri. Ihre jüngste Veröffentlichung „Yes“ mit französischen Arien ist 2015 erschienen.

**SIR JOHN ELIOT GARDINER**, einer der vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit, gilt als eine Schlüsselfigur bei der Wiedereinführung der historischen Aufführungspraxis. 1943 in England geboren, studierte er Arabistik und Geschichtswissenschaften, bevor er sich der Musik zuwandte und eine Ausbildung an der Cambridge University sowie bei Nadia Boulanger in Paris absolvierte. Noch während des Studiums gründete er 1964 den Monteverdi Choir, 1968 rief er das Monteverdi Orchestra ins Leben, aus dem sich später die English Baroque Soloists formierten. 1989 initiierte er das Orchestre Révolutionnaire et Romantique, das ebenfalls auf Originalinstrumenten musiziert. Weitere Leitungspositionen verbanden ihn mit der Opéra de Lyon, den Göttinger Händel-Festspielen und dem NDR Sinfonieorchester. Er hat als Gastdirigent mit vielen internationalen Spitzenorchestern zusammengearbeitet und Opernproduktionen an so renommierten Häusern wie dem Royal Opera House, Covent Garden, oder bei den Salzburger Festspielen geleitet. Der Umfang seines Repertoires findet Ausdruck in mehr als 250 Plattenaufnahmen, für die er alle wichtigen internationalen Auszeichnungen erhielt. Für seine Arbeit wurde John Eliot Gardiner vielfach geehrt, darunter mit den Ehrendoktorwürden der Universität Lyon, des New England Conservatory of Music und

der Universität Cremona. 1990 wurde er zum Commander of the British Empire ernannt und 1998 in den Adelsstand erhoben. Er ist Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres und Ritter der französischen Ehrenlegion.

**DAVID GLIDDEN** wurde 1974 in Manhattan, New York, als Sohn einer Künstlerfamilie geboren. Seine musikalische Ausbildung begann er am Royal Conservatory of Music in Toronto (Kanada) und setzte sie an der Wilfrid Laurier University, dem Oberlin College (USA) und dem Koninklijk Conservatorium in Den Haag fort. Neben dem Unterricht bei Eugene Kash, David Stewart, Jerzy Kapłanek und Pavlo Bezosiuk nahm er auch an Meisterkursen von Steven Staryk, Jaap Schroeder, Anner Bylsma, dem Orford Quartet und George Crumb teil. Er ist Gründungsmitglied der Ensembles Harmonie Universelle und Le Cercle de l'Harmonie und gegenwärtig Stimmführer der Bratschen bei Les Musiciens du Louvre.

Der in München geborene Tenor **WERNER GÜRA** studierte an der Universität Mozarteum in Salzburg und setzte seine vokale Ausbildung in Basel, Amsterdam und Wien fort. Nach Operngastspielen in Frankfurt und Basel war er von 1994 bis 1999 Ensemblemitglied der Semperoper Dresden, wo er in den großen Rollen seines Stimmfaches zu hören war. Engagements führten ihn auch an die Staatsoper Unter den Linden Berlin, die Opéra National de Paris, das Théâtre de La Monnaie in Brüssel und an das Opernhaus Zürich. In letzter Zeit zieht er es vor, sich als



Peter Harris



Pablo Heras-Casado



Christine Hooek

Konzert- und Oratoriensänger zu profilieren und ist als solcher regelmäßig in wichtigen Konzerthäusern an der Seite führender Orchester unter namhaften Dirigenten zu hören. Als gefeierter Liedsänger gastiert er in der Wigmore Hall London, der Philharmonie Köln, dem Lincoln Center New York und bei der Schubertiade Schwarzenberg. Er hat zahlreiche Aufnahmen veröffentlicht, die mit Preisen wie dem Diapason d'Or, dem Editor's Choice des Gramophone Magazine, dem BBC Music Magazine Award oder dem Echo Klassik Preis ausgezeichnet wurden. Seit 2009 unterrichtet er Gesang an der Musikhochschule Zürich.

**PETER HARRIS**, in Nordirland geboren, studierte Musik in Oxford und Chorgesang im Queen's College. Nach seinem Studium wurde er in das Ausbildungsprogramm des Monteverdi Choir aufgenommen. Zu den Höhepunkten seiner Soloauftritten mit dem Chor zählen Schumanns *Dichterliebe* im Rahmen eines Recitals des Monteverdi Choir, Händels *Dixit Dominus* und Scarlattis *Stabat Mater* an der Princeton University, im Dom zu Pisa und im Schloss von Versailles (im französischen Fernsehen live übertragen). Mit internationalen Orchestern war der Tenor u. a. in *Pärts Berliner Messe* im Concertgebouw, im *Martyre de saint Sébastien* von Debussy, im *Requiem* von Verdi und in Bernsteins *Mass* bei den BBC Proms zu hören.

Der Spanier **PABLO HERAS-CASADO**, 2014 von Musical America zum Dirigenten des Jahres gewählt, gilt als einer der spannendsten und vielseitigsten Dirigenten der jüngeren Gene-

ration, dessen Repertoire Alte ebenso wie zeitgenössische Musik, Kammermusik und Oper umfasst. Seit der Spielzeit 2012/13 ist er Principal Conductor des Orchestra of St. Luke's in New York, 2014 wurde er zudem zum Ersten Gastdirigenten des Teatro Real Madrid ernannt, darüber hinaus erhält er Einladungen von den führenden Orchestern der Welt. Er leitet Opernproduktionen an den bedeutendsten Opernhäusern der Welt sowie bei Festivals in Salzburg, Aix-en-Provence oder Baden-Baden. Er war Gewinner des Dirigentenwettbewerbs des Lucerne Festivals 2007 unter dem Vorsitz von Pierre Boulez und Peter Eötvös und wurde u. a. mit der Medalla de Honor der Rodríguez Acosta Foundation und der Goldmedaille seiner Heimatstadt Granada, deren Ehrenbotschafter er auch ist, ausgezeichnet. Für seine CD-Produktionen erhielt er zahlreiche renommierte Preise, darunter einen Latin Grammy und zuletzt den Echo Klassik 2015. Im Jahr 2014 schloss er sich der spanischen Wohltätigkeitsorganisation Ayuda en Acción an, welche Armut und Ungerechtigkeit auf der Welt bekämpft.

**CHRISTINE HOOEK** ist als Kontrabass-Solistin und Kammermusikerin international tätig. Noch während ihrer Studienzeit in Frankfurt und Genf gründete die gebürtige Mainzerin das Frankfurter Kontrabass Quartett, das weltweit Anerkennung fand. Als vielseitige Virtuosa ist sie in den unterschiedlichsten Konstellationen aus Klassik, World, Jazz und elektronischer Musik zu hören, was sich auch in ihrer abwechslungsreichen Diskographie wider-



Esther Hoppe



Alina Ibragimova

spiegelt. Zu ihren künstlerischen Partnern gehören Alessandro Taverna, Benjamin Schmid, Quadro Nuevo, DJ Umberto Echo oder John Goldsby. Sie gastiert beim Schleswig-Holstein Musikfestival, dem San Sebastian Festival, der Musik Triennale Köln, der Oficina de Musica Curitiba und bei den Festspielen in Berlin, Luzern und Salzburg. Konzertreisen führen sie rund um den Erdball. Die Preisträgerin internationaler Wettbewerbe arbeitete während ihres langjährigen Engagements als Solokontrabassistin des WDR Sinfonieorchesters Köln und anderer deutscher Spitzenorchester mit namhaften Dirigenten zusammen. Heute ist sie Professorin für Kontrabass an der Universität Mozarteum. Am China Conservatory Beijing wurde ihr 2014 eine Gastprofessur übertragen. Neben ihrer regen Konzerttätigkeit gibt sie Meisterkurse im Rahmen internationaler Akademien und Festivals und kooperiert weltweit als Jurorin bei Wettbewerben. Sie spielt ein englisches Instrument von William Tarr aus dem Jahr 1848.

Die Schweizer Geigerin **ESTHER HOPPE** studierte zunächst an der Musik-Akademie Basel, bevor sie am Curtis Institute of Music in Philadelphia ihre Ausbildung fortsetzte. Es folgten Studien an der Guildhall School of Music in London und an der Zürcher Hochschule der Künste. Als Solistin war sie u. a. mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchester Les Siècles in Paris, den Kammerorchestern von Zürich und Basel und dem Musikkollegium Winterthur zu erleben. Nach dem ersten Preis beim 8. Internationalen Mozart-

Wettbewerb Salzburg 2002 gründete sie das Tecchler Trio, mit dem sie von 2003 bis zu seiner Auflösung 2011 konzertierte und mehrere erste Preise bei wichtigen Wettbewerben gewann. Von 2009–2013 war sie zudem 1. Konzertmeisterin des Münchener Kammerorchesters, das sie auch selbst leitete. Seit März 2013 hat sie eine Violinprofessur an der Universität Mozarteum inne. Im Rahmen ihrer regen Konzerttätigkeit tritt sie bei Festivals in Lockenhaus, Luzern, Gstaad, Delft und Graz auf. Tourneen führen sie in die großen Konzerthäuser Europas, der USA und Asiens. Als Kammermusikerin ist sie u. a. mit Clemens Hagen, Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Heinz Holliger, Elisabeth Leonskaja oder Aleksandar Madzar eng verbunden. Ein Schwerpunkt ihres Interesses liegt außerdem auf der zeitgenössischen Musik. Esther Hoppe spielt auf einer Violine von Gioffredo Cappa aus dem Jahr 1690.

Die 1985 geborene russische Geigerin **ALINA IBRAGIMOVA** wuchs in einer Musikerfamilie auf und erhielt bereits sehr früh eine profunde musikalische Ausbildung und Förderung. Nach dem familiär bedingten Umzug nach Großbritannien studierte sie an der Yehudi Menuhin School und dem Royal College of Music in London barocke und klassische Violine und war Mitglied des Kronberg Academy Masters Programme. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen und nahm von 2005–2007 am BBC New Generation Artists Programme teil. Heute ist sie in den großen Musikzentren der Welt mit Musik vom Barock bis zu zeitgenössischen Auftragswerken zu erleben und arbeitet mit





Christiane Karg



Christoph Koncz

führenden Orchestern und Dirigenten zusammen. Ensembles wie die Kremerata Baltica, die Britten Sinfonia, die Academy of Ancient Music oder das Australian Chamber Orchestra leitete sie auf Tournées von der Geige aus. Aber auch solistisch, als Kammermusikerin oder an der Seite ihres regelmäßigen Kammermusikpartners Cédric Tiberghien ist sie gefragter Gast in bedeutenden Konzertsälen sowie bei renommierten Festivals in Salzburg, Aldeburgh, Verbier, Manchester, Luzern oder Lockenhaus, beim Mostly Mozart Festival New York oder den BBC Proms, wo sie 2015 gleich in mehreren Konzerten zu erleben war. Alina Ibragimova spielt eine Geige von Anselmo Bellosio aus dem Jahr 1775, die ihr von Georg von Opel zur Verfügung gestellt wird.

**CHRISTIANE KARG** debütierte im Sommer 2006 bei den Salzburger Festspielen und erregt seitdem als Opern- und Konzertsängerin international Aufsehen. Die Sopranistin, in Feuchtwangen geboren, erhielt ihre Gesangsausbildung an der Universität Mozarteum bei Heiner Hopfner sowie in der Liedklasse von Wolfgang Holzmaier. Dort machte sie auch ihren Master Lied/Oratorium und den Abschluss im Fach Oper/Musiktheater, wofür ihr die Lilli-Lehmann-Medaille verliehen wurde. Nach einem Engagement im Hamburger Opernstudio wechselte sie im Herbst 2008 als Ensemblemitglied an die Oper Frankfurt, wo sie die wichtigen Rollen ihres Faches sang, darunter Susanna, Pamina, Servilia, Musetta, Zdenka, Mélisande. Als Gast war sie an großen europäischen Opernhäusern sowie wiederholt bei

den Salzburger Festspielen zu erleben. Als Konzertsängerin mit einem vom Barock bis in die Moderne reichenden Repertoire arbeitet Christiane Karg mit namhaften Orchestern und Dirigenten. Mit besonderer Leidenschaft widmet sie sich auch dem Liedgesang. Für ihr im Mai 2015 erschienenes, jüngstes Soloalbum *SCENE!* mit Konzertarien von Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn wurde sie für den Gramophone Artist of the Year 2015 nominiert.

1987 als jüngster Sohn einer österreichisch-ungarischen Musikerfamilie in Konstanz geboren, erhielt **CHRISTOPH KONCZ** im Alter von vier Jahren seinen ersten Violinunterricht. Er studierte daraufhin an den Musikuniversitäten von Wien, Salzburg und Graz. Ein Dirigierstudium in Wien sowie Meisterkurse ergänzten seine künstlerische Ausbildung. Weit hin bekannt wurde er bereits als Neunjähriger mit seiner Rolle als Wunderkind Kaspar Weiss im kanadischen Kinofilm *The Red Violin*, dessen Filmmusik mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Seit seinem Nordamerika-Debüt im Alter von zwölf Jahren mit dem Montreal Symphony Orchestra unter Charles Dutoit arbeitet er international als Solist mit großen Dirigenten und Ensembles zusammen. Als gefragter Kammermusiker zählen Leonidas Kavakos, Joshua Bell, Julian Rachlin, Antoine Tamestit, Gautier Capuçon und Rudolf Buchbinder zu seinen musikalischen Partnern. Seit 2008 ist er Stimmführer der Zweiten Violinen bei den Wiener Philharmonikern. Auch als Dirigent hat sich Christoph Koncz bereits etab-



© Raimund Klebel  
Marcell Attila Krokovay



© Tina King  
Genia Kühmeier

liert: er ist seit 2012 künstlerischer Leiter des Mozart Kinderorchesters der Stiftung Mozarteum Salzburg, mit dem er 2013 bei der Mozartwoche debütierte. Im Mai 2014 leitete er eine dreiwöchige Tournee des Verbier Festival Chamber Orchestra, die ihn in die bedeutendsten Konzertsäle des deutschsprachigen Raumes führte; im August 2014 gastierte er mit dem Mozart Kinderorchester bei den Salzburger Festspielen. In der aktuellen Saison tritt Christoph Koncz als Solist u. a. mit Bruch's Violinkonzert Nr. 1 in der Berliner Philharmonie und dem Violinkonzert von Korngold in den USA auf.

**MARCELL ATTILA KROKOVAY**, in Ungarn geboren, nahm zunächst ein Studium der Architektur in Budapest auf, bevor er Gesang an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien studierte und 2013 abschloss. Bereits zu Beginn seiner Studienzeit wurde er Mitglied des Arnold Schoenberg Chores und trat seit 2007 mehrmals unter der Leitung von Erwin Ortner, Christophe Rousset oder Philippe Jordan als Konzertsolist auf, etwa in Bernsteins *Chichester Psalms*, als Pilatus in Bachs *Johannespassion* und als Pontifex in Bachs *Matthäuspassion*. Auf der Opernbühne war er als Chorsolist in der Rolle des Annas/Guter Schächer in der Kirchenoper *Passion and Resurrection* von Jonathan Harvey beim Carinthischen Sommer 2009, im Theater an der Wien als Commissionario in *La Traviata* bei den Wiener Festwochen 2012 und als Servo del Doge in *I due Foscari* an der Seite von Plácido Domingo zu erleben. Daneben wirkte er in gro-

ßen Bass-Partien in szenischen Produktionen mit. In Wien singt er regelmäßig bei festlichen Hochämtern in der Michaelerkirche, absolviert diverse Konzertauftritte und ist häufiger Gast des Instituts für Kirchenmusik und Orgelforschung.

Die Salzburgerin **GENIA KÜHMEIER** erhielt ihre Gesangsbildung am Mozarteum und an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Sie war Preisträgerin beim 8. Internationalen Mozart-Wettbewerb 2002 in Salzburg, dem internationale Engagements wie Diana in Glucks *Iphigénie en Aulide* 2002 und Asterio in Salieris *L'Europa riconosciuta* 2004 unter Riccardo Muti am Teatro alla Scala folgten. 2003 wurde sie als Karajan-Stipendiatin Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, der sie bis 2006 angehörte. Dort wurde sie für ihre Rolle als Inès (*La Favorite*) mit der Eberhard-Waechter-Medaille ausgezeichnet. Gastengagements führten sie als Pamina (*Die Zauberflöte*), Micaëla (*Carmen*), Zdenka (*Arabella*), Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*), Euridice (*Orfeo ed Euridice*) und Contessa (*Le nozze di Figaro*) zu den Salzburger Festspielen und Osterfestspielen, an die Bayerische Staatsoper, die Metropolitan Opera, die Opéra Bastille oder an das Gran Teatre del Liceu nach Barcelona. Jüngst debütierte sie als Zdenka unter Christian Thielemann an der Semperoper Dresden. Mit ihrem umfangreichen Konzert- und Liedrepertoire hat sie sich auf wichtigen internationalen Bühnen einen Namen gemacht und hat mit bedeutenden Dirigenten zusammengearbeitet.





Hiro Kurosaki



Katia Labèque



Marielle Labèque

**HIRO KUROSAKI**, aufgewachsen in Wien, absolvierte ein Violinstudium bei Franz Samohyl an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien, besuchte Meisterkurse bei Nathan Milstein und studierte Architektur und Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste Wien. Als Preisträger zweier bedeutender Violinwettbewerbe begann er früh eine Karriere als Solist und konzertierte mit bedeutenden Orchestern unter namhaften Dirigenten. Seit vielen Jahren beschäftigt er sich intensiv mit der Barockvioline und der historischen Aufführungspraxis. Er arbeitet eng mit wichtigen Persönlichkeiten des Faches wie René Clemencic, Jordi Savall und William Christie und tritt weltweit als Solist und Konzertmeister auf. Mit Linda Nicholson am Hammerklavier und dem London Fortepiano Trio erarbeitete er das klassische und romantische Kammermusik-Repertoire. Er unterrichtet seit vielen Jahren Barockvioline und historische Aufführungspraxis an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien sowie Barockvioline am Real Conservatorio Superior de Música de Madrid und hat seit dem Wintersemester 2011/12 eine Professur für Barockvioline/Viola an der Universität Mozarteum Salzburg inne. Darüber hinaus hält er Interpretationsworkshops.

Die Schwestern **KATIA** und **MARIELLE LABÈQUE** sind vor allem für ihre Synchronität und Energie bekannt. Als Töchter von Ada Cecchi, selbst eine Studentin von Marguerite Long, war ihre ganze Kindheit mit Musik erfüllt. Schon früh zeigte sich ihre musikalische Ambition; mit

ihrer Neueinspielung von Gershwins *Rhapsody in Blue*, für die sie auch eine ihrer ersten Goldenen Schallplatten erhielten, wurden sie international bekannt. Heute konzertieren die Schwestern in den wichtigsten Musikzentren der Welt. Die beiden spielen auch auf Hammerklavieren mit führenden Barockensembles und Spitzendirigenten des Faches. Ihre Leidenschaft für zeitgenössische Musik führte zur Zusammenarbeit mit Komponisten wie Luciano Berio, Pierre Boulez, György Ligeti, Olivier Messiaen oder Philip Glass, dessen neues Konzert sie im Mai 2015 mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Gustavo Dudamel uraufführten. Die von den Schwestern gegründete KML Stiftung soll nicht nur das Bewusstsein gegenüber dem Repertoire für zwei Klaviere schärfen, sondern auch die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Künstlern unterschiedlicher Gebiete anregen. Sie selbst gehen dabei voran, etwa in ihrer Zusammenarbeit mit David Chalmin, der für sie das von *Romeo und Julia* inspirierte Stück *Star Cross'd Lovers* schrieb, das die beiden, von Gitarre und Perkussionen begleitet und von einer Choreographie unterstützt, 2015 an der Pariser Philharmonie zur Uraufführung brachten. Katia und Marielle Labèque beschäftigen sich in verschiedenen Projekten auch intensiv mit minimalistischer Musik. 2014 interpretierte Katia Labèque mit ihrer Rockband und dem WDR Sinfonieorchester im Auftrag des WDR verschiedene Arrangements von David Chalmin zu Werken des als Filmkomponisten Alfred Hitchcocks bekannt gewordenen Bernard Herrmann. 2015 wurde die von Pedro Almo-



Louis Langrée



Robert Levin

dóvar produzierte und von Félix Cábez gefilmte Dokumentation *The Labèque Way* veröffentlicht.

Der französische Dirigent **LOUIS LANGRÉE**, 1961 in Mulhouse geboren und in Strasbourg ausgebildet, genießt nicht zuletzt als erfolgreicher Musikdirektor des Mostly Mozart Festivals in New York (seit 2002) einen besonderen Ruf als Mozart- und Beethoven-Interpret. Auch als Kenner des französischen Symbolismus und der deutschen Romantik wird der Dirigent international geschätzt. Er verfügt über reiche Konzerterfahrung und wird als Dirigent am Pult europäischer und amerikanischer Spitzenorchester gerne gesehen. Der Opernwelt ist er als musikalischer Direktor der Opéra National de Lyon (1998–2000) und der Glyndebourne Touring Opera (1998–2003) sowie als Gastdirigent in den bedeutenden Opernhäusern der Welt vertraut. Seit der Saison 2011/12 ist er Chefdirigent der Camerata Salzburg und seit 2013 Musikdirektor des Cincinnati Symphony Orchestra. Er hat mehrere preisgekrönte Aufnahmen veröffentlicht. 2006 wurde er in Frankreich zum Chevalier des Arts et des Lettres geschlagen, 2015 folgte die Ernennung zum Chevalier de la Légion d'Honneur.

Der amerikanische Pianist **ROBERT LEVIN** studierte zunächst Klavier in New York. Als Jugendlicher erhielt er bei Nadia Boulanger in Paris und Fontainebleau Unterricht. Zum Abschluss seiner Studien an der Harvard University wurde der Zwanzigjährige von Rudolf Ser-

kin berufen, die Musiktheorie-Abteilung des Curtis Instituts Philadelphia zu leiten. Von 1972–1986 hatte er eine Professur an der Staatlichen Universität New York/Purchase inne, von 1979–1983 war er Leiter des Amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau. Nach siebenjähriger Tätigkeit als Klavierprofessor an der Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau wurde er 1993 nach Harvard als Professor der Geisteswissenschaften berufen, wo er zwanzig Jahre tätig war. Er ist Präsident des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs, Künstlerischer Direktor des Sarasota Music Festivals und Mitglied der American Academy of Arts and Sciences und der Akademie für Mozart-Forschung sowie Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters. Er beherrscht historische und moderne Tasteninstrumente brillant, reist als Pianist um die Welt und hat mit allen großen Dirigenten und Orchestern gearbeitet. Als leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik hat er zahlreiche Uraufführungen bestritten. Als Kammermusiker tritt er seit langem im Duo mit der Bratschistin Kim Kashkashian auf und musiziert oft mit seiner Frau, der Pianistin Ya-Fei Chuang. Neben seiner Konzerttätigkeit ist er Musiktheoretiker und Mozart-Forscher. Seine Wiederbelebung der Praxis der improvisierten Kadenzen und Verzierungen in der Wiener Klassik ist weltweit anerkannt. Seine Ergänzungen zu unvollendeten Kompositionen Beethovens, Mozarts und Schuberts sind bei großen Verlagen veröffentlicht, auf Tonträger eingespielt und weltweit aufgeführt worden.



Herbert Lindsberger



Alexander Lonquich



Radu Lupu

Den Blick auch hinter den Notentext zu richten, ist Grundvoraussetzung für die Einstudierung eines jeden Instrumentalwerkes: Diesen Ratschlag erhielt der Lienzer Bratschist **HERBERT LINDSBERGER** bereits zu Beginn des Studiums an der Universität Mozarteum. Dort schloss er seine Ausbildung mit Konzertdiplom für Viola und Magister artium ab. Einem Meisterkurs bei Thomas Riebl im Rahmen der Sommerakademie folgten zwei postgraduale Ergänzungsjahre und eine Dissertation. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire, das er als Mitglied des Mozarteumorchesters Salzburg seit 1993 pflegt, ist es das Spannungsfeld zwischen Alter und zeitgenössischer Musik, in dem er Erfüllung findet. Mit dem *österreichisches ensemble für neue musik* oder als Gast im Stadler Quartett an einer Uraufführung zu arbeiten, bereitet ihm gleichermaßen Vergnügen wie Auftritte mit Originalklang-Ensembles oder wie Kammermusik. Von 1998 bis 2009 war er auch Mitglied des Mozarteum Quartetts. Die Einladung der Salzburger Festspiele, 2009 für die Schauspielproduktion *Judith* in der Regie von Sebastian Nübling das Viola d'amore-Solo aus der gleichnamigen Vivaldi-Oper zu übernehmen, führte zu intensiven Studien an dem Instrument. 2002–2007 war er überdies Leiter der Kitzbüheler Sommerkonzerte.

**ALEXANDER LONQUICH**, in Trier geboren, zählt als Solist und Kammermusiker zu den führenden Pianisten unserer Zeit. Er begann seine Laufbahn 16-jährig als erster Preisträger des internationalen Klavierwettbewerbes Casagrande

im italienischen Terni. Seine Musikalität, Virtuosität und Unmittelbarkeit der Wiedergabe werden von den großen Konzerthäusern in den Musikzentren Europas, der USA, Japans und Australiens hoch geschätzt. Als Solist arbeitet er mit großen Orchestern unter der Leitung von namhaften Dirigenten zusammen und betreibt leidenschaftlich Kammermusik. Auch in der Doppelfunktion als Dirigent und Solist feiert er Erfolge, unter anderem mit Orchestern wie den Wiener Symphonikern, der Camerata Salzburg, dem Mahler Chamber Orchestra oder dem Mozarteumorchester Salzburg. Seine Einspielungen wurden mit vielen bedeutenden Preisen bedacht, zuletzt erschienen eine CD mit Werken von Heinz Holliger und Robert Schumann sowie in Zusammenarbeit mit Carolin Widmann eine Aufnahme mit Werken Franz Schuberts. Seit Herbst 2015 ist er Artist in Residence beim NDR Sinfonieorchester.

Der 1945 in Rumänien geborene Pianist **RADU LUPU** begann im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel und debütierte bereits als 12-Jähriger mit einem Programm, das auch eigene Kompositionen enthielt. Er studierte zunächst in Rumänien, ab 1961 am Moskauer Konservatorium. Die jeweils ersten Preise bei drei bedeutenden Klavierwettbewerben, 1966 beim Van Cliburn-, 1967 beim Enescu- und 1969 beim Leeds-Wettbewerb, ebneten ihm endgültig den Weg auf die wichtigsten Konzertpodien der Welt. Er debütierte 1978 mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan bei den Salzburger Festspielen;



Christopher Maltman



Balázs Máté



Alexander Melnikov

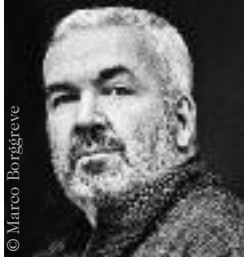
heute ist er regelmäßiger Gast bei wichtigen internationalen Orchestern und auch in den USA, seit seinen ersten Konzerten mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Carlo Maria Giulini und dem Cleveland Orchestra unter Daniel Barenboim im Jahr 1972, ein viel gefragter Solist. Zahlreiche seiner Einspielungen wurden mit bedeutenden internationalen Preisen bedacht, darunter auch mit einem Grammy Award.

Der britische Bariton **CHRISTOPHER MALTMAN** studierte zunächst Biochemie an der Universität von Warwick, bevor er sich für eine Gesangsausbildung an der Royal Academy of Music in London entschied. Der internationale Durchbruch gelang ihm 1997 als Preisträger des Cardiff Singer of the World Wettbewerbs in der Kategorie Lied. Seither zählt er zu den führenden Sängern seiner Generation. Auf der Opernbühne wird er an den wichtigsten Häusern und Festivals in den großen Rollen seines Faches gefeiert, insbesondere in seinen Paraderollen als Billy Budd, Figaro (*Le nozze di Figaro* und *Il barbiere di Siviglia*), Posa (*Don Carlo*) und Don Giovanni, den er unter anderem bei den Salzburger Festspielen und in Kaspar Holtens Opernverfilmung *Juan* verkörpert hat. Bei den Salzburger Festspielen war er unter anderem auch in der Titelrolle von Birtwistles *Gawain* zu erleben und wurde zuletzt als Oreste in *Iphigénie en Tauride* an der Seite von Cecilia Bartoli bejubelt. Als Konzertsänger ist er mit bedeutenden Orchestern unter renommierten Dirigenten zu hören und gastiert auch als Liedsänger bei Festivals

und in Konzerthäusern weltweit. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn besonders mit der Wigmore Hall in London.

Der Ungar **BALÁZS MÁTÉ** studierte zunächst am Béla-Bartók-Konservatorium und an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest, bevor er seine Studien für Barockcello bei Jaap ter Linden am Königlichen Konservatorium in Den Haag fortsetzte und in Kammermusik von Nikolaus Harnoncourt am Mozarteum in Salzburg unterrichtet wurde. Zwischen 1986 und 1991 war er Mitglied im Hungarian National Philharmonic Orchestra, darüber hinaus wirkte er als Solocellist in renommierten Barockorchestern. Er war an der Gründung mehrerer Ensembles beteiligt, darunter des Alte Musik Ensembles Aura musicale 1995 und des Quartetto Luigi Tomasini 2002. Als Solist gab er Konzerte in ganz Europa, Südamerika und Japan. Darüber hinaus engagiert er sich für vergessene Komponisten und ihre Werke. Auf CD legte er neben einer Gesamteinspielung der Violoncello-Konzerte von Carl Philipp Emanuel Bach Interpretationen von Konzerten Antonio Vivaldis und Mathias Georg Monns sowie der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach vor.

**ALEXANDER MELNIKOV**, Absolvent von Lev Naumov am Moskauer Konservatorium, wurde von seinen Begegnungen mit Svyatoslav Richter maßgeblich geprägt. Früh beschäftigte sich der Preisträger des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs (1989) und des Concours Reine Elisabeth (Brüssel 1991) mit der histo-



© Marco Borggreve

Marc Minkowski

rischen Aufführungspraxis, bei der er wesentliche Impulse von Andreas Staier und Alexei Lubimov erhielt. Heute tritt er regelmäßig mit namenhaften Ensembles für Alte Musik auf, gastiert als Solist aber auch mit großen ‚modernen‘ Orchestern unter namhaften Dirigenten. Eine intensive Kammermusikpflege verbindet ihn mit Künstlern wie Isabelle Faust, seiner langjährigen Duopartnerin, Andreas Staier, mit dem er mehrere Kammermusikprogramme entwickelte, den Cellisten Alexander Rudin und Jean-Guihen Queyras sowie dem Bariton Georg Nigl. Seit der Saison 2014/15 ist Alexander Melnikov über drei Spielzeiten Künstlerischer Partner der finnischen Tapiola Sinfonietta. Er hat zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen veröffentlicht, von denen mehrere den Status einer Referenzaufnahme erlangt haben.

**MARC MINKOWSKI** entschied sich früh für eine Dirigentenlaufbahn. Im Alter von 19 Jahren gründete er das Ensemble Les Musiciens du Louvre, welches unter seiner Leitung eine aktive Rolle bei der Erneuerung der barocken Aufführungspraxis einnahm und sich intensiv mit dem französischen Repertoire und der Musik Händels auseinandersetzte, bevor es sein Repertoire für Mozart, Rossini, Offenbach und Wagner öffnete. Als Gastdirigent ist Marc Minkowski regelmäßig in Paris zu erleben, wo er Produktionen wie *Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille* und *Alceste* an der Opéra national geleitet hat, *La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *Carmen*

und *Die Feen* am Théâtre du Châtelet sowie *La Dame blanche*, *Pelléas et Mélisande* und *Die Fledermaus* an der Opéra Comique. Opernengagements führten ihn auch nach Salzburg (*Die Entführung aus dem Serail*, *Mitridate*, *Così fan tutte*, *Lucio Silla*), Brüssel, Zürich, Venedig, Moskau (*Pelléas et Mélisande*), Berlin, Amsterdam, Wien (*Hamlet* am Theater an der Wien und *Alcina* an der Staatsoper) und Aix-en-Provence (*L'incoronazione di Poppea*, *Le nozze di Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Idomeneo*, *Don Giovanni* und *Il turco in Italia*). In der Saison 2014/2015 debütierte er am Royal Opera House, Covent Garden, und am Teatro alla Scala. Beim Festival im schwedischen Drottningholm erarbeitete er aktuell die Mozart/Da Ponte Trilogie, die im Sommer 2015 mit *Le nozze di Figaro* ihren fulminanten Auftakt erlebte. Am Konzertpodium gleichermaßen gefragt, erhält er Einladungen von Orchestern wie beispielsweise der Staatskapelle Dresden, den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Cleveland Orchestra oder dem Mariinsky Theater, mit denen er auch Werke des 19. und 20. Jahrhunderts erarbeitet. Als Künstlerischer Leiter der Mozartwoche (2013 bis 2017) hat Marc Minkowski unter anderem Bartabas und seine Académie équestre für eine szenische Produktion von Mozarts *Davide penitente* 2015 eingeladen. 2011 gründete er das Festival Ré Majestre auf der Île de Ré an der französischen Atlantikküste. Seine neue Funktion als Generalintendant der Opéra National de Bordeaux tritt er 2016 an.



Nils Mönkemeyer

© Felix Broede



Hannah Morrison

© Rolf Franke



Linda Nicholson

Durch künstlerische Brillanz und innovative Programmgestaltung hat sich **NILS MÖNKEMEYER** in kurzer Zeit als einer der angesehensten Bratschisten seiner Generation profiliert. In seinen Programmen spannt er den Bogen von Entdeckungen und Ersteinspielungen originärer Bratschenliteratur des 18. Jahrhunderts bis hin zur Moderne und zu Eigenbearbeitungen. Der Künstler arbeitet mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Marc Minkowski oder Christopher Hogwood und großen Orchestern und konzertiert auf internationalen Podien sowie bei zahlreichen Festivals. Aktuell ist er 360°-Künstler bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, Artist in Residence des Festival International Echternach sowie des Philharmonischen Orchesters Heidelberg. Er verfolgt auch mehrere kammermusikalische Projekte. Seit 2011 ist er Professor an der Hochschule für Musik und Theater München, an der er selbst studiert hatte. Vorherige Stationen waren eine zweijährige Professur an der Hochschule für Musik in Dresden und eine Assistenzprofessur an der Escuela Superior de Música Reina Sofía Madrid. Er spielt eine Bratsche aus der Werkstatt des Münchner Geigenbauers Peter Erben.

**HANNAH MORRISON**, Sopranistin schottisch-isländischer Abstammung, wuchs in Holland auf, wo sie Gesang und Klavier studierte, bevor sie das „Masters in Music in Performance“-Programm an der London Guildhall School of Music and Drama bei Rudolf Piernay absolvierte. Heute arbeitet sie regelmäßig mit Sir John Eliot Gardiner zusammen, unter dessen Leitung sie 2013 ihr Debüt bei den Salzburger

Festspielen in Händels *Alexanderfest* gab und u. a. in Schumanns *Das Paradies und die Peri* sowie in *Ein deutsches Requiem* von Brahms mit dem Gewandhausorchester Leipzig zu erleben war. In der aktuellen Saison setzt sie diese Zusammenarbeit mit Mozarts Requiem und Bachs *Matthäuspassion* fort. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet die Künstlerin auch mit dem Ensemble Les Arts Florissants, mit dem sie u. a. die CD „*Harmonia Sacra*“ unter der Leitung von William Christie eingespielt hat. Sie ist in der aktuellen Saison auch als Liedsängerin zu erleben: nach einem Auftritt mit Joseph Middleton im Beethoven-Haus Bonn im Oktober 2015 folgt im Mai 2016 ein Liederabend in der Kölner Philharmonie. Mit den Pianisten Eugène Asti und Graham Johnson war sie bereits beim Oxford Festival sowie in dem renommierten Londoner Kings Place und der Wigmore Hall zu Gast.

**LINDA NICHOLSON** hat sich auf die Interpretation des barocken, klassischen und frühromantischen Repertoires auf den der jeweiligen Zeit entsprechenden, authentischen Instrumenten spezialisiert. Nach dem Studium am Royal College of Music in London und an der dortigen Universität gewann sie die ersten beiden internationalen Wettbewerbe, die für Hammerklavier ausgerichtet wurden, den Concours International du Piano-forte in Paris und den Wettbewerb Musica Antiqua des Festival van Vlaanderen in Brügge. Heute tritt sie bei den bedeutendsten Festivals und Konzerten in Europa und Fernost auf. Ihr Repertoire umfasst Solowerke ebenso wie Kammermusik





Thibault Noally



Anna Prohaska



Richard Putz

und Klavierkonzerte an der Seite renommierter Orchester. Sie ist Gründungsmitglied des London Fortepiano Trios und arbeitet seit über 20 Jahren mit dem Barockgeiger Hiro Kurosaki zusammen. Mit ihm hat sie zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen herausgebracht, darunter eine CD mit sämtlichen Mozart-Violinsonaten, für die sie den Japanese Academy Award erhielten und die im Erscheinungsjahr die meistverkaufte klassische Aufnahme in Japan war. Sie wird häufig zu Meisterklassen eingeladen. Zusammen mit Alan Rubin baute sie in den letzten beiden Jahrzehnten eine der bedeutendsten Sammlungen historischer Tasteninstrumente in Europa auf, die Exemplare vom 16. bis 19. Jahrhundert umfasst.

Der Geiger **THIBAUT NOALLY**, 1982 geboren, studierte ab 2000 an der Royal Academy of Music London. Der Gewinner internationaler Wettbewerbe entdeckte neben dem Studium der klassischen Violin-Literatur bald die Alte Musik sowie die Originalklanginstrumente für sich und vertiefte seine Kenntnisse in diesen Bereichen u. a. bei Sir Trevor Pinnock. Seit 2006 ist er Konzertmeister von Les Musiciens du Louvre. Darüber hinaus ist er Gastkonzertmeister beim Sinfonia Varsovia Orchester und arbeitet eng mit der Cellistin Ophélie Gaillard und dem Ensemble Pulcinella zusammen. Rezitalauftritte führen ihn in renommierte Konzerthäuser, als Konzertsolist ist er u. a. mit dem Concerto Köln, dem Ensemble Matheus, dem Ensemble Baroque de Limoges, Orfeo 55 oder Opus 5 zu hören. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit Sängern wie

Cecilia Bartoli, Anne Sofie von Otter, Philippe Jaroussky oder Jennifer Larmore und dem Cembalisten Francesco Corti. Als Dirigent leitete er im Rahmen der Mozartwoche 2011 ein Konzert mit den Musiciens du Louvre und Philippe Jaroussky.

**ANNA PROHASKA** studierte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Mit 17 Jahren gab sie ihr Debüt an der Komischen Oper, mit 23 Jahren war sie erstmalig an der Staatsoper Unter den Linden zu hören, wo sie heute festes Ensemblemitglied ist und mit namhaften Dirigenten zusammenarbeitet. Gastauftritte führten sie u. a. zu den Salzburger Festspielen, an das Teatro alla Scala und das Bolschoi Theater. Neben der Standardliteratur ihres Stimmfaches befasst sie sich mit zeitgenössischer Musik; sie war in Jörg Widmanns Auftragswerk *Babylon* für die Bayerische Staatsoper zu erleben ebenso wie in der ihr gewidmeten Oper *Mnemosyne* von Wolfgang Rihm. Im Bereich der Alten Musik gleichermaßen engagiert, stand sie regelmäßig mit Nikolaus Harnoncourt, der Academy of Ancient Music und der Akademie für Alte Musik Berlin auf der Bühne. Auf dem Konzertpodium war sie mit den größten Orchestern unter namhaften Dirigenten zu hören. Liederabende führten sie in die großen Musikzentren Europas. Zu ihren jüngsten Aufnahmen zählen die Alben *Sirène*, *The Enchanted Forest* und *Behind the Lines*.

**RICHARD PUTZ**, 1993 in Bayern geboren, begann mit sechs Jahren, Schlagzeug zu spielen.



Caitlan Rinaldy



Juan Carlos Rivas Perretta

Ab 2009 studierte er an der Hochschule für Musik in München bei Adel Shalaby und seit 2011 bei Peter Sadlo an der Universität Mozarteum. 2005 nahm er an der International Katarzyna Myčka Marimba Akademie Breslau teil, 2007 und 2010 an der Internationalen Sommerakademie der Universität Mozarteum. Er wurde mehrfach bei dem Wettbewerb Jugend Musiziert ausgezeichnet, erhielt den 1. Preis des erstens Marimba Festivals Nürnberg 2006 sowie den 3. Preis des International Marimba Competition Linz im selben Jahr; 2012 folgte der 1. Preis der International Marimba Competition Salzburg sowie ein Preis für die beste Interpretation. Er spielte in Konzerten u. a. mit dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn, dem Akademieorchester der Bochumer Symphoniker, den Heidelberger Symphonikern in Stuttgart, Mailand, München, Hamburg, Düsseldorf, Heidelberg, Heilbronn, Sylt (Sylt Art Festival 2010) und in Berlin. Richard Putz ist seit dem Jahr 2008 Stipendiat der Deutschen Stiftung Musikleben.

**CAITLAN RINALDY**, 2004 in Australien geboren, begann im Alter von fünf Jahren mit dem Klavierspiel und gewann kurz darauf mehrere nationale Preise. Mit sieben Jahren debütierte sie in Brisbane und wurde ausgewählt, in der Serie „Australian Rising Stars“ aufzutreten. 2011 machte sie den Abschluss ihrer Klavier-Vorstudien. Sie errang mehrere erste Preise bei der American Protégé International Piano and Strings Competition an der Carnegie Hall New York und bei der Schubert Competition

2013 in Connecticut. 2014 wurde sie für ein Studium an der Juilliard Music School in New York ausgewählt und im folgenden April am Leopold Mozart Institut für Hochbegabungsförderung an der Universität Mozarteum aufgenommen. Im Juni 2014 wirkte sie beim Salzburger Kammermusik Festival der Universität Mozarteum mit. 2015 gelangte sie als jüngste Künstlerin in das Finale der Aarhus International Competition in Dänemark. Aufsehen erregte sie im selben Jahr zudem als erste Australierin, die den ersten Preis und den Preis für die beste Interpretation beim Internationalen Fryderyk Chopin Klavierwettbewerb für Kinder und Jugendliche in ihrer Gruppe in Polen gewann. Caitlan Rinaldy singt auch und spielt Violine; sie war Mitglied des Philadelphia Musicopia String Orchestra, in dessen Rahmen sie sich bei Wohltätigkeitsveranstaltungen für die musikalische Ausbildung weniger privilegierter Kinder einsetzte.

**JUAN CARLOS RIVAS PERRETTA** wurde in Salamanca, Spanien, geboren und begann im Alter von acht Jahren seine Ausbildung am Konservatorium seiner Heimatstadt. Mit 18 Jahren führte er sein Studium am Conservatorio Superior de Música de Aragón fort und schloss es 2013 mit Auszeichnung ab. Er nahm an internationalen Meisterkursen teil und konnte mit dem Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), mit welchem er Konzertreisen nach Spanien, Deutschland und Frankreich unternahm, dem Youth Orchestra of Holland, den European Youth Orchestra Winds und dem Wiener Jeunesse Orchester Orchestererfah-





Dorothea Röschmann



Peter Rose



Fazil Say

rung sammeln. Er spielt regelmäßig in der Spira Mirabilis und in der Philharmonie Salzburg mit. Gemeinsam mit dem Aëris Trio gewann er dreimal den „Premio Primer Palau“ im Palau de la Musica Barcelona. Er absolviert gerade sein Masterstudium an der Universität Mozarteum Salzburg bei Stefan Schilli, dem Solooboisten des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Des Weiteren ist er Stipendiat der Bank BBVA.

Die in Flensburg geborene Sopranistin **DOROTHEA RÖSCHMANN** erregte 1995 mit ihrem Salzburger Festspiel-Debüt als Susanna (*Le nozze di Figaro*) unter Nikolaus Harnoncourt internationale Aufmerksamkeit. Seither war sie viele Male als Mozart-Interpretin in Rollen wie Donna Elvira, Gräfin Almaviva, Ilia, Servilia, Pamina und Vitellia sowie als Nanetta (*Falschaff* und *Fierrabras*) an der Salzach zu erleben. Im Rahmen der Mozartwoche tritt sie seit 2001 regelmäßig auf. Engagements in den Hauptrollen ihres Faches führten sie außerdem an die größten Bühnen der Welt. Eine Zusammenarbeit verbindet die Sängerin auch mit der Berliner Staatsoper. Als Liedsängerin feiert sie international Erfolge. Ihre umfangreiche Diskographie zählt Opern-, Konzert- und Liederinspielungen.

Der englische Bass **PETER ROSE** erhielt seine musikalische Ausbildung an der University of East-Anglia, an der Guildhall School of Music und am Studio der National Opera in London. 1986 gab er sein Operndebüt mit der Glyndebourne Festival Opera in Hongkong als Com-

mentatore in Mozarts *Don Giovanni*. Seither ist er mit einem breitgefächerten Repertoire, das die großen Partien seines Stimmfaches von Händel, Mozart, Rossini bis Strauss, Britten, Wagner und Verdi umfasst, auf den bedeutendsten Opernbühnen der Welt und bei wichtigen Festivals aufgetreten. Aktuelle und zukünftige Engagements umfassen den Daland (*Der fliegende Holländer*) mit dem Spanischen Nationalorchester an der Bayerischen Staatsoper München sowie – als Debüt – bei den Bayreuther Festspielen 2016. Außerdem ist er in der Rolle des Baron Ochs an der Nederlandse Opera, der Wiener Staatsoper und an der Opéra National de Paris sowie in Bachs *Matthäuspassion* mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra zu erleben.

Mit seinem außergewöhnlichen pianistischen Vermögen berührt **FAZIL SAY** Publikum wie Kritik seit nunmehr 25 Jahren in einer direkten, offenen und aufregenden Weise. Seinen ersten Klavierunterricht erhielt der 1970 in Ankara geborene Pianist bei Mithat Fenmen, einem bei Alfred Cortot in Paris ausgebildeten Pianisten, der ihn ermutigte, auch frei zu improvisieren. In dieser Auseinandersetzung mit kreativen Prozessen und Formen wurde der Ursprung für das enorme improvisatorische Talent und die ästhetische Anschauung gelegt, die den Kern des Selbstverständnisses des Pianisten und Komponisten Fazil Say bilden. Als Komponist hat er Auftragswerke unterschiedlichster Besetzung und Größe für zahlreiche renommierte Häuser und Festivals geschrieben. Den Feinschliff als klassischer Pianist erhielt



Sir András Schiff



David Shipley

er ab 1987 bei David Levine, zunächst an der Musikhochschule Robert Schumann in Düsseldorf, später in Berlin. Seine herausragende Technik ermöglichte es ihm überdies bald, die großen Werke der Weltliteratur in staunenswerter Souveränität zu bewältigen. Die Mischung aus Feinsinn und virtuosem Glanz führten schließlich 1994 zum Sieg beim Internationalen Wettbewerb Young Concert Artists in New York. In Folge spielte der Künstler mit sämtlichen renommierten amerikanischen und europäischen Orchestern und zahlreichen großen Dirigenten und erarbeitete sich dabei ein vielfältiges Repertoire von Bach bis zur zeitgenössischen Musik. Gastspiele als Solist und Kammermusiker führen Fazil Say heute auf alle Kontinente.

**SIR ANDRÁS SCHIFF**, 1953 in Budapest geboren, erhielt den ersten Klavierunterricht im Alter von fünf Jahren und setzte sein Studium an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest bei Pál Kadosa, György Kurtág und Ferenc Rados sowie bei George Malcolm in London fort. Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit sind Klavierabende, insbesondere die zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. Seit 2004 hat er in mehr als 20 Städten den kompletten Zyklus sämtlicher Beethoven- Klaviersonaten in chronologischer Reihenfolge aufgeführt und auf CD eingespielt. Er tritt mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten auf, wobei er einen Schwerpunkt auf die Aufführung der Klavierkonzerte von Bach, Beethoven und Mozart

unter eigener Leitung setzt. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca, mit der er, wie auch mit dem Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist eng zusammenarbeitet. Seit früher Jugendzeit ist Sir András Schiff ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Von 1989–1998 leitete er die Musiktage Mondsee. Gemeinsam mit Heinz Holliger hatte er von 1995–2013 die künstlerische Leitung der Ittinger Pfingstkonzerte in der Kartause Ittingen, Schweiz, inne. Seit 1998 findet im Teatro Olimpico in Vicenza unter seiner Leitung die Konzertreihe „Omaggio a Palladio“ statt. Seit 2006 ediert er für den Musikverlag Henle Werke von Mozart (Klavierkonzerte) und Bach (*Wohltemperiertes Klavier*) in Urtextausgaben. Der Pianist wurde mit zahlreichen hohen internationalen Preisen ausgezeichnet, darunter 2011 die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. 2014 wurde er von Queen Elizabeth II für seine Verdienste für die Musik in den Adelsstand erhoben und kurz darauf mit der Ehrendoktorwürde der University of Leeds ausgezeichnet. Im Frühjahr 2011 bezog er gegen die aktuelle politische Entwicklung in Ungarn Stellung; nach Angriffen von Seiten ungarischer Nationalisten zog Sir András Schiff die Konsequenz, in Ungarn keine Konzerte mehr zu geben.

Der Bass **DAVID SHIPLEY** studierte an der Royal Academy of Music in London, wo er mit Auszeichnung abschloss. Er vertiefte seine Ausbildung im Rahmen eines Opernprogramms an der Guildhall School of Music and Drama



Tugan Sokhiev



Andreas Staier

bei Janice Chapman. 2008 wurde er mit dem Kathleen Ferrier Stipendium für junge Sänger ausgezeichnet. In der aktuellen Saison ist er im Rahmen des Jette Parker Young Artists Programme am Royal Opera House, Covent Garden, in Rollen wie Arthur und Officer III in Peter Maxwell Davies *The Lighthouse*, Hauptmann in *Eugen Onegin*, Sciarrone in *Tosca*, Guccio in *Gianni Schicchi* und Hoher Priester des Baal in *Nabucco* zu hören. Auftritte als Konzertsolist führten ihn in renommierte Konzertsäle in Europa. Eine enge Zusammenarbeit verbindet David Shipley mit dem Monteverdi Choir und Sir John Eliot Gardiner, mit denen er u. a. als Solist in Bachs h-Moll-Messe, in Monteverdis *Orfeo* sowie Händels *Dixit Dominus* bei den Salzburger Festspielen anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Chores zu erleben war. Weitere Engagements der jüngeren Zeit umfassen u. a. Auftritte beim Verbier Festival, beim Al Bustan Festival in Beirut, beim Glyndebourne Festival, den BBC Proms und dem Brooklyn Academy of Music Festival, als Sarastro in *Die Zauberflöte* für die Royal Academy Opera oder als Bartolo in *Le nozze di Figaro* beim Amersham Music.

**TUGAN SOKHIEV**, 1977 in der nordossetischen Hauptstadt Wladikawkas geboren, studierte zunächst Dirigieren bei Anatoli Briskin, bevor er auf dessen Rat und Vermittlung zu Ilja Musin, der einst die Schule des Dirigierens in Russland begründet hatte, nach St. Petersburg wechselte. Gegenwärtig ist Sokhiev Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, eine Funktion, die

er noch bis 2016 innehalten wird, und Musikdirektor des Orchestre National du Capitole de Toulouse. Anfang 2014 wurde er zudem zum Musikdirektor des Bolschoi-Theaters und Chefdirigenten des Bolschoi-Orchesters in Moskau bestellt. Auch mit dem Mariinsky-Theater in St. Petersburg und dem Londoner Philharmonia Orchestra verbindet ihn eine künstlerische Partnerschaft. Darüber hinaus ist er gefragter Gast wichtiger Opernhäuser und des Festivals in Aix-en-Provence sowie führender Orchester. 2005 wählte ihn die Union der französischen Musikkritiker nach einem umjubelten Auftritt im Théâtre des Champs-Élysées zur „*musikalischen Entdeckung des Jahres*“. Seine Diskographie umfasst zahlreiche Einspielungen, darunter Tschairowskys Vierte Symphonie, Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und Prokofjews *Peter und der Wolf*, Strawinskys Ballettmusiken *Le Sacre du printemps* und *Der Feuervogel* sowie die 2014 erschienene Aufnahme von Prokofjews *Ivan der Schreckliche* mit dem DSO Berlin und Olga Borodina.

**ANDREAS STAIER**, 1955 in Göttingen geboren, studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam. Nach drei Jahren als Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln startete er 1986 seine Solokarriere am Cembalo und Hammerklavier. Die Bandbreite seiner Interpretationen umfasst Werke vom Frühbarock bis in die späte Romantik und Moderne. Dabei beleuchtet er die Literatur historisch fundiert und schlägt gleichzeitig die Brücke in die heutige Zeit. Neben seinen zahlrei-



Kate Symonds-Joy



Gareth Treseder

chen Soloauftritten mit kreativen und musikgeschichtlich interessanten Programmen gibt er regelmäßig Konzerte mit renommierten Orchestern. Er gastiert bei den großen internationalen Musikfestivals und auf internationalen Konzertbühnen von Berlin bis Tokyo. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören Anne Sofie von Otter, Alexei Lubimov, Alexander Melnikov und Isabelle Faust. Ein festes Klaviertrio gründete er mit Daniel Sepec und Roel Dieltiens. Mit dem Tenor Christoph Prégardien verbindet ihn eine langjährige musikalische Partnerschaft, die auch durch zahlreiche Aufnahmen dokumentiert ist. Er hat rund 50 CD-Einspielungen vorgelegt, von denen viele mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden. Zuletzt erschien eine CD mit Schuberts Klaviertrios mit Daniel Sepec und Roel Dieltiens.

**KATE SYMONDS-JOY** schloss ihr Studium an der Cambridge University mit Auszeichnung ab und absolvierte ein Opernprogramm an der Royal Academy in London. 2011 gewann sie den Thelma King Vocal Award und wurde mit dem Basil Turner Prize für ihre Interpretation der Bianca in Brittens *The Rape of Lucretia* ausgezeichnet. Zu ihren Opernengagements zählen u. a. Ino in Händels *Semele*, Dorabella in *Così fan tutte* und Medea in Cavallis *Il Giasone*. Als Konzert- und Liedsängerin war sie in London in der Wigmore Hall, in Ravels *Chansons madécasses* im Purcell Room, in Janáčeks *Tagebuch eines Verschollenen* im Kings Place und in Mahlers Symphonie Nr. 2 in der Cadogan Hall zu erleben. Sie trat außer-

dem in einer audiovisuellen Operninstallation mit der Kompanie Erratica im Metropolitan Museum in New York sowie Händels *Messias* an der Oper in Bordeaux auf.

Nach Abschluss der Universität Bristol und des Royal Welsh College of Music and Drama in Cardiff wurde der walisische Tenor **GARETH TRESEDER** in das Ausbildungsprogramm von Sir John Eliot Gardiners Monteverdi Choir aufgenommen. Soloauftritte in dieser Zeit umfassen Bachs Kantaten in der Pariser Cité de la Musique, in der Berliner Philharmonie und in Londons Cadogan Hall. Er wirkte zudem bei den Aufnahmen des Chores „Live at Milton Court: Handel Bach Scarlatti“ und den Motetten von Johann Sebastian Bach mit. In der Rolle des Schäfers ist er auch auf einer Aufnahme des London Symphony Orchestra in Strawinskys *Œdipus Rex* zu hören. Zu den Engagements, die er als Solist absolvierte, zählen u. a. Händels *Dixit Dominus* für HRH The Prince of Wales im Buckingham Palace in London, Monteverdis *Marienvesper* in der Carnegie Hall New York, im King's College in Cambridge sowie im Château de Versailles, Mozarts Requiem in der Royal Albert Hall, Händels *Messias* in der Colston Hall, Mendelssohns *Elias* in Londons St. John's Smith Square, ein Auftritt als Jüngling in Schumanns *Das Paradies und die Peri* im Gewandhaus Leipzig, Scarlattis *Stabat Mater* in der Kölner Philharmonie und im Wiener Konzerthaus, Elgars *Dream of Gerontius* in Trinity College Cambridge sowie Bachs Kantate *Trauerode* BWV 198 im Dom zu Pisa und Orffs *Carmina*



Mitsuko Uchida



Bruno Weil

*Burana* in der Gloucester Cathedral. Gareth Treseder tritt auch selbst als Komponist geistlicher Werke, die in Großbritannien, Amerika und Australien zur Aufführung kommen, hervor. Seine Kompositionen *A Song Was Heard at Christmas* und *Blessed be that Maid Marie* wurden jüngst mit den BBC Singers erfolgreich aufgenommen.

**MITSUKO UCHIDA** ist bekannt für ihre stets von intellektueller Wachheit und tiefer musikalischer Einsicht geprägten Interpretationen. Insbesondere als Expertin für die Klavierwerke Mozarts, Beethovens und Schuberts ausgewiesen, legt sie auch einen Schwerpunkt auf Werke von Berg, Webern, Schönberg und Boulez. In Japan geboren, in Wien ausgebildet und seit Jahrzehnten in London zuhause, hat die Künstlerin durch vielfältige kulturelle Einflüsse zu einem unvergleichlichen Ausdruck gefunden, der sie weltweit als Solistin wie als Kammermusikerin zu einer der gefragtesten Interpretinnen macht. Ihre langjährige Zusammenarbeit mit den besten Orchestern und in den wichtigsten Konzerthäusern der Welt hat zu einer Vielzahl von Residenz-Engagements geführt. Die Carnegie Hall widmete ihr eine Serie mit dem Titel „*Mitsuko Uchida: Vienna Revisited*“ und das Concertgebouw Amsterdam eine „*Carte Blanche*“-Reihe. Ein besonderes Engagement in der Nachwuchsförderung zeichnet die Künstlerin als Trustee der Borletti-Buitoni Trusts aus. Sie hat zahlreiche preisgekrönte Einspielungen vorgelegt und wurde mit bedeutenden Auszeichnungen geehrt. 2009 von der britischen Königin zur

Dame ernannt, ist die Pianistin der Mozartwoche seit vielen Jahren verbunden und wurde 2015 mit der Goldenen Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg gewürdigt. Im Studienjahr 2015/16 ist sie Humanitas Visiting Professor in Chamber Music an der Cambridge University.

**BRUNO WEIL** hat sich sowohl als Gastdirigent bedeutender internationaler Orchester als auch mit zahlreichen, preisgekrönten CD-Aufnahmen einen hervorragenden Ruf auf dem Gebiet der Wiener Klassik erworben. Als einer der letzten Meisterschüler von Hans Swarowsky kam Bruno Weil über Kapellmeisterposten an den Staatstheatern in Wiesbaden und Braunschweig als damals jüngster Generalmusikdirektor Deutschlands nach Augsburg. Bis Ende des Jahres 2001 war er Generalmusikdirektor der Stadt Duisburg. Heute ist er künstlerischer Leiter der Cappella Coloniensis sowie Principal Guest Conductor des Tafelmusik Baroque Orchestra in Toronto. Als Gastdirigent war er an den bedeutendsten Opernhäusern Europas zu erleben. Regelmäßige Einladungen führen ihn zu Festivals nach Glyndebourne und Salzburg, wo er 1988 für den erkrankten Herbert von Karajan drei Vorstellungen von Mozarts *Don Giovanni* leitete. Als Gründer und künstlerischer Leiter des Musikfestivals Klang & Raum im Kloster Irsee/Allgäu hat er 1993 ein internationales Forum für Konzerte auf Originalinstrumenten geschaffen. Seit Oktober 2001 unterrichtet Bruno Weil Dirigieren an der Hochschule für Musik und Theater in München. Außerdem ist er in der Nachfolge Gidon



Matthias Winckhler

Kremers seit 2013 Ehrenpräsident des Leopold-Mozart-Violinwettbewerbs und hat eine Dirigier- und eine Kompositionsklasse an der Universität Mozarteum inne. Seit einiger Zeit arbeitet er an einer Stilkunde des 18. Jahrhunderts, mit der er das Thema für den historisch interessierten Musiker auf einen verständlichen Nenner bringen möchte.

Der im Jahr 1990 in München geborene Bariton **MATTHIAS WINCKHLER** erhielt seinen ersten Gesangsunterricht an der Bayerischen Singakademie. Anschließend studierte er an der Universität Mozarteum bei Andreas Macco sowie in der Liedklasse von Wolfgang Holzmair und besuchte Meisterkurse. Er war Stipendiat der Walter und Charlotte Hamel Stiftung, der Walter Kaminsky Stiftung und wurde intensiv vom Kulturverein Fürstenfeldbruck gefördert. Zu den zahlreichen Preisen, die er bei internationalen Wettbewerben errang, zählt der erste Preis sowie ein Sonderpreis beim 11. Internationalen Mozart-Wettbewerb 2014 in Salzburg. Er ist als Lied- und Konzertsänger insbesondere im deutschsprachigen Raum und den Niederlanden tätig. 2015 debütierte er beim Kissinger Sommer und bei den Salzburger Festspielen. Er musizierte unter Dirigenten wie Helmuth Rilling, Jordi Savall, Vasilij Petrenko, Gianandrea Noseda, Reinhard Goebel oder Hans Graf sowie mit Klangkörpern wie der Camerata Salzburg, dem Mozarteumorchester Salzburg, den Wiener Philharmonikern und dem Leipziger Barockorchester. Die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik führte zur Zusammenarbeit mit Komponisten

wie Manfred Trojahn, Gerhard Wimberger und Friedrich Cerha. Seit 2015/16 ist er Ensemblemitglied der Staatsoper Hannover. Er war u. a. als Guglielmo (*Così fan tutte*), Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Belcore (*L'Elisir d'amore*), Ruggiero (*Orlando Furioso*) sowie in zahlreichen kleineren Partien zu erleben. Rundfunk und CD-Produktionen runden sein künstlerisches Schaffen ab.





Hagen Quartett



Quatuor Ébène

## ENSEMBLES, ORCHESTER UND CHÖRE DER MOZARTWOCHE 2016

Die beispiellose drei Jahrzehnte dauernde Karriere des **HAGEN QUARTETTS** begann 1981. Die ersten Jahre, geprägt von Wettbewerbserfolgen, galten der Erarbeitung des schier endlosen Quartettrepertoires, woraus sich das unverwechselbare Profil der Hagens entwickelt hat. Die Zusammenarbeit mit Künstlerpersönlichkeiten wie Nikolaus Harnoncourt und György Kurtág ist dem Hagen Quartett ebenso wichtig wie gemeinsame Konzertauftritte mit Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman, Heinrich Schiff oder Jörg Widmann. Das Konzertrepertoire und die Diskographie des Quartetts bestehen aus reizvollen und intelligent kombinierten Programmen, die von Werken der frühen Epochen über Haydn bis Kurtág die gesamte Geschichte des Streichquartetts umfassen. Das Quartett pflegt den Kontakt mit Komponistinnen und Komponisten seiner Generation, sei es mit der Aufführung bereits bestehender oder mit der Bestellung und Uraufführung neuer Werke. Für eine Vielzahl junger 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, der Hochschule Basel und bei internationalen Meisterkursen geben sie diesen großen Erfahrungsschatz weiter. Seit Sommer 2013 spielt das Hagen Quartett auf Instrumenten von Antonio Stradivari, dem berühm-

ten „Paganini Quartett“, das ihm von der Nippon Music Foundation zur Verfügung gestellt wird. Die aktuelle Saison steht, nach den großen Erfolgen des Beethoven-Zyklus und nach dem international gefeierten 30-Jahr-Jubiläum noch ganz im Zeichen des sich über zwei Spielzeiten erstreckenden Mozart-Zyklus: mit der Aufführung der zehn großen Streichquartette ist das Hagen Quartett in den größten und wichtigsten Musikmetropolen der Welt zu Gast.

Was 1999 als Zerstreuungsübung von vier jungen französischen Musikern in den Proberäumen der Universität begann, wurde zu einem von Kritik und Publikum begeistert aufgenommenen Markenzeichen des **QUATUOR ÉBÈNE**: der lustvolle Wechsel zwischen den Stilen. Die Musiker hauchen der Kammermusik neuen Atem ein, indem sie stets einen direkten und unvoreingenommenen Blick auf die Werke haben und dabei voller Demut und Respekt der Musik, ganz gleich welcher Gattung, entgegenzutreten. Ihr traditionelles Repertoire leidet keinesfalls darunter, sondern wird durch die Spannung, die der Umgang mit diversen Stilen erzeugt, nur befruchtet. Nach Studien beim Quatuor Ysaÿe in Paris sowie bei Gábor Takács, Eberhard Feltz und György Kurtág folgte der beispiellose und herausragende Sieg beim ARD-Musikwettbewerb 2004. Mit ihrem charismatischen Spiel, dem frischen Zugang zur Tradition und dem offenen Umgang mit neuen Formen gelingt es den Musikern, einen weiten und jüngeren Zuschauerkreis zu begeistern und in regelmäßigen Meisterkursen am Pariser Conservatoire und an der Colburn



Turtle Island Quartet



Les Vents Français

School in Los Angeles zu vermitteln. 2005 wurde das Quartett mit dem Belmont-Preis der Forberg-Schneider-Stiftung ausgezeichnet, die den Musikern seither besonders eng verbunden ist und es ermöglicht hat, dass ihnen aus Privatbesitz alte italienische Instrumente zur Verfügung gestellt werden konnten. Ganz seinem Wirken entsprechend kann das Quartett eine vielfältige, mit wichtigen Preisen ausgezeichnete Diskographie vorweisen, darunter die 2014 erschienene, mit dem Echo Klassik 2015 ausgezeichnete Crossover CD „Brazil“ mit Stacey Kent und der bei Erato veröffentlichte, anlässlich Menahem Presslers 90. Geburtstag entstandene Livemitschnitt „A 90<sup>th</sup> Birthday Celebration“.

Das **TURTLE ISLAND QUARTET**, das seinen Namen aus der Schöpfungsmythologie der Urvölker Amerikas bezieht, ist seit seiner Gründung 1985 eine treibende Kraft in der Entwicklung neuer Strömungen in der Kammermusik für Streicher. Mit zwei Grammys für das beste klassische Crossover Album (2006 und 2008) ausgezeichnet, reichern David Balakrishnan und Alex Hargreaves, Violine, Benjamin von Gutzeit, Viola, und Malcolm Parsons, Violoncello, die klassische Streichquartett-Ästhetik mit zeitgenössischen amerikanischen Elementen an. Die Gründung des Ensembles geht auf David Balakrishnans Überlegungen und kompositorische Visionen während seines Masterstudiums an der Antioch University West zurück. Seither hat sich das Turtle Island Quartet auch in Stilrichtungen wie Folk, Bluegrass, Swing, Be-Bop, Funk,

R&B, New Age, Rock, Hip-Hop oder latein-amerikanischer Musik bewegt und originäre Streichquartettliteratur ebenso wie Arrangements aufgeführt. Entstanden sind dabei auch zahlreiche Aufnahmen sowie Soundtracks für große Kino-, Fernseh- und Radioproduktionen. Das Quartett hat mit Musikergrößen wie dem Klarinettenisten Paquito D'Rivera, dem Vibraphonisten Stefon Harris, den Gitarrenlegenden Leo Kottke, den Assad Brothers oder The Manhattan Transfer, Pianisten wie Billy Taylor, Kenny Barron, Cyrus Chestnut und Ramsey Lewis, Sängern wie Tierney Sutton und Nellie McKay, dem Ying Quartet sowie der Parsons und der Luna Negra Tanzkompanie zusammengearbeitet. Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal des Quartetts ist die Wiederbelebung der Improvisationstradition in der Kammermusik. Alle Mitglieder verfeinern ständig ihre Fertigkeiten durch Erweiterung ihres Repertoires, durch die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten, durch Aufführungen und Aufnahmen mit großen symphonischen Orchestern und durch Lehrverpflichtungen.

Die Formation **LES VENTS FRANÇAIS** zählt zu den besten Holzbläserensembles weltweit. Es wurde von sechs hervorragenden Instrumentalsolisten gegründet, die schon seit vielen Jahren in französischer Tradition miteinander musizieren. Alle sechs Mitglieder des Ensembles, Emmanuel Pahud, Flöte, François Leleux, Oboe, Paul Meyer, Klarinette, Gilbert Audin, Fagott, Radovan Vlatković, Horn, und Eric Le Sage, Klavier, tragen den Esprit fran-



zösischer Musik in sich. Es ist ihr Ziel, für Holzbläser komponierte Meisterwerke, darunter auch Raritäten, einem größerem Publikum zugänglich zu machen. Ihr Grundsatz ist es, als erstklassige Musiker erstklassige Leistung zu zeigen, indem sie ihre individuelle solistische Perfektion in die Kammermusik einfließen lassen. Abhängig vom Repertoire besteht das Ensemble aus zwei bis sechs Mitgliedern. Engagements führen Les Vents Français in viele wichtige Konzertsäle Europas, Asiens und der USA. Im Rahmen der Mozartwoche ist das Ensemble 2007 zum ersten Mal aufgetreten.

Der 1972 von seinem künstlerischen Leiter **ERWIN ORTNER** gegründete **ARNOLD SCHOENBERG CHOR** zählt zu den vielseitigsten und meistbeschäftigten Vokalensembles Österreichs. Das Repertoire reicht von der Musik der Renaissance und des Barock bis zur Gegenwart, mit dem Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik. Das besondere Interesse des Chores gilt der A-cappella-Literatur, aber auch große Chor-Orchester-Werke stehen immer wieder auf dem Programm. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Mitwirkung bei Opernprojekten, darunter bei mittlerweile so legendären Produktionen wie Schuberts *Fierrabras* bei den Wiener Festwochen 1988, Messiaens *Saint François d'Assise* (1992) oder bei der Uraufführung von Berrios *Cronaca del Luogo* (1999) bei den Salzburger Festspielen. Weitere Fixpunkte der szenischen Tätigkeit des Chores sind die regelmäßige Mitwirkung bei den Opernaufführungen des Theaters an der Wien. Seit mehr als 30 Jahren bestand eine enge Kooperation mit

Nikolaus Harnoncourt. Der Arnold Schoenberg Chor unternimmt zahlreiche Konzertreisen und ist seit Jahren bei den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen, bei Wien Modern, dem Carinthischen Sommer und der styriarte Graz zu Gast. Die Diskographie umfasst zahlreiche Aufnahmen, die mit hohen internationalen Preisen bedacht wurden, darunter die 2002 mit einem Grammy ausgezeichnete Aufnahme von Bachs *Matthäuspassion* unter Nikolaus Harnoncourt. Die im November 2014 erschienene Aufnahme *Weihnachten mit dem Arnold Schoenberg Chor* war nach wenigen Wochen vergriffen und wurde im Herbst 2015 neu aufgelegt.

Die **CAMERATA SALZBURG** wurde von Musikerpersönlichkeiten 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 in Richtung Romantik und Moderne erweitert wurde. Der Klangkörper zählt in Mozarts Geburtsstadt als Konzert- und Opernorchester zu den Stammensembles der Festspiele und der Mozartwoche und hat einen eigenen Abonnementzyklus im Mozarteum. Das Ensemble konzertiert regelmäßig in den wichtigsten Musikzentren der Welt. Von Bernhard Paumgartner mit dem Ziel der Bewahrung und Belebung eines klassischen und klassizistischen Musikgeistes gegründet, verwirklichte Sándor Végh, der das Orchester in fast zwei Jahrzehnten zu einer neuen Hochblüte brachte, das Musizier-

Ideal des Streichquartetts auf größer besetzter Ebene und förderte die individuelle Gestaltungsweise der einzelnen Orchestermitglieder innerhalb und zugunsten des Kollektivs. Sein Nachfolger Sir Roger Norrington verband von 1998–2006 als Chefdirigent den charakteristischen Ensemblestil der Camerata mit seinen Erfahrungen im historisch informierten Musizieren. 2007 übernahm der Geiger Leonidas Kavakos die künstlerische Leitung. Seit 2011 ist Louis Langrée Chefdirigent, in dessen Musizierstil und Repertoireschwerpunkt die Camerata eine große Übereinstimmung und viele inspirierende Akzente findet. Mehr als 60 Platten- und CD-Aufnahmen, von denen viele mit Preisen ausgezeichnet wurden, dokumentieren die Musizierkultur der Camerata Salzburg aus sechs Jahrzehnten.

Die **CAPPELLA ANDREA BARCA** wurde von Sir András Schiff anlässlich der Gesamtauführung der Mozart-Klavierkonzerte im Rahmen der Mozartwochen 1999–2005 gegründet. Der Name des Orchesters wird auf den fiktiven Andrea Barca zurückgeführt, einen „*toskanischen Komponisten und leidenschaftlichen Interpreten der Mozartschen Klaviermusik*“ (András Schiff). Die Musiker des Ensembles, allesamt exzellente Solisten und Kammermusiker, sind an kein festes Orchester gebunden und konstituieren sich für die jeweiligen Projekte in unterschiedlichen Formationen. Nach und nach weitete sich die Konzerttätigkeit des Orchesters aus. So gestaltet die Cappella seit 1999 das Festival „*Omaggio a Palladio*“ im Teatro Olimpico in Vicenza, wo es 2001 auch

an drei konzertanten Aufführungen von *Così fan tutte* mitwirkte. Das Ensemble war außerdem mehrfach bei Festivals wie dem Kunstfest Weimar, dem Beethoven Fest Bonn oder dem Lucerne Festival zu Gast und unternahm Gastspielreisen durch Europa und in die USA. András Schiffs Bestreben geht dahin, die Cappella Andrea Barca so zu präsentieren, dass sie sich in solistischen und kammermusikalischen Formationen beweisen kann. „*Was ich als Dirigent mache, ist eine Erweiterung des 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.*“ Überdies erachtet Schiff die menschliche und persönliche Komponente als ebenso wichtig: „*Da gibt es keinen Platz für das Egoistische. Dieses Ensemble basiert auf gegenseitiger Sympathie, Verständnis, Gleichgestimmtheit und gleichen Idealen – ästhetisch, musikalisch und menschlich.*“

Die **ENGLISH BAROQUE SOLOISTS** gelten seit Jahrzehnten als eines der führenden Originalklang-Ensembles. Ihr Repertoire reicht von Monteverdi bis Mozart und Haydn und umfasst Kammermusik ebenso wie symphonische Werke und Oper. Regelmäßig treten die English Baroque Soloists zusammen mit dem Monteverdi Choir auf. Mit ihm unternahmen sie u. a. im Jahr 2000 die aufsehenerregende „*Bach Cantata Pilgrimage*“, bei der alle Kirchenkantaten Bachs in ganz Europa aufgeführt wur-

den, den „Bach Marathon“ in der Royal Albert Hall und anlässlich des 50-jährigen Chorjubiläums Konzertreisen nach Cambridge, Versailles und Barcelona mit Monteverdis *Marienvesper*. Gemeinsam produzierte Aufnahmen von Bachs Motetten (2011) und den Auferstehungskantaten (2012) eroberten in den Klassik-Charts Spitzenränge. In den 1990er-Jahren brachte das Ensemble die sieben späten Opern, sämtliche späte Symphonien und sämtliche Klavierkonzerte Mozarts zur Aufführung. Das Orchester tritt in den wichtigsten Musikinstitutionen der Welt auf und ist bei renommierten Festivals zu Gast. Unter dem Eigenlabel des Monteverdi Choir, „Soli Deo Gloria“, erschienen zuletzt Bachs *Brandenburgische Konzerte* und Mozarts Symphonien KV 543 und 551. Die English Baroque Soloists stehen unter der Schirmherrschaft seiner königlichen Hoheit des Prince of Wales.

Im Jahr 1997 von Gidon Kremer als pädagogisches Projekt gegründet, das höchsten künstlerischen Ansprüchen genügt, ihm die Möglichkeit gibt, seinen reichen Erfahrungsschatz an junge Kollegen aus den drei baltischen Staaten weiterzugeben und gleichzeitig das Musikleben des Baltikums zu fördern und zu inspirieren, hat die **KREMERATA BALTICA** zunächst beim Kammermusikfest Lockenhaus für Furore gesorgt und danach die Welt im Sturm erobert. Das Orchester, das inzwischen durch die drei baltischen Regierungen Litauens, Lettlands und Estlands unterstützt wird, versammelt herausragende junge Musiker, die in einer konstanten Besetzung spielen und

mit namhaften Künstlerpersönlichkeiten auftreten. Zur charakteristischen Handschrift des Ensembles, das heute aus den großen Musikzentren und von den renommierten Festivals nicht mehr weg zu denken ist, gehört neben der hohen interpretatorischen Qualität eine ungewöhnliche und spannende Programmgestaltung, die sich oft abseits des Mainstreams bewegt und zahlreiche Ur- und Erstaufführungen enthält. Das breitgefächerte und sorgsam ausgewählte Repertoire zeigt sich an den CD-Produktionen, die hohe Auszeichnungen erhalten haben, darunter einen Grammy Award. Als Orchestra in Residence ist die Kremerata Baltica der Kronberg Academy verbunden.

Das **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)** wurde 1997 von ehemaligen Mitgliedern des Gustav Mahler Jugendorchesters gegründet. 45 Musikerinnen und Musiker aus 20 Nationen bilden heute den Kern des frei finanzierten Ensembles, das mit Konzerttourneen und Residenzen rund 200 Tage pro Jahr weltweit unterwegs ist. Das MCO wird von Orchestervorstand und Management in engem Dialog geführt, mit demokratischem Mitspracherecht der Mitglieder. Kernrepertoire des Orchesters sind Symphonik und Opernliteratur der Wiener Klassik und der frühen Romantik. Dank seiner flexiblen Struktur ist es dem MCO möglich, ein breites Repertoire zu spielen, das von Kammermusik bis zur groß besetzten Symphonie und Oper, vom Barock bis zu Ur-aufführungen reicht. Das Experimentieren mit Repertoire, Konzertorten und -formaten bildet einen wesentlichen Bestandteil der Identität.

tität des Orchesters. Wichtige Impulse erhielt das MCO durch seinen Gründungsmentor Claudio Abbado und den Conductor Laureate Daniel Harding. Als künstlerische Partner prägen und inspirieren im Rahmen langfristig angelegter Projekte aber auch der Pianist Leif Ove Andsnes, die Geigerin Isabelle Faust sowie die Dirigenten Daniele Gatti und Teodor Currentzis das Ensemble. Unter dem Titel „The Beethoven Journey“ waren das MCO und Leif Ove Andsnes, der das Orchester vom Klavier aus leitete, 2012–2015 in zwölf Ländern mit einem Beethoven-Zyklus unterwegs. Seit 1998 ist das MCO Residenzorchester in Ferrara, seit 2003 gastiert es jeden Sommer beim Lucerne Festival, wo es auch den Kern des Lucerne Festival Orchestra bildet. Eine enge Beziehung besteht zudem zum Festival in Aix-en-Provence, wo dem Orchester mit der Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* unter Claudio Abbado 1998 der internationale Durchbruch gelang. Dort brachte das Orchester 2012 auch George Benjamins Oper *Written on Skin* zur Uraufführung, 2015 spielte es die US-Bühnenpremiere beim Mostly Mozart Festival in New York. Für seine CD-Einspielungen wurde das MCO mit internationalen Preisen gewürdigt.

Der MONTEVERDI CHOIR wurde 1964 gegründet und zählt seit langem zu den besten Chören der Welt. Er ist berühmt für die Leidenschaftlichkeit und Virtuosität seines Gesanges und die stilistische Wendigkeit, mit der er jedem Komponisten, jeder Sprache und jedem historischen Stil gerecht wird. Unter den vielen

wegweisenden Tourneen und großangelegten Projekten war die „Bach Cantata Pilgrimage“ an der Seite der English Baroque Soloists im Jahr 2000 die ambitionierteste: Zur Feier von Johann Sebastian Bachs 250. Geburtstag umfasste sie die Aufführung sämtlicher Kirchenkantaten Bachs in über sechzig Kirchen in ganz Europa. Neben den English Baroque Soloists, mit denen ihn eine enge Partnerschaft verbindet, ist der Chor auch an der Seite anderer führender Orchester in ganz Europa zu erleben. Regelmäßig wirkt er bei Opernproduktionen in den ersten Häusern Europas mit. Der Monteverdi Choir hat sich in der Vergangenheit immer wieder als erfolgreiche Schule künftiger Solo- und Chorsänger erwiesen. Seit 2007 bildet daher das Monteverdi Apprentices Programme eine neue Facette im Profil des Chores. Zu den Engagements zu seinem 50-jährigen Jubiläum 2014 zählten Aufführungen von Monteverdis *Marienvesper* in Cambridge, Barcelona und Versailles sowie eine Europatournee mit Händels *Dixit Dominus*. Die umfangreiche, preisgekrönte Diskographie zeugt von der Vielseitigkeit des Monteverdi Choir.

Das MOZART KINDERORCHESTER, erstmals in der Mozartwoche 2013 der Öffentlichkeit präsentiert, wurde von der Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit umliegenden Musikschulen in Österreich und Deutschland für Kinder zwischen sieben und zwölf Jahren gegründet. Es ist ein Ensemble für die Jüngsten. Es hat sich vielfach gezeigt, dass die Orchestererfahrung nicht früh genug beginnen kann, und dass bereits sehr junge Musikerinnen und

Musiker imstande sind, die technischen und musikalischen Anforderungen der Werke Mozarts und anderer Komponisten zu erfüllen und ihre Spielfreude auf das Publikum zu übertragen. Das Mozart Kinderorchester soll junge Musikerinnen und Musiker motivieren und wichtige Impulse setzen. Gerade Mozarts Musik- und Gedankenwelt eignet sich als Zentrum eines solchen Projekts besonders gut. Leiter und Dirigent des Mozart Kinderorchesters ist Christoph Konec, mit dem sich das Orchester 2014 auch im Rahmen der Overture spirituelle der Salzburger Festspiele mit einem Mozart-Programm präsentiert hat. Die Stimmgruppenbetreuung liegt in Händen von Raphael Brunner, Hannelore Farnleitner und Hildegard Ruf (Violine), Herbert Lindsberger und Elmar Oberhammer (Viola), Astrid Mielke-Sulz (Violoncello), Erich Hehenberger (Kontrabass, Fagott und Cembalo), Petra Rainer (Föte, Oboe und Klarinette), Andreas Stopfner (Horn) sowie Horst Hofer (Trompete). In Kooperation mit Musikum Salzburg, Städtische Musikschule Bad Reichenhall, Musikschule Berchtesgadener Land, Musikschule Burghkirchen, Musikschule Freilassing, Musikschule Grassau, Musikschule München, Musikschule Prien am Chiemsee, Musikschule Teisendorf, Musikschule Traunstein, Musikschule Trostberg, Oberösterreichisches Landesmusikschulwerk, prima la musica Salzburg, Salzburger Blasmusikverband und Leopold Mozart Institut der Universität Mozarteum.

Das **MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG** ist das Symphonieorchester von Stadt und Land Salz-

burg und hat sich in seiner langjährigen Geschichte zu einem international anerkannten Kulturbotschafter der Mozart-Stadt entwickelt. Es ist insbesondere auf die Erarbeitung eigenständiger und zeitgemäßer Interpretationen der Werke Mozarts spezialisiert. Der Klangkörper hat seine Wurzeln im 1841 gegründeten Dommusikverein und Mozarteum und wurde mit Unterstützung von Mozarts Witwe Constanze und seinen beiden Söhnen ins Leben gerufen. 1908 erhielt das Orchester seinen heutigen Namen. Ivor Bolton, der das Orchester zu Saisonende verlassen wird, ist seit 2004 Chefdirigent. Als Veranstalter zweier eigener Konzertreihen zählt das Mozarteumorchester zu den Säulen des Salzburger Musiklebens. Stilistische Vielfalt und Flexibilität beweist es bei seinen über die gesamte Spielzeit laufenden Musiktheatervorstellungen im Salzburger Landestheater, dessen Repertoire von großer Oper bis hin zu Operette, Ballett und Musical reicht. Eine enge Zusammenarbeit verbindet das Orchester mit der Stiftung Mozarteum Salzburg ebenso wie mit den Salzburger Festspielen, wo es nicht nur die einen wichtigen konzertanten Schwerpunkt bildenden Mozart-Matineen spielt, sondern auch für Opernproduktionen verpflichtet wird. Des Weiteren tritt das Ensemble alljährlich im Rahmen der Mozartwoche sowie bei Konzerten der Kulturvereinigung auf. Konzertreisen führten das 91 Musiker zählende Orchester in den letzten Jahren durch Europa, Asien und Südamerika. Viele internationale Dirigenten schätzen die Arbeit mit dem aufgeschlossenen und dynamischen Klangkörper. Seit 2011 vertieft Sir

Trevor Pinnock als Erster Gastdirigent seine Verbindung zum Mozarteumorchester. Zahlreiche CD-Einspielungen dokumentieren das Schaffensspektrum des Orchesters.

Das 1982 von Marc Minkowski gegründete Ensemble **LES MUSICIENS DU LOUVRE** erweckt das Repertoire des Barock, der Klassik und der Romantik auf Originalinstrumenten zu neuem Leben. Seit 30 Jahren hat dieses Ensemble durch seine Neuinterpretation der Werke von Händel, Purcell und Rameau neue Maßstäbe gesetzt. Auch seine Aufführungen von Haydn und Mozart und neuerdings Bach und Schubert fanden hohe Beachtung. Seine Interpretationen der französischen Musik des 19. Jahrhunderts, darunter Berlioz (*Les Nuits d'été*, *Harold en Italie*), Bizet (*L'Arlésienne*) oder Massenet (*Cendrillon*), fanden gleichermaßen Anerkennung. Zu den jüngsten Opernerfolgen des Ensembles zählen Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, Wagners *Der fliegende Holländer*, Mozarts *Lucio Silla* bei der Mozartwoche, den Salzburger Festspielen und dem Musikfest Bremen, wo das Orchester seit 1995 regelmäßig auftritt. Eine Asien-Tournee führte das Orchester Anfang 2013 u. a. nach Tokyo, Shanghai und Jakarta. In der Saison 2015–2016 stehen eine Wiederaufnahme von Rameaus *Platée* an der Opéra Garnier in Paris, eine Neuinszenierung von *Le nozze di Figaro* in Versailles sowie zwei Europa-Tourneen und eine Südkorea-Reise mit Rameaus *Symphonie imaginaire* auf dem Programm. Zur Diskographie des Ensembles zählen Haydns *Londoner Symphonien* für naive, Schuberts *Sym-*

*phonien* sowie eine Einspielung von Dietschs und Wagners *Fliegendem Holländer/Le Vaisseau Fantôme*. Das seit 1996 im Département Isère ansässige Ensemble wirkt darüber hinaus mit, der klassischen Musik auf vielfältige Weise ein neues Publikum zu erschließen. Les Musiciens du Louvre werden vom Conseil Général de l'Isère, der Région Rhône-Alpes und dem Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Rhône-Alpes) unterstützt.

Der **SALZBURGER BACHCHOR** ist seit über 30 Jahren eine feste Größe im Salzburger Musikleben und gehört zu den führenden Vokalensembles in Österreich. Sowohl in der Besetzung als auch in seinem chorischen Gesamtklang zeichnet er sich durch hohe Flexibilität aus. Er ist nicht nur regelmäßiger Gast der großen Salzburger Festivals, sondern auch auf internationalen Bühnen präsent. Gastspiele führten den Chor u. a. nach Deutschland, Frankreich, Italien, Griechenland, Rumänien, in die Niederlande, die Türkei und nach Spanien. Seit 2003 leitet **ALOIS GLASSNER** den Chor. Das Repertoire des Salzburger Bachchores umfasst sämtliche Epochen, von der Renaissance über die großen Oratorien des Barock, der Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik. Als kompetentes Ensemble wird der Chor auch regelmäßig mit Uraufführungen betraut. Auftritte bei den Salzburger Festspielen fanden u. a. mit den Wiener Philharmonikern, dem Mozarteumorchester und der Camerata Salzburg, dem Freiburger Barockorchester, dem RSO Wien und Les Musiciens du Louvre unter Dirigenten wie Riccardo Muti, Ivor Bol-

ton, Ingo Metzmacher, Marc Minkowski, Sir Roger Norrington, Yannick Nézet-Séguin, Andrés Orozco-Estrada und Vladimir Fedoseyev statt. Szenisch war der Chor in den letzten zehn Jahren in zahlreichen Mozart-Opern sowie in *Davide penitente*, in Händels *Theodora*, Glucks *Orfeo ed Euridice* und Mascagnis *Cavalleria rusticana* auf den Salzburger Festspielbühnen zu sehen. Im Frühjahr 2014 gab der Salzburger Bachchor sein Debüt im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins. Seine Kompetenzen bewies der Chor zuletzt etwa mit der Präsentation seiner ersten A-cappella-CD „Pater noster“ Anfang 2015.

Das **SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM** besteht aus Studierenden der Universität Mozarteum Salzburg, die im Rahmen ihrer Ausbildung hier wichtige Orchestererfahrung erwerben. Traditionellerweise sind die Musiker bei einem Konzert der Mozartwoche zu hören. Namhafte Dirigenten wie Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis Russell Davies, Peter Schneider oder Gerd Albrecht leisteten wichtige Impulse für die künstlerische Arbeit des Orchesters. Verpflichtungen führten das Sinfonieorchester bereits zu den Salzburger Kulturtagen, den Salzburger Festspielen, in das Wiener Konzerthaus sowie in einige europäische Musikzentren. Von 2013 bis Herbst 2015 leitete Hans Graf das Sinfonieorchester und seit Oktober 2015 stehen Bruno Weil, Reinhard Goebel und Johannes Kalitzke dem Orchester vor und zeichnen außerdem für die Ausbildung der Dirigierstudenten verantwortlich.

Kaum ein anderer Klangkörper wird dauerhafter und enger mit der Geschichte und Tradition der europäischen Musik in Verbindung gebracht als die **WIENER PHILHARMONIKER**. Die Faszination, welche das 1842 von Otto Nicolai gegründete Orchester seit seinem ersten Konzert auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt ausübt, beruht neben der bewusst gepflegten, von einer Generation an die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und der Symbiose zwischen Opernhaus und Konzertsaal auf seiner einzigartigen Struktur und Geschichte: Das Orchester, das sich 1908 als Verein konstituierte und 1933 das System eines festen Chefdirigenten aufgab, arbeitet traditionell mit den bedeutendsten Dirigenten und Solisten zusammen. Seit 1922 das Hauptorchester der Salzburger Festspiele, ist es der Mozartwoche seit 1956 eng verbunden. Die rege Tourneetätigkeit sowie das traditionelle Neujahrskonzert, das in mehr als 90 Länder übertragen wird, machten das Eliteorchester weltweit bekannt. 1956 erhielt das Orchester die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg.



The German-French cellist **NICOLAS ALTSTAEDT** was one of Boris Pergamenschikow's last students in Berlin. After completing his studies with Eberhard Feltz and receiving several prizes at competitions and a fellowship from the Borletti Buitoni Foundation, he was awarded the Credit Suisse Young Artist Award in 2010. This was also in connection with his debut with the Vienna Philharmonic conducted by Gustavo Dudamel at the Lucerne Festival. As BBC New Generation Artist (2010–2012) Nicolas Altstaedt played with all the BBC orchestras, at the Proms and in the Wigmore Hall London. He now performs with symphony and chamber orchestras under renowned conductors in the world's major music centres. He is especially keen on performing New Music and this has led to cooperation with major composers of our time. He also focuses strongly on chamber music. In 2012, at the suggestion of Gidon Kremer, he was appointed artistic director of the Lockenhaus Chamber Music Festival. Since then artists from Lockenhaus have been on tour in specific constellations and with individual programmes, performing in the Mozarteum and other concert halls. At the beginning of the 2015/16 season Altstaedt was also appointed successor to Ádám Fischer as the principal conductor of the Austro-Hungarian Haydn Philharmonic Orchestra. He plays a cello made by Giulio Cesare Gigli from Rome (ca. 1770) as well as one by Robert König (2012).

Conductor and flautist **GIOVANNI ANTONINI** was born in Milan. He is regarded as an expert on Baroque and Classical repertoire. He received his training at the Civica Scuola di Musica in his home town and at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. He has directed the renowned Baroque ensemble Il Giardini Armonico since 1989, with whom he performs as conductor and flute soloist (recorder and Baroque traverse flute). He is also highly in demand as a guest conductor with major orchestras. As an opera conductor Giovanni Antonini is engaged at La Scala Milan and at the Salzburg Festival. His recordings of the music of Vivaldi and of other 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-century composers with Il Giardini Armonico have received several awards, as well as Bellini's *Norma* with Cecilia Bartoli in the title role and the La Scintilla Orchestra. At present he is recording a Beethoven cycle with the Basle Chamber Orchestra. Since September 2013 Giovanni Antonini has been artistic director of the Wratistavia Cantans Festival in Poland. He is also the music director of the prestigious project *Haydn 2032*, in which it is planned to

perform and record Joseph Haydn's 107 symphonies in time for the 300<sup>th</sup> anniversary of his birth. The first recording in this series, recently issued, received an Echo Klassik 2015 as 'Symphonic Recording of the Year'.

**KIT ARMSTRONG** was born in 1992. He grew up in Los Angeles, Paris and London, and began to play the piano at the age of five. Two years later he started to study mathematics. After attending courses with Claude Frank at the Curtis Institute of Music he moved to London in order to study with Benjamin Kaplan at the Royal Academy of Music, completing his studies there in 2008. At the age of 13 Kit Armstrong met Alfred Brendel, who since then has guided him as his teacher and mentor, and has described him as having a "perception of the great piano works as a unity of emotion and understanding, with a fresh and sophisticated approach." The unique relationship between Armstrong and Brendel was documented in the film *Set the Piano Stool on Fire* by the British film director Mark Kidel. Kit Armstrong's future concert calendar includes performances with major European orchestras under renowned conductors. Chamber music is also of central interest and he performs regularly with the Szymanowski Quartet and as a trio with Andrej Bielov (violin) and Adrian Brendel (violoncello). Kit Armstrong is also an accomplished composer and has written works for various constellations of instruments. He has already received six Morton Gould Young Composer Awards from the ASCAP Foundation in New York, including the renowned Charlotte von Bergen Prize. In 2013 Kit Armstrong acquired the Église Sainte-Thérèse in Hirson, France, with the aim of reviving this disused church, a unique historical *Art Deco* monument, as a concert hall and creative centre for culture. Following its inauguration in 2014 it has hosted events featuring imaginative programmes and renowned artists.

**DÁNIEL ÁRVAI**, from Hungary, initially focused his musical interest on playing the violin before he studied musicology and choral conducting, graduating in 2007 from the University of Pécs. Since then he has worked as a choir director with several classical choirs and gospel choirs in Hungary. He has been a professional singer since 2012. He performs regularly with the Hungarian Radio Chorus and has been a member of the Arnold Schoenberg Choir in Vienna since 2014. He has performed as a soloist in sacred works, for instance as the Evangelist in Bach's *St. John Passion* and sung solo roles in Handel's *Messiah* and Puccini's *Messa di Gloria*. In Kálmán's *Die Csárdásfürstin* he was to be heard as Edwin.



Baritone ALEX ASHWORTH trained at the Royal Academy of Music in London with Mark Wildman and Julius Drake and now gives guest performances as a concert and opera singer throughout Europe. He has performed at the Glyndebourne Festival Opera, at the Opéra de Lille (Curio in *Giulio Cesare*), with Scottish Opera on Tour, (singing the title role in *Eugene Onegin*), at the Welsh National Opera (title role in *Wozzeck*), at the Opéra Comique in Paris (Ottokar in *Der Freischütz*). In Lapland he sang Falstaff in a reconstruction of Shakespeare's Globe Theatre made of ice. His repertoire ranges from Monteverdi, Bach and Handel to Mahler and Vaughan-Williams, and he sings in the world's major concert halls. He went on tour to the distant Faroe Islands and to Iceland singing in Orff's *Carmina Burana*; in Iceland he gave the first performance in that country of Handel's *Israel in Egypt*. He works together regularly with conductors such as Sir Roger Norrington, Sir Trevor Pinnock, Paul McCreesh and Sir John Eliot Gardiner, with whom he has recorded Stravinsky's *Cedipus Rex* and Bach's Mass in B minor.

The Polish bass KRZYSZTOF BACZYK, born in 1990, received his musical training first as a member of the Posen Boys Choir. He went on to study at the academy of music there, where in 2010 he was honoured as the best student of the year and graduated in 2014. He also attended master-classes held by artists such as Anita Garaná, David Pountney and Ann Murray. In December 2010 he was accepted by the opera studio of the Teatr Wielki in Warsaw where he was able to build up a broad repertoire, performing in productions such as Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk*, as Hamlet in the opera by Ambroise Thomas as well as in *La Bohème*, *Aida*, *Eugene Onegin*, *Le nozze di Figaro* and *Der Freischütz*. His participation in the opera workshop of the academy of the Festival d'Aix-en-Provence in 2012 laid the foundation for intensive cooperation with the festival in the following years. He returned in 2013 as a participant in the Mozart workshop and was awarded the prize of the friends of the Festival d'Aix-en-Provence. Subsequently he sang Nettuno and Tindaro in a tour production of Francesco Cavalli's *Elena*. In 2014 he gave guest performances as the First Priest and Second Armoured Man in *The Magic Flute*. In 2015 he was highly acclaimed for his interpretation of Melisso in Handel's *Alcina*.

Canadian tenor COLIN BALZER trained as a singer with David Meek in Canada and with Edith Wiens in Germany. He also attended master classes given by Helmut Deutsch, Robert Tear, Elly Ameling, Brigitte Fassbaender and Christoph Prégardien. In the meantime

he has won a broad range of international prizes in repertoire extending from Monteverdi to Penderecki, and gives concerts throughout the world. He appears regularly at renowned festivals and gives concerts with various Canadian orchestras. Colin Balzer is also highly acclaimed as a lied recitalist. In the production of *Idomeneo* at the Mozart Week in 2010 he sang the role of the Gran Sacerdote and returned to Salzburg in 2012 to sing in a concert of sacred music at the Mozart Week.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT was born in 1979 in South Africa. He began his music studies in Australia, graduated from the Eastman School of Music in the USA and now lives in London. After initially training as a modern pianist with Rebecca Penneys he turned to early keyboard instruments, studying harpsichord with Arthur Haas, fortepiano with Malcolm Bilson, as well as continuo playing and performance practice with Paul O'Dette. Kristian Bezuidenhout became internationally renowned at the age of 21 when he won first prize and the audience prize at the renowned Bruges Fortepiano Competition. He now performs regularly with leading ensembles throughout the world, often conducting from the piano. Kristian Bezuidenhout schedules his engagements between concerts with orchestra, recitals and chamber music. He performs at festivals of Early Music and renowned summer festivals as well as in the world's major concert halls. In recent Mozart Weeks he performed all of Mozart's piano sonatas.

FLORIAN BIRSACK was born in Salzburg and has made a name for himself as a soloist on the harpsichord, fortepiano and clavichord. He received his musical training in his home town and in Munich where his teachers in harpsichord and performance practice were Lars Ulrik Mortensen, Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert and Anthony Spiri. The preoccupation with historic musical practice is an essential source of inspiration for Florian Birsack and is decisive in the character and constant analysis of his style of making music. He seeks the variety of music for keyboard instruments and the rich nuances of the many different instruments of a past epoch and is intensively concerned with the appropriate execution of the general bass in all its stylistic facets. He appears frequently as a soloist and continuo player with renowned chamber ensembles and orchestras. Recently he has become increasingly involved in his own solo and chamber music projects with specially devised programmes. He has taught at the Mozarteum University in Salzburg since 1997.

British tenor SAMUEL BODEN studied singing at the Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance in Lon-

don and graduated with distinction in 2008. While he was still a student and since graduation he has given concerts regularly throughout Britain and with leading international ensembles. He is highly in demand as a soloist and has been able to build up a broad opera and concert repertoire encompassing all styles and epochs. His beginnings in choral music have led to a more intensive preoccupation with Early Music and subsequently to engagements for instance in Purcell's *The Fairy Queen* at the St Gallen Theatre and in Glyndebourne, in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria* for the English National Opera and in the title role in Cavalli's *L'Ormindo* for the Royal Opera House, Covent Garden. From his great love of languages, especially of French, he has developed a particular inclination for French Baroque music. As a high, light lyrical tenor he has sung roles such as the title role in Charpentier's *Actéon* conducted by Emanuelle Haïm and Abaris in Rameau's *Les Boréades* with Les Musiciens du Louvre conducted by Marc Minkowski at the Festival d'Aix-en-Provence. In concerts he works together with major orchestras and conductors such as Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe and John Storgårds.

ALFRED BRENDEL, born in 1931 in northern Moravia, has long been a regular guest in major international concert halls and at festivals throughout the world, performing with leading European and American orchestras under renowned conductors. He gave his final concert on 18 December 2008 with the Vienna Philharmonic in the Musikverein in Vienna, playing Mozart's 'Jenamy' Piano Concerto, K. 271, conducted by Sir Charles Mackerras. Since then Alfred Brendel has continued to appear regularly on stage, giving readings, holding masterclasses and lectures on subjects such as *Humour in Music* and *The Light and Dark Sides of Interpretation*. He also gives lectures on Franz Liszt and the last piano sonatas by Beethoven and Schubert. For many years now Alfred Brendel has also been a prolific writer. The anthology of his poems was published by Hanser entitled *Spiegelbild und schwarzer Spuk*, as well as his books *Ausgerechnet ich, Nach dem Schlussakkord – Fragen und Antworten, A bis Z eines Pianisten. Ein Lesebuch für Klavierliebende* and most recently, in 2014 *Wunderglaube und Misstonleiter. Aufsätze und Vorträge*. He has received many awards and distinctions and in 2014 was awarded the Golden Mozart Medal of the Salzburg Mozarteum Foundation.

RENAUD CAPUÇON, one of the leading violinists of his generation, captivates audiences with his performances as a concert soloist and chamber musician. Born in 1976 in Chambéry, he began his studies at the Con-

servatoire National Supérieur de Musique de Paris at the age of fourteen with Gérard Poulet and Veda Reynolds. He then went on to study with Thomas Brandis, Isaac Stern, Shlomo Mintz and Augustin Dumay. At an early age Renaud Capuçon won major prizes and awards; his diary is now full of engagements to perform at festivals and give concerts in the major international music centres. He appears throughout the world with the most renowned orchestras and conductors and is also enthusiastically committed to chamber music, performing with artists such as Martha Argerich, Daniel Barenboim, Hélène Grimaud, and regularly with the pianist Frank Braley, as well as his brother, cellist Gautier Capuçon. In 2013 Renaud Capuçon took over as artistic director of the Easter Festival in Aix-en-Provence, and he was recently appointed artistic director of the Sommets Musicaux de Gstaad. Renaud Capuçon plays the Guarneri del Gesù *Panette* (1737) that used to belong to Isaac Stern, and was bought for him by the Banca Svizzera Italiana. In June 2011 he was awarded the honour of the *Chevalier de l'Ordre National du Mérite* by the French government.

The pianist YA-FEI CHUANG performed on television at the early age of eight in her homeland Taiwan; at the age of nine she gave her first piano recitals, and when she was ten she won first prize in the competition *Genius versus Genius* which was televised throughout the country. One year later she also won the National Piano Competition of Taiwan. At the age of 18 she won first prize at the International Piano Competition in Cologne. In the following years she received many scholarships from renowned foundations in Germany and Taiwan which made it possible for her to take up studies at the Freiburg Academy of Music with Rosa Sabater and Robert Levin, graduating in only four years. During this period of study she was awarded many prizes including the Mendelssohn Prize of the city of Freiburg. She completed further studies with Pavel Gililov at the Cologne Academy of Music and received her concert diploma. In 1993 she moved to the USA, where she acquired a further degree from the New England Conservatory in Boston under Russell Sherman. She now performs as a soloist and with major orchestras and conductors at renowned festivals in Europe and the USA. Her solo repertoire is complemented by her activities as a chamber musician and duo partner, for instance with Kim Kashkashian and her husband Robert Levin, as well as by her commitment to contemporary music.

Born in Italy, VALERIO CONTALDO grew up in Switzerland. After first studying classical guitar he studied sing-

ing at the Lausanne Conservatory and was a finalist in the Leipzig Bach Competition in 2008. Active and versatile in singing oratorio, his concert repertoire includes Mozart's *Requiem* and Mass in C, Haydn's *Creation*, *The Seasons*, Honegger's *Le Roi David*, Rossini's *Petite Messe Solennelle*, J. S. Bach's *Passions*, *Christmas Oratorio*, the Mass in B minor, Monteverdi's *Vespre della Beata Vergine*, Handel's *Messiah*, Schumann's *Scenes from Goethe's Faust* and Mendelssohn's oratorio *St. Paul*. In opera he has sung roles such as Aristaeus/Pluto in Offenbach's *Orphée aux Enfers*, Sergei in Shostakovich's *Moskva Tcheriomuchki*, Chevalier de la Force in Poulenc's *Dialogues des Carmélites*, Clem-Alfred in Britten's *The Little Sweep*, Normanno in *Lucia di Lammermoor*. Valerio Contaldo works together with prestigious conductors such as William Christie, Christian Zacharias, Marc Minkowski and Ton Koopman, among others.

Mezzo-soprano ALICE COOTE began her career as a singer and oboist in the youth orchestra of her home town in Cheshire and at local festivals in the north of England. She is now regarded as one of the great lied, concert and opera singers of our time. She gives lied recitals in Great Britain, continental Europe and the USA. Her repertoire comprises in particular works by Strauss, Mahler, Berlioz, Mozart, Handel and Bach and she performs with major orchestras under renowned conductors. She is highly acclaimed as an opera singer in the world's most famous opera houses where she performs the great mezzo roles such as Carmen, Charlotte (*Werther*), Dorabella (*Così fan tutte*) and also in trouser roles including Octavian (*Der Rosenkavalier*), Idamante (*Idomeneo*) and Sesto (*La clemenza di Tito*). Her versatility is documented on many CDs and DVDs.

FRANCESCO CORTI was born in 1984 into a musical family in Arezzo in Italy. He received his preliminary music training from his mother, before studying organ and organ composition at the Perugia Conservatory, and also harpsichord at the conservatories in Geneva and Amsterdam. He completed his training by attending master classes held by internationally renowned harpsichord players and organists. Francesco Corti has received several awards, including first prize at the 15<sup>th</sup> International Bach Competition in Leipzig in 2006. Nowadays he performs as a soloist throughout the world at the major music venues. At the invitation of Marc Minkowski he has also been a member of Les Musiciens du Louvre Grenoble since 2007 with whom he performs regularly at the Mozart Week and also as a chamber musician. Francesco Corti performs as a soloist with the Salzburger Mozarteum Orchestra, the Com-

battimento Consort and the Leipzig Baroque Orchestra and he also works regularly with other ensembles specialising in Early Music. As a continuo player he has performed with the London Symphony Orchestra, the Orchestra Filarmonica della Scala and the Vienna Philharmonic. He has made recordings issued by some of the great labels, including a solo CD of works by Couperin and Bach.

American tenor RICHARD CROFT is highly in demand as a guest soloist at the world's major opera houses and with leading international orchestras. His light tenor voice, extreme musicality, artistic versatility and powerful stage presence allow him to interpret a broad range of roles from Handel and Mozart to contemporary composers. He is currently engaged to sing for instance as Edgar Allen Poe and Doctor in Gordon Getty's *Usher House* and Debussy's *La Chute de la Maison Usher* in a production by David Pountney conducted by Lawrence Foster at the San Francisco Opera and as Peter Quint in Britten's *The Turn of the Screw* at the Berlin State Opera. At the end of the season he can also be heard there in Claus Guth's new production of Bohuslav Martinů's *Juliette* conducted by Daniel Barenboim. Richard Croft has a long-standing working relationship with Marc Minkowski and Les Musiciens du Louvre, with whom, during the Mozart Week 2010, he sang the role of Idomeneo in the staged production. Richard Croft has twice been nominated for a Grammy Award and his recordings include works from various epochs, issued on the major labels, and have received major prizes.

Irish soprano ANNA DEVIN trained at the Royal Irish Academy of Music in Dublin and the Guildhall School of Music and Drama in London. With her flexible voice, wide-ranging repertoire and strong stage presence she is considered to be one of the most promising talents of her generation. She gained initial stage experience as a member of the Jette Parker Young Artists Programme at the Royal Opera House, Covent Garden, of the Britten-Pears Young Artists Programme and of the National Opera Studio London. She has received several awards, including the Stuart Burrows International Voice Award, the Singer's Prize of the Gerald Moore Awards and the Audience Prize at the Handel Singing Competition in London. She has sung roles on Britain's major stages, for instance Nanetta (*Falstaff*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*) and Oberto (*Alecina*). She has a broad-ranging concert repertoire, encompassing sacred and secular works in equal measure, and has performed at the BBC Proms and in the Wigmore Hall in London.

JÜRGEN FLIMM grew up in Cologne where he studied Theatre Science, German Literature and Sociology. After working as an assistant director at the Munich Kammer-spiele, as casting director at the Mannheim National Theatre and at the Thalia Theatre Hamburg he became artistic director of the Cologne Theatre in 1979 and of the Thalia Theatre in 1985. During his 15-year term there it became one of the most successful stages for drama in Germany both artistically and economically. From 1999–2003 he was president of the German Stage Association, from 2002–2004 head of drama at the Salzburg Festival, from 2005–2008 artistic director of the Ruhrtriennale and from 2007–2010 artistic director of the Salzburg Festival. Since September 2010 he has been artistic director of the Staatsoper Unter den Linden in Berlin. He made his debut as an opera director with a production of Nono's *Al gran sole carico d'amore* in 1978 in Frankfurt; this was followed in 1981 by Offenbach's *Les Contes d'Hoffmann* at the Hamburg State Opera and in 1990 in Amsterdam *Così fan tutte* conducted by Nikolaus Harnoncourt, with whom he enjoyed a close artistic partnership. Since then Jürgen Flimm has successfully directed productions on the world's major stages. Moreover, he was professor at the University of Hamburg and is a member of the Academy of the Arts in Hamburg, Munich, Berlin and Frankfurt and was also made an honorary doctor of the University of Hildesheim. He has been awarded several prizes and distinctions, including the Grimm Prize, the Konrad Wolf Prize of the Academy of the Arts Berlin, the Austrian Cross of Honour for the Arts and Sciences as well as the medal of honour of the province of Salzburg.

American soprano AMANDA FORSYTHE first introduced herself to European opera audiences as Corinna in Rossini's *Il viaggio a Reims* at the Rossini Opera Festival in Pesaro. When she made her debut at the Grand Théâtre de Genève as Dalinda in Handel's *Ariodante* she was acclaimed by the *Financial Times* as the "new discovery of the evening". She also sang this role at the Bavarian State Opera. She subsequently sang Barbarina in *Le nozze di Figaro* at the Royal Opera House, Covent Garden, and at the Théâtre des Champs-Élysées. She has sung major soprano roles such as Nannetta in *Falstaff*, Iris in Handel's *Semele*, Pamina in *Die Zauberflöte*, Poppea in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and in Handel's *Agrippina*. She has been a concert soloist under renowned conductors at major festivals in Europe and America. Future engagements include her debut with the Boston Symphony Orchestra under Andris Nelsons in Mendelssohn's *A Midsummer-Night's Dream* and as Marzelline in *Fidelio* with

the Accademia Nazionale di Santa Cecilia conducted by Sir Antonio Pappano. Her first solo album of Handel arias was issued in autumn 2015 on the Avie label.

Born in 1986 in Norway, VILDE FRANG first studied in Oslo, at the Hamburg Academy of Music and at the Kronberg Academy. Mitsuko Uchida was important for her artistic development, working together with her in the context of the Borletti-Buitoni Trust Fellowship in 2007; she was also the holder of a scholarship from the Anne-Sophie Mutter Foundation between 2003 and 2009. Vilde Frang has been awarded several prizes and distinctions for her virtuosity, musicality and power of expression, including the Credit Suisse Young Artist Award in 2012, which led to her debut with the Vienna Philharmonic conducted by Bernard Haitink at the Lucerne Festival. She now plays with major international orchestras under renowned conductors. She performs regularly at the festivals in Salzburg, Verbier, Lucerne, Lockenhaus and also at the BBC Proms, the Prague Spring and at the George Enescu Festival in Bucharest. She performs as a soloist and with her duo partner Michail Lifits on the world's major stages. As a chamber musician Vilde Frang plays with partners such as Gidon Kremer, Sol Gabetta, Yuri Bashmet, Nicolas Altstaedt, Martha Argerich and Alexander Lonquich. She has issued several recordings which have been highly acclaimed by audiences and critics alike, including a CD of Mozart's violin concertos, K. 207 and K. 219, which was awarded an Echo Klassik Prize in 2015.

French soprano JULIE FUCHS first took violin lessons before, at the age of eighteen, deciding to train as a professional singer. She has won several prizes in international singing competitions, including second prize in 2013 at the *Operalia* Competition, and in 2014 she was nominated 'Lyric Artist of the Year' at the *Victoires de la Musique*. She is now a member of the ensemble at Zurich Opera House, where she has sung Musetta (*La Bohème*), Marzelline (*Fidelio*), Morgana (*Alcina*) and Susanna (*Le nozze di Figaro*). She began the current season 2015/16 by making her debut at the Opéra Garnier in Paris as La Folie in Laurent Pelly's staging of Rameau's *Platée* conducted by Marc Minkowski. Besides singing opera Julie Fuchs gives recitals and performs as a soloist in many of the world's major concert halls together with renowned conductors. She is also enthusiastic about other music genres and works in the studio together with major jazz musicians such as Giovanni Mirabassi and Paco Seri. Her most recent recording, *Yes*, of French arias was issued in September 2015.

**SIR JOHN ELIOT GARDINER**, one of the most versatile conductors of our time, is acknowledged as a key figure in the Early Music revival. Born in England in 1943, he studied Arabic and history at King's College Cambridge before devoting himself to music. After graduating from Cambridge he studied at King's College London and with Nadia Boulanger in Paris. In 1964, while still studying, he founded the Monteverdi Choir, and in 1968 the Monteverdi Orchestra which later became known as the English Baroque Soloists. In 1989 he inaugurated the Orchestre Révolutionnaire et Romantique, which plays on period instruments. He has held leading positions at the Opéra de Lyon, with the Handel Festival in Göttingen and with the NDR Symphony Orchestra. John Eliot Gardiner has given guest performances with many top orchestras and conducted operas at such renowned houses as the Royal Opera House London and at the Salzburg Festival. His extensive repertoire is documented in over 250 recordings for which he has received several international awards. In 1998 he was knighted by Queen Elizabeth; he holds honorary doctorates from the University of Lyons, the New England Conservatory of Music and the University of Cremona. He is *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres* and since 2010 he has been a knight of the French *Légion d'Honneur*.

**DAVID GLIDDEN** was born in 1974 in Manhattan, New York, into a family of artists. He began his musical training at the Royal Conservatory of Music in Toronto (Canada) and continued his studies at the Wilfrid Laurier University, at Oberlin College (USA) and at the Royal Conservatory in The Hague. Besides lessons with Eugene Kash, David Stewart, Jerzy Kaplanek and Pavlo Beznosiuk, David Glidden also took part in masterclasses held by Steven Staryk, Jaap Schroeder, Anner Bylsma, the Orford Quartet and George Crumb. He is a founding member of the Ensemble Harmonie Universelle and Le Cercle de l'Harmonie and at present is leader of the viola section of Les Musiciens du Louvre.

Tenor **WERNER GÜRA** was born in Munich. He studied at the Mozarteum in Salzburg and then continued his vocal training in Basle, Amsterdam and Vienna. After guest engagements in opera productions in Frankfurt and Basle he was a member of the ensemble of the Sempoper in Dresden from 1994 to 1999 where he was to be heard in the major tenor roles. He then had engagements at the Staatsoper Unter den Linden Berlin, the Opéra National de Paris, the Théâtre de La Monnaie in Brussels and at Zurich Opera House. More recently he has preferred to concentrate on performances as a concert and oratorio singer and is to be heard regularly

in the world's major concert halls, appearing with leading orchestras under renowned conductors. Highly celebrated as a lied singer he gives recitals in the Wigmore Hall London, the Philharmonie Cologne, the Lincoln Center New York and at the Schubertiade Schwarzenberg. He has made several recordings which have won awards such as the *Diapason d'Or*, the Editor's Choice for *Grammophone Magazine*, the BBC Music Magazine Award and also an Echo Klassik Prize. He has taught singing at the Zurich Academy of Music since 2009.

Born in Northern Ireland, **PETER HARRIS** studied music at the University of Oxford where he held a choral scholarship at Queen's College. After graduating from university, he was awarded a place on the Monteverdi Choir Apprenticeship Scheme. Recent solo highlights with the choir include Schumann's *Dichterliebe* as part of a recital by the Monteverdi Choir at Cadogan Hall, as well as Handel's *Dixit Dominus* and Scarlatti's *Stabat Mater* at Princeton University, the Duomo in Pisa and the Palace of Versailles, with the latter broadcast live on French television. He has also performed in Arvo Pärt's *Berliner Messe* at the Concertgebouw Amsterdam, in Debussy's *Le Martyre de saint Sébastien*, in the Verdi *Requiem* and Bernstein's *Mass* at the BBC Proms.

Spaniard **PABLO HERAS-CASADO**, voted conductor of the year in 2014 by *Musical America* is considered to be one of the most exciting and versatile conductors of the younger generation. His repertoire comprises early and contemporary music, chamber music and opera. Since the 2012/13 season he has been principal conductor of the Orchestra of St. Luke's in New York; in 2014 he was appointed first guest conductor of the Teatro Real Madrid. Moreover, he receives frequent invitations from the world's leading orchestras. He conducts opera in the world's major opera houses and also at the festivals in Salzburg, Aix-en-Provence and Baden-Baden. In 2007 he won the Lucerne Festival Conducting Competition where the jury was chaired by Pierre Boulez and Peter Eötvös. For his CD productions Pablo Heras-Casado has received several renowned prizes, including a Latin Grammy and most recently the Echo Klassik 2015. In 2014 Pablo Heras-Casado joined the Spanish charity Ayuda en Acción, which aims to overcome poverty and injustice throughout the world.

**CHRISTINE HOOCK** was born in Mainz. She has international engagements as a double bass soloist and chamber musician and goes on concert tours around the world. While still a student in Frankfurt and Geneva



she founded the Frankfurt Double Bass Quartet which is highly acclaimed nationally and internationally. As a versatile virtuoso player she plays in very many different constellations, be it classical, world music, jazz or electronic music and this is also reflected in her very varied range of recordings. Her musical partners include Alessandro Taverna, Benjamin Schmid, Quadro Nuevo, DJ Umberto Echo and John Goldsby. She has performed at the Schleswig-Holstein Music Festival, the San Sebastian Festival, the Cologne Music Triennial, the Oficina de Musica Curitiba and at the festivals in Berlin, Lucerne and Salzburg. After winning prizes in international competitions she took up a long-term engagement as solo double bass player with the West German Radio Symphony Orchestra Cologne and with other leading German orchestras, working together with renowned conductors. She is now professor of double bass at the Mozarteum University and in 2014 was offered an honorary professorship at the China Conservatory in Beijing. Besides her many concert engagements she also holds master-classes at international academies and festivals, and is a jury member in music competitions. She plays an English double bass made by William Tarr dating from 1848.

Swiss violinist **ESTHER HOPPE** studied initially at the Basle Academy of Music and then went on to continue her training at the Curtis Institute of Music in Philadelphia. She then studied at the Guildhall School of Music in London and at the Zurich Academy of the Arts. She has performed as a soloist with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the orchestra Les Siècles in Paris, the chamber orchestras of Zurich and Basle and the Musikkollegium Winterthur. After winning first prize at the Eighth International Mozart Competition in Salzburg in 2002 she founded the Tecchler Trio, which from 2003 until it was disbanded in 2011 had an intensive concert schedule and won several first prizes at major competitions. From 2009–2013 she was first leader of the Munich Chamber Orchestra. She has been professor of violin at the Mozarteum University since March 2013 and continues to give concerts at the festivals in Lockenhaus, Lucerne, Gstaad, Delft and Graz. She performs in major concert halls in Europe, the USA and Asia. She plays chamber music with Clemens Hagen, Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Heinz Holliger, Elisabeth Leonskaja and Aleksandar Madzar. She also has a committed interest in contemporary music. She plays a violin made by Gioffredo Cappa dating from 1690.

The Russian violinist **ALINA IBRAGIMOVA** was born in 1985 and grew up in a family of musicians. From a very early age she received profound musical training and

encouragement. When her family moved to Great Britain, the young artist studied Baroque and Classical violin at the Yehudi Menuhin School and the Royal College of Music in London, and was a member of the Kronberg Academy Masters Programme. Alina Ibragimova has received many awards, including the Royal Philharmonic Society Young Artist Award in 2010 and the Borletti-Buitoni Trust Award, and was a member of the BBC New Generation Artists Programme from 2005 to 2007. She can now be heard in the world's major music venues and at festivals performing Baroque music as well as contemporary commissioned pieces. She works together with leading orchestras and ensembles, for instance the Kremerata Baltica, the Britten Sinfonia, the Academy of Ancient Music and the Australian Chamber Orchestra which she directed on tours from the violin. As a soloist, chamber musician or together with her regular chamber music partner Cédric Tiberghien she is much in demand in the world's major concert halls and at the festivals in Salzburg, Aldeburgh, Verbier, Manchester, Lucerne and Lockenhaus, at the Mostly Mozart Festival New York and at the BBC Proms, where in 2015 she was to be heard in several concerts. She plays a violin made by Anselmo Bellosio dating from 1775, which has been made available to her by Georg von Opel.

**CHRISTIANE KARG** was born in Feuchtwangen in Bavaria. She received her training as a singer at the Mozarteum in Salzburg under Heiner Hopfner and also in the lied class of Wolfgang Holzmaier. She took a master's degree in lied and oratorio, and graduated in opera / music-theatre from the Mozarteum where she was also awarded the Lilli Lehmann Medal. After an engagement at the Hamburg Opera Studio she became a member of the ensemble of Frankfurt Opera in 2008 where she has since sung major soprano roles such as Sussanna, Pamina, Servilia, Musetta, Mélisande. She has given guest performances in major European opera houses and repeatedly at the Salzburg Festival where in 2006 she made her debut. As a concert singer whose repertoire extends from Baroque to modern music she works together with renowned orchestras and conductors. She also greatly enjoys preparing and giving lied recitals. For her most recent solo album, *SCENE!* of concert arias by Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn, issued in May 2015, she was nominated for the Gramophone Artist of the Year Award.

Born in 1987 in Konstanz as the youngest son of an Austro-Hungarian family of musicians, **CHRISTOPH KONCZ** had his first violin lessons at the age of four. He then studied at the music universities in Vienna, Salzburg

and Graz. A course in conducting at the University of Music and Performing Art in Vienna as well as master-classes complemented his artistic training. In 1997 Konec had one of the main roles in the Canadian cinema film *The Red Violin* which was awarded an Oscar for the best film music. Since making his debut in North America at the age of twelve with the Montreal Symphony Orchestra under Charles Dutoit he has worked as a soloist with major conductors and ensembles. Christoph Konec is also highly in demand as a chamber music partner, performing together with Leonidas Kavakos, Joshua Bell, Julian Rachlin, Antoine Tamestit, Gautier Capuçon and Rudolf Buchbinder. Since 2008 he has been section leader of the second violins in the Vienna Philharmonic. He has also established a name for himself as a conductor: since 2012 he has been artistic director of the Mozart Children's Orchestra of the Salzburg Mozarteum Foundation, with which he made his debut in 2013 at the Mozart Week. In May 2014 he directed a three-week tour of the Verbier Festival Chamber Orchestra, performing in the major concert halls of the German language area. In August 2014 he and the Mozart Children's Orchestra also performed at the Salzburg Festival. In the current season he is performing Bruch's Violin Concerto No. 1 in the Philharmonie in Berlin, and Korngold's Violin Concerto in the USA.

MARCELL ATTILA KROKOVAY, born in Hungary, first studied architecture in Budapest before studying singing at the University of Music and Performing Art in Vienna, graduating from there in 2013. While still a student he became a member of the Arnold Schoenberg Choir with which he has frequently performed since 2007 as a concert soloist under Erwin Ortner, Christophe Rousset and Philippe Jordan for instance in Bernstein's *Chichester Psalms*, as Pontius Pilate in Bach's *St. John Passion* and as Pontifex in Bach's *St. Matthew Passion*. On the opera stage he was a soloist from the choir in the role of Annas/Guter Schächer in the sacred opera *Passion and Resurrection* by Jonathan Harvey at the Carinthian Summer in 2009, in the Theater an der Wien as Commissionario in *La Traviata* at the Vienna Festival in 2012 and as Servo del Doge in *I due Foscari* alongside Plácido Domingo. He has also sung major roles in several small-scale staged productions. He sings regularly in festive high masses in St. Michael's Church in Vienna and is a frequent guest of the Institute of Sacred Music and Organ Research.

GENIA KÜHMEIER was born in Salzburg and received her singing training at the Mozarteum and at the University of Music and Performing Art in Vienna. She won

first prize at the 8<sup>th</sup> International Mozart Competition in Salzburg in 2002, a success which was immediately followed by international engagements such as Diana in Gluck's *Iphigénie en Aulide* in 2002 and Asterio in Salieri's *L'Europa riconosciuta* in 2004 conducted by Riccardo Muti at the Teatro alla Scala, Milan. In 2003, as the holder of a Karajan scholarship, she became a member of the ensemble of the Vienna State Opera, to which she belonged until 2006. She was awarded the Eberhard Waechter Medal there for her interpretation of the role of Inès (*La Favorite*). She has had guest engagements as Pamina (*Die Zauberflöte*), Micaëla ( *Carmen*), Zdenka (*Arabella*), Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*), Euridice (*Orfeo ed Euridice*) and as the Contessa (*Le nozze di Figaro*) at the Salzburg Easter and Summer Festivals, at the Bavarian State Opera, the Metropolitan Opera, the Opéra Bastille and at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona. She recently made her debut as Zdenka in a production of *Arabella* conducted by Christian Thielemann at the Semperoper Dresden, one of the many leading conductors with whom she works. She has an extensive concert and lied repertoire and is highly acclaimed on the world's major stages.

HIRO KUROSAKI grew up in Vienna, studied violin under Franz Samohyl at the Academy of Music and Performing Art in Vienna, attended master-classes held by Nathan Milstein and also studied architecture and history of art at the Vienna Academy of the Fine Arts. As a prize-winner in two major violin competitions Hiro Kurosaki began a solo career at an early age and gave concerts with major orchestras under renowned conductors. For many years he has been intensively preoccupied with the Baroque violin and historic performance practice. He works together closely with René Clemencic, Jordi Savall and William Christie and performs throughout the world as a soloist and leader. With the London Fortepiano Trio he has built up an extensive Classical and Romantic repertoire. He has taught Baroque violin and historic performance practice for many years at the University of Music and Performing Art in Vienna as well as Baroque violin at the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Since the winter semester 2011/12 he has held a professorship for Baroque violin and viola at the Mozarteum University in Salzburg. He also holds workshops in interpretation.

The sisters KATIA and MARIELLE LABÈQUE are renowned for their synchronous and energetic interpretations. As the daughters of Ada Cecchi, herself a student of Marguerite Long, their entire childhood was full of music. Their musical ambitions became evident at an

early age; with their new recording of Gershwin's *Rhapsody in Blue*, for which they were awarded one of their first golden discs, they became internationally well known. The two sisters now perform with the world's best orchestras and renowned conductors in the major international music venues. They also play on forte-pianos with leading Baroque ensembles and specialists in historic performance practice. Their enthusiasm for contemporary music led to collaboration with composers such as Luciano Berio, Pierre Boulez, György Ligeti, Olivier Messiaen and Philip Glass; they gave the world premiere of Glass's new concerto in May 2015 together with the Los Angeles Philharmonic Orchestra conducted by Gustavo Dudamel. The KML Foundation, set up by the two sisters is intended to intensify awareness of the repertoire for two pianos and also encourage interdisciplinary cooperation between artists from different spheres. In various projects the sisters are also intensively preoccupied with minimalistic music. The documentary entitled *The Labèque Way*, produced by Pedro Almodóvar and filmed by Félix Cábez was issued in 2015.

French conductor **LOUIS LANGRÉE** was born in 1961 in Mulhouse and trained in Strasbourg. He is particularly renowned for his interpretations of Mozart and Beethoven, not least as the successful music director of the Mostly Mozart Festival in New York (since 2002). He is also highly regarded throughout the world as a connoisseur of French Symbolism and German Romanticism. Louis Langrée has held leading positions with top European and North American orchestras. Langrée was also music director of the Opéra National de Lyon (1998–2000), of Glyndebourne Touring Opera (1998–2003), and has appeared as guest conductor in the world's major opera houses, including the Vienna State Opera. Louis Langrée has been principal conductor of the Camerata Salzburg since the beginning of the season 2011/12, and since 2013 he has also been music director of the Cincinnati Symphony Orchestra. Several of his recordings have been awarded major prizes. For his services to music Louis Langrée was made a *Chevalier de la Légion d'Honneur*.

American pianist **ROBERT LEVIN** was born in 1947 and first studied the piano in New York. As a young boy he went to study with Nadja Boulanger in Paris and Fontainebleau. After completing his studies in Harvard, Rudolf Serkin appointed the twenty-year-old graduate to direct the department of music theory at the Curtis Institute in Philadelphia. After working for seven years as professor of piano at the Freiburg Academy of Music, Robert Levin was appointed professor to the Faculty

of Arts at Harvard University, a position he held for twenty years. He is president of the International Johann Sebastian Bach Competition, artistic director of the Sarasota Music Festival, a member of the American Academy of Arts and Sciences and the Academy of Mozart Research as well as an honorary member of the American Academy of Arts and Letters. He has a brilliant command of historic and modern keyboard instruments and has given concerts throughout the world with all the great conductors and orchestras. His interpretations are characterised by his knowledge and perception of historic performance practice from the time when the works were created. Robert Levin has been particularly concerned with the music of Mozart and Bach, especially with reconstructing and completing unfinished works. As an enthusiastic champion of New Music he has also given the first performances of many new works. As a chamber musician he has a long-standing duo partnership with viola player Kim Kashkashian, and he also frequently makes music with his wife, pianist Ya-Fei Chuang. In his interpretations of music from the Viennese Classical period he has revived the practice of improvised cadenzas and ornamentation and thereby achieved worldwide renown. His completions of unfinished works by Mozart, Beethoven and Schubert have been published by the major music publishing houses, recorded on CD and performed throughout the world.

Viola player **HERBERT LINDSBERGER** from Lienz learned during his studies at the Mozarteum in Salzburg how important it is to understand the substance of every instrumental work beyond what is written down in the music. He graduated from the Mozarteum with the concert diploma for viola and an M.A. After attending a master-class held by Thomas Riebl during the International Summer Academy he continued his studies as a postgraduate and wrote a dissertation. In addition to the Classical and Romantic repertoire (as a member of the Salzburg Mozarteum Orchestra and also of the Mozarteum Quartet from 1998–2009) Herbert Lindsberger is fascinated by the different challenges in performing early and contemporary music. Working with the Austrian Ensemble for New Music (oenm) or as a guest in the Stadler Quartet on the world premiere of a new piece gives him just as much pleasure as performances with period instrument ensembles or playing chamber music. In 2009 Herbert Lindsberger was invited by the Salzburg Festival to play the viola d'amore solo from Vivaldi's opera *Judith* (directed by Sebastian Nübling) which led to in-depth analysis and study of the instrument. He is firmly convinced that idealism is one of the essential pillars for life in the arts to func-



tion well and so he took over as artistic director of the Kitzbühel Summer Concerts from 2002 to 2007. As a teacher he is firmly committed to passing on his knowledge to the younger generation.

ALEXANDER LONQUICH was born in Trier in Germany and is one of the outstanding pianists of our time. He first attracted the attention of a wider public in 1976, when, at the age of 16, he won the Casagrande Piano Competition in Terni in Italy. His musicality, virtuosity and the immediacy of his interpretations are highly appreciated by major concert halls in the music centres of Europe, the USA, Japan and Australia. He gives regular guest performances as a soloist and chamber music partner at all international festivals. For some years now he has performed increasingly as a conductor and soloist, for instance with the Vienna Symphony Orchestra, the Camerata Salzburg, the Mahler Chamber Orchestra and the Salzburg Mozarteum Orchestra. His recordings have received many major awards; most recently a CD was issued of works by Heinz Holliger and Robert Schumann, and together with Carolin Widman a recording of works by Franz Schubert. Since autumn 2015 he has been artist in residence with the NDR Symphony Orchestra. He has long been a regular and welcome guest in the concerts of the Mozarteum Foundation and at the Mozart Week.

Pianist RADU LUPU, born in 1945 in Romania, began to play the piano at the age of six, and made his debut when he was only 12 years old playing a programme that also contained his own compositions. He first studied in Romania, then from 1961 at the Moscow Conservatory. Winning first prize at three major international piano competitions, in 1966 at the Van Cliburn, in 1967 at the Enescu and in 1969 the Leeds Competition finally paved the way for him to embark on an international career, performing in the world's major concert halls. He made his debut in 1978 with the Berlin Philharmonic conducted by Herbert von Karajan at the Salzburg Festival. Since his first concerts in the USA with the Chicago Symphony Orchestra conducted by Carlo Maria Giulini and the Cleveland Orchestra conducted by Daniel Barenboim in 1972 Radu Lupu is much in demand as a soloist. Many of his recordings were awarded major international prizes, including a Grammy Award.

British baritone CHRISTOPHER MALTMAN first studied biochemistry at the University of Warwick before deciding to train as a singer at the Royal Academy of Music in London. He made his international breakthrough by winning the Lied Prize at the Cardiff Singer

of the World Competition in 1997. Since then he has become one of the leading singers of his generation. He is highly acclaimed in the great baritone roles in the world's major opera houses and at festivals, especially as Billy Budd, Figaro (*Le nozze di Figaro* and *Il barbiere di Siviglia*), Posa (*Don Carlo*) and Don Giovanni, which he has sung at the Salzburg Festival and in Kaspar Holten's opera film *Juan*. He sang the title role in Birtwistle's *Gawain* at the Salzburg Festival and was most recently highly acclaimed as Oreste in *Iphigénie en Tauride* alongside Cecilia Bartoli. He performs as a concert soloist and gives lied recitals at many festivals and in the world's major concert halls. He performs regularly in the Wigmore Hall in London.

BALÁZS MÁTÉ from Hungary, first studied at the Béla Bartók Conservatory and at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest, and then continued his studies in Baroque cello with Jaap ter Linden at the Royal Conservatory in The Hague. He also studied chamber music under Nikolaus Harnoncourt at the Mozarteum in Salzburg. From 1986 to 1991 he was a member of the Hungarian National Philharmonic Orchestra, and also performed as solo cellist in renowned Baroque orchestras. He was a co-founder of several ensembles, including Aura musicale in 1995 and the Quartetto Luigi Tomasini in 2002. He has performed as a soloist throughout Europe, in South American and Japan. He has a strong commitment to forgotten composers and their works. He has recorded all the cello concertos by Carl Philipp Emanuel Bach and also interpreted concertos by Antonio Vivaldi and Mathias Georg Monn as well as the solo cello suites by Johann Sebastian Bach.

ALEXANDER MELNIKOV was born in 1973 in Moscow and began his musical training at the age of six years at the Central Music School in Moscow, continuing his studies at the Tchaikovsky Conservatory in the class of Lev Naumov and graduating in 1997. His encounters with Sviatoslav Richter had a major influence on his interpretations. While still at school Alexander Melnikov was successful in several international piano competitions, winning the Schumann Competition in Zwickau in 1989 and the Concours Reine Elisabeth in Brussels in 1991. He then became preoccupied with historic performance practice, profiting greatly from his studies with Andreas Staier and Alexei Lubimov. Melnikov now works as a concert soloist with internationally renowned ensembles for Early Music but also performs with major 'modern' orchestras under renowned conductors. He frequently performs chamber music with his long-standing duo partner Isabelle Faust, with Andreas Staier, with whom he has evolved several cham-

ber music programmes, the cellists Alexander Rudin and Jean-Guihen Queyras, and baritone Georg Nigl. Since the 2014/15 season Melnikov has been artistic partner of the Finnish Tapiola Sinfonietta, a position he holds for two more seasons. He has issued several prize-winning recordings, many of which have already acquired the status of a model interpretation.

MARC MINKOWSKI decided at an early age to become a conductor. At the age of 19 he founded the ensemble Les Musiciens du Louvre which played an active role under his leadership in the renewal of Baroque performance practice. Initially they were intensively preoccupied with French composers and the music of Handel before expanding the repertoire to include Mozart, Rossini, Offenbach and Wagner. Marc Minkowski is a regular guest conductor in Paris, where he has conducted productions such as *Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille* and *Alceste* at the Opéra national; *La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *Carmen* and *Die Feen* at the Théâtre du Châtelet as well as *La Dame blanche*, *Pelléas et Mélisande* and *Die Fledermaus* at the Opéra Comique. He has had opera engagements at the Salzburg Festival (*Die Entführung aus dem Serail*, *Mitridate*, *Così fan tutte*, *Lucio Silla*), Brussels, Zurich, Venice, Moscow (*Pelléas et Mélisande*), Berlin, Amsterdam, Vienna (*Hamlet* at the Theater an der Wien and *Alcina* at the Vienna State Opera) and Aix-en-Provence (*L'incoronazione di Poppea*, *Le nozze di Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Idomeneo*, *Don Giovanni* and *Il turco in Italia*). He made his debut in the 2014/2015 season at the Royal Opera House, Covent Garden, and at the Teatro alla Scala Milan. At the Drottningholm Festival in Sweden he is currently working on the Mozart/Da Ponte trilogy, which opened in summer 2015 with a magnificent interpretation of *Le nozze di Figaro*. Marc Minkowski is also highly in demand on the concert platform, conducting orchestras such as the Staatskapelle Dresden, the Berlin Philharmonic and Vienna Philharmonic, the Salzburg Mozarteum Orchestra, the Mahler Chamber Orchestra, the Cleveland Orchestra and the Mariinsky Theatre, where he also conducts 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century works. As artistic director of the Mozart Week (2013–2017) Marc Minkowski invited Bartabas and his Académie équestre de Versailles to perform a scenic production of Mozart's *David penitente* in 2015 in the Felsenreitschule, the former Baroque summer riding school. In 2011 he founded the Festival Ré Majeure on the Île de Ré on the French Atlantic coast. Marc Minkowski takes up his new appointment as general manager of the Opéra National de Bordeaux in 2016.

In a very brief period NILS MÖNKEMEYER has become established as one of the most highly regarded viola players of his generation, thanks to his artistic brilliance and innovative programming ideas. In his concerts he presents new discoveries and first performances of original viola pieces from the 18th century up to modern music and his own arrangements. He works together with artists such as Sylvain Cambreling and Marc Minkowski and major orchestras, and gives concerts in internationally renowned concert halls and at many festivals. At present he is the 360° artist at the Mecklenburg-Vorpommern Festival, artist in residence at the International Echternach Festival and also with the Heidelberg Philharmonic Orchestra. Several chamber music projects are a major part of his activity. Since 2011 he has been professor at the Munich Academy of Music and Theatre, where he himself studied. Previous appointments included a two-year professorship at the Dresden Academy of Music and a post as assistant professor at the Escuela Superior Música Reina Sofía Madrid. He plays a viola from the atelier of the Munich-based violin-maker Peter Erben.

HANNAH MORRISON, soprano with Scottish and Icelandic roots, grew up in Holland, where she studied singing and piano before taking a master's degree in Music and Performance at the London Guildhall School of Music and Drama under Rudolf Piernay. She now works regularly with Sir John Eliot Gardiner, making her debut at the Salzburg Festival in a performance of Handel's *Alexander's Feast* conducted by him in 2013. She was also a soloist in Schumann's *Das Paradies und die Peri* and *Ein deutsches Requiem* by Brahms with the Leipzig Gewandhausorchester. She is continuing this collaboration in the current season in performances of Mozart's *Requiem* and Bach's *St. Matthew Passion*. She also works together regularly with the ensemble Les Arts Florissants, with whom she recorded the CD *Harmonia Sacra* conducted by William Christie. In the current season she can also be heard as a lied singer: following a performance with Joseph Middleton in Bonn in October 2015 she gives a recital in May 2016 in the Cologne Philharmonie. She has sung together with the pianists Eugene Asti and Graham Johnson at the Oxford Festival and given guest performances in the Kings Place in London and the Wigmore Hall.

LINDA NICHOLSON belongs to the premium class of forte-piano players who have specialized in the interpretation of Baroque, Classical and early Romantic repertoire, performing on the relevant period instruments. After studying at the Royal College of Music in London and also at London University she won the first two

international competitions which were held for forte-piano, the Concours International du Pianoforte in Paris and the Musica Antiqua Competition of the Festival van Vlaanderen in Bruges. She now performs at major festivals and in concert series in Europe and the Far East. Her broad-ranging repertoire comprises solo works as well as chamber music and piano concertos. She is a founding member of the London Fortepiano Trio and for over 20 years she has worked together with the Baroque violinist Hiro Kurosaki. She has also made several award-winning recordings with him, including a CD of all Mozart's violin sonatas, for which they received the Japanese Academy Award. In the year it was issued, it was the most frequently sold classical music recording in Japan. She is often invited to hold master-classes. Together with Alan Rubin she has built up one of the most significant collections of historic keyboard instruments in Europe, comprising instruments from the late 16<sup>th</sup> to the early 19<sup>th</sup> centuries.

**THIBAUT NOALLY**, born in 1982, gained his diploma from the Royal Academy of Music in London. He won prizes in international competitions and besides studying the classical violin repertoire he soon discovered Early Music as well as period instruments, intensifying his knowledge in this sphere by studying with Sir Trevor Pinnock. Thibault Noally has been the leader of Les Musiciens du Louvre since 2006. He is also guest leader of the Sinfonia Varsovia Orchestra and works together closely with the cellist Ophélie Gaillard and the Ensemble Pulcinella. He gives recitals in major concert halls and performs as a soloist with ensembles such as the Concerto Köln, the Ensemble Matheus, the Ensemble Baroque de Limoges, Orfeo 55 and Opus 5. He accompanies renowned singers such as Cecilia Bartoli, Anne Sofie von Otter, Philippe Jaroussky and Jennifer Larmore and the harpsichord player Francesco Corti. During the Mozart Week 2011 he conducted Les Musiciens du Louvre with Philippe Jaroussky as soloist.

**RICHARD PUTZ** was born in 1993 in Bavaria. At the age of four he had his first piano lessons and when he was six he had his first encounter with percussion instruments. He was taught in percussion by Leander Kaiser in Starnberg and from 2001 to 2009 took private lessons from Franz Bach (solo percussionist with the SWR Orchestra Stuttgart and also a lecturer at the Munich Academy of Music and Performing Art). From 2009 Putz studied at the Munich Academy of Music and since 2011 he has continued his studies at the Mozarteum University with Peter Sadlo. In 2012 Richard Putz won first prize at the International Marimba Competition in Salzburg as well as the prize for

the best interpretation of the compulsory piece in the final round for his performance of *Dead Strokes* by Minas Borboudakis. He gives concerts and performs with orchestras in Stuttgart, Milan, Munich, Hamburg, Düsseldorf, Heidelberg, Heilbronn, Berlin, Bad Reichenhall and in Traunstein. Richard Putz has given various solo recitals and performed chamber music in concerts organized by the German *Musikleben* Foundation, which has also awarded him scholarships since 2008.

**CAITLAN RINALDY** was born in 2004 in Australia and began to play the piano at the age of 5. Shortly afterwards she won several prizes in national competitions. At the age of 7 she made her debut in Brisbane and was chosen to perform as a pianist in the series *Australian Rising Stars*. In 2011 she completed her preliminary piano studies. She then went on to win several first prizes at the American Protégé International Piano and Strings Competition in the Carnegie Hall New York and at the Schubert Competition in 2013 in Connecticut. In February 2014 she was selected for a study place at the Juilliard Music School in New York and the following April was accepted at the Leopold Mozart Institute of Encouragement for Highly Talented Young Musicians at the Mozarteum University. In June 2014 she took part in the Salzburg Chamber Music Festival of the Mozarteum University. In 2015 she was the youngest artist to reach the finals of the renowned Aarhus International Competition in Denmark. She caused a sensation in the same year as the first Australian to win first prize and the prize for the best interpretation at the International Fryderyk Chopin Piano Competition for Children and Young Persons in her group in Poland. Caitlan Rinaldy also sings and plays the violin; she was a member of the Philadelphia Musicopia String Orchestra, with which she played benefit concerts to raise funds for the musical training of underprivileged children.

**JUAN CARLOS RIVAS PERRETTA** was born in Salamanca, Spain and began his musical training at the age of 8 at the conservatory in his home town. When he was 18 he went on to continue his studies at the Conservatorio Superior de Música de Aragón, graduating with distinction in 2013. He took part in international master-classes and has been on tour with the Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) to Spain, Germany and France and has also gained experience playing with the Youth Orchestra of Holland, the European Youth Orchestra Winds and the Vienna Jeunesse Orchestra. He plays regularly in the Spira Mirabilis and in the Salzburg Philharmonie. Together with the Aëris Trio he won the *Premio Primer Palau* three times in the Palau

de la Musica Barcelona. At present he is on a master's degree course at the Mozarteum University in Salzburg, studying with Stefan Schilli, solo oboist of the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He holds a scholarship from the BBVA bank, which works in cooperation with the JONDE.

**DOROTHEA RÖSCHMANN**, soprano, was born in Flensburg. In 1995 she made her debut at the Salzburg Festival singing Susanna (*Le nozze di Figaro*) conducted by Nikolaus Harnoncourt and aroused international attention. Since then she has sung many Mozart roles in Salzburg, for instance Donna Elvira, Countess Almaviva, Ilia, Servilia, Pamina and Vitellia and was also to be heard as Nanetta (*Falstaff*) and Florinda (*Fierabras*). She first performed at the Mozart Week in 2001. She has sung the major soprano roles in the world's great opera houses; she has particularly close ties with the Berlin State Opera. She also performs as a concert soloist together with the most renowned conductors of our time and as a lied recitalist she is highly celebrated. Her extensive list of recordings includes operas, concerts and lieder as well as the recital CD *Portraits* issued in 2014 by Sony Classical.

English bass **PETER ROSE** received his training at the University of East Anglia, at the Guildhall School of Music and at the National Opera Studio in London. He made his debut in 1986 with the Glyndebourne Festival Touring Opera in Hong Kong as the Commendatore in Mozart's *Don Giovanni*. He has a broad-ranging repertoire encompassing the major bass roles by Handel, Mozart, Rossini, Strauss, Britten, Wagner and Verdi, which he sings in the world's major opera houses and festivals. He is also much in demand as a concert singer for sacred and secular works. Current and future engagements include the role of Daland (*Der fliegende Holländer*) with the Spanish National Orchestra at the Bavarian State Opera in Munich, and in 2016 he makes his debut at the Bayreuth Festival. Forthcoming roles include Baron Ochs von Lerchenau at the Nederlandse Opera, the Vienna State Opera and at the Opéra National de Paris and also in Bach's *St. Matthew Passion*.

**FAZIL SAY**, born in 1970, first studied piano and composition in his home town of Ankara with Mithat Fennen, a pianist who trained with Alfred Cortot in Paris and encouraged him to improvise freely. The analysis of creative processes and forms is the basis of Fazil Say's enormous talent in improvisation and together with his aesthetic philosophy characterizes his personal approach as a pianist and composer. At the age

of 17 a scholarship enabled him to study with David Levine in Dusseldorf, and then he continued his training from 1992 to 1995 at the Berlin Conservatory. Winning the Young Concert Artists International Auditions in 1994 laid the foundation for a rapidly successful international career. Nowadays Fazil Say plays in the most renowned concert halls and with the world's leading orchestras, conductors and chamber music partners. His repertoire ranges from Bach, classical piano literature to contemporary music and jazz. His great interest in jazz and improvisation is a dominant aspect of his understanding of music; as a composer he repeatedly includes these elements in his works, many of which were commissioned by renowned cultural institutions. Fazil Say has received many awards, was frequently invited to be artist in residence in major concert halls, and in 2008 was appointed by the EU as an ambassador of intercultural dialogue.

Pianist **SIR ANDRÁS SCHIFF** was born in 1953 in Budapest; he has achieved highest international acclaim for his interpretations of works by Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann and Bartók. András Schiff trained at the Franz Liszt Academy in Budapest, and the composer György Kurtág laid the foundations for Schiff's cantabile style of piano playing by teaching him, when he was only a fourteen-year-old student, how to breathe with the music. Nevertheless, influential for Schiff's development as a pianist was also the great importance given to chamber music during his training in Hungary. In the sphere of historic performance practice he received important insights from the harpsichord player George Malcolm. Besides performing as a soloist, András Schiff is a dedicated chamber music player and he also devotes much time to conducting. In 1999 he founded the international chamber ensemble Cappella Andrea Barca, with which he has since performed annually at the Mozart Week of the Mozarteum Foundation. Since 2004 he has performed the complete cycle of all Beethoven's piano sonatas in chronological order in over 20 cities and recorded them on CD. In 2006 he was appointed an honorary member of the Beethoven Haus in Bonn and honoured with the Royal Academy of Music Bach Prize in 2007. In January 2012 he received the Golden Mozart Medal, the highest award of the Salzburg Mozarteum Foundation. In 2014 he was knighted by Queen Elizabeth II for his services to music. Alarmed by political developments in Hungary he has resolved not to perform any more in the country of his birth.

Bass singer **DAVID SHIPLEY** studied at the Royal Academy of Music in London, where he graduated with dis-

tion. He intensified his training by taking part in the opera programme of the Guildhall School of Music and Drama, studying with Janice Chapman. In 2008 he was awarded the Kathleen Ferrier Scholarship for young singers. In the current season he is to be heard in the context of the Jette Parker Young Artists Programme at the Royal Opera House, Covent Garden, in roles such as Arthur and Officer III in Peter Maxwell Davies' *The Lighthouse*, Captain in *Eugene Onegin*, Sciarone in *Tosca*, Guccio in *Gianni Schicchi* and High Priest of Baal in *Nabucco*. He has performed as a soloist in renowned concert halls in Europe. He works together closely with the Monteverdi Choir and Sir John Eliot Gardiner, and was a soloist in Bach's Mass in B minor, in Monteverdi's *Orfeo* and also in Handel's *Dixit Dominus* at the Salzburg Festival in the concert celebrating the 50<sup>th</sup> anniversary of the choir. Recent engagements include performances at the Verbier Festival, at the Al Bustan Festival in Beirut, with the Glyndebourne Festival, at the BBC Proms, and as Sarastro in *Die Zauberflöte* for the Royal Academy Opera.

TUGAN SOKHIEV was born in 1977 in the North Ossetian capital city Vladikavkaz. He first studied conducting with Anatoli Briskin, before transferring to St. Petersburg. At present Sokhiev is principal conductor and artistic director of the German Symphony Orchestra of Berlin, an appointment he holds until 2016, and he is also music director of the Orchestre National du Capitole de Toulouse. Early in 2014 he was appointed music director of the Bolshoi Theatre and Mariinsky-Theater in St. Petersburg and the London Philharmonia Orchestra. He is also much in demand as a guest conductor at major opera houses, at the Festival d'Aix-en-Provence and of leading orchestras. His list of CDs comprises several highly acclaimed recordings for the *naïve* label, including Tchaikovsky's Fourth Symphony, Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition* and Prokofiev's *Peter and the Wolf*, Stravinsky's ballet music *Le Sacre du printemps* and *The Firebird* and the recording of Prokofiev's *Ivan the Terrible* with the DSO Berlin and Olga Borodina, issued in 2014 by Sony Classical.

ANDREAS STAIER, born in 1955 in Göttingen, studied piano and harpsichord in Hannover and Amsterdam. After playing harpsichord for three years with the Musica Antiqua Köln, he started his solo career in 1986 playing harpsichord and fortepiano. Thanks to his enormous musical and technical skills he was soon highly acclaimed as one of the leading musicians in his field. His broad-ranging repertoire includes early Baroque to late Romantic works and some modern

pieces. Besides his many solo performances of creative and music-historically interesting programmes, he also regularly gives concerts with renowned orchestras. He appears at major international music festivals and in international concert halls from Berlin to Tokyo. His chamber-music partners include Anne Sofie von Otter, Alexej Lubimov, Alexander Melnikov, and Isabelle Faust. He founded a regular piano trio together with Daniel Sepec and Roel Dieltiens with whom he recently issued a CD of Schubert's piano trios. Andreas Staier also has a long-standing partnership with tenor Christoph Prégardien which is well documented on many recordings. Andreas Staier has issued around 50 CDs, many of which have been awarded international record prizes.

KATE SYMONDS-JOY graduated with distinction from Cambridge University and then took part in the opera programme at the Royal Academy in London. In 2011 she won the Thelma King Vocal Award and also received the Basil Turner Prize for her interpretation of Bianca in Britten's *The Rape of Lucretia*. Previous opera engagements include Ino in Handel's *Semele*, Dorabella in *Così fan tutte* and Medea in Cavalli's *Il Giasone*. She has given concerts and lied recitals in the Wigmore Hall in London, performed in Ravel's *Chansons madécasses* in the Purcell Room, in Janáček's *Diary of One Who Disappeared* in the Kings Place and sung in Mahler's Symphony No. 2 in the Cadogan Hall. Other performances include an audio-visual opera installation with the Erratica Company in the Metropolitan Museum in New York and Handel's *Messiah* at the opera house in Bordeaux.

After graduating from Bristol University and the Royal Welsh College of Music and Drama in Cardiff, Welsh tenor GARETH TRESEDER was accepted on the training programme of Sir John Eliot Gardiner's Monteverdi Choir. Solo performances during this period include Bach's cantatas in the Cité de la Musique in Paris, in the Philharmonie in Berlin and in London's Cadogan Hall. He also took part in the recording of the choir *Live at Milton Court: Handel Bach Scarlatti* and of Johann Sebastian Bach's motets which were issued by the label Soli Deo Gloria. In a recording by the London Symphony Orchestra of Stravinsky's *Edipus Rex* Gareth Treseder can be heard in the role of the Shepherd. His solo engagements include Handel's *Dixit Dominus* for HRH The Prince of Wales in Buckingham Palace in London, Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* in the Carnegie Hall New York, in King's College in Cambridge as well as in the Château de Versailles and Mozart's *Requiem* in the Royal Albert Hall.



He also composes sacred works which have been performed in Great Britain, America and Australia. His compositions *A Song Was Heard at Christmas* and *Blessed be that Maid Marie* was recently recorded by the BBC Singers.

**MITSUKO UCHIDA**, one of the outstanding pianists of our time, is famous for her interpretations of Mozart, Schubert and Beethoven, but has also made the music of Berg, Schoenberg, Webern and Boulez accessible to a new generation of listeners. In her playing the elegant, highly musical artist achieves a unique balance between intellectual severity and emotional expression, and through her search for truth and beauty she conveys intense, direct insights into the music she interprets. Born in Japan, educated in Vienna and resident in London for many decades now, Mitsuko Uchida has absorbed a variety of cultural influences which make her playing incomparably expressive. She is one of the most highly sought-after pianists worldwide both as a soloist and as a partner in chamber music. She has received several awards in recognition of her artistry and in 2009 was made a Dame by Queen Elizabeth. Mitsuko Uchida is particularly committed to encouraging young talent and is a trustee of the Borletti-Buitoni Trust. She has been closely associated with the Mozart Week of the Salzburg Mozarteum Foundation for many years and in 2015 was awarded the Golden Mozart Medal of the Mozarteum Foundation. In the current university year 2015/16 she is Humanitas Visiting Professor in Chamber Music at Cambridge University.

As a guest conductor of major international orchestras and also with several award-winning CD recordings **BRUNO WEIL** has acquired an excellent reputation as a conductor of music from the Viennese Classical period. He was one of the last students of Hans Swarowsky in Vienna and then held positions as kapellmeister at the state theatres in Wiesbaden and Braunschweig and was once Germany's youngest general music director in Augsburg. He is now artistic director of the Cappella Coloniensis and also Principal Guest Conductor of the Tafelmusik Baroque Orchestra in Toronto. He has been guest conductor in Europe's major opera houses and is regularly invited to conduct at the festivals in Glyndebourne and Salzburg, where in 1988 he conducted three performances of Mozart's *Don Giovanni* when Herbert von Karajan was indisposed. As the founder and artistic director of the music festival *Klang & Raum* in the monastery at Irsee/Allgäu in 1993 he created an international forum for concerts on period instruments which annually brings together the stars of the Early Music scene in highly celebrated concerts.

Bruno Weil has taught conducting at the Munich Academy of Music and Theatre since October 2001. He also succeeded Gidon Kremer in 2013 as honorary president of the Leopold Mozart Violin Competition and directs a class in conducting and composition at the Mozarteum University. He has recently been researching and working on style in the 18<sup>th</sup> century with the aim of making the topic comprehensible for musicians with a particular interest in performance practice.

**MATTHIAS WINCKHLER** was born in 1990 in Munich. He received his first singing lessons at the Bavarian Singing Academy to which he belonged from 2005–2010. The Baritone then went on to study at the Mozarteum University under Andreas Macco as well as in Wolfgang Holzmair's lied class, and also attended master-classes. Matthias Winckhler was awarded a scholarship from the Walter and Charlotte Hamel Foundation, the Walter Kaminsky Foundation and received intensive encouragement from the Fürstenfeldbruck Arts Association. He has won many prizes at international competitions, including first prize as well as a special prize at the 11<sup>th</sup> International Mozart Competition in 2014 in Salzburg. He gives lied recitals and performs in concerts especially in the German-language area and in the Netherlands. In summer 2015 he made his debut at the Kissinger Sommer and the Salzburg Festival. He has performed in concerts conducted by Helmut Rilling, Jordi Savall, Vasilij Petrenko, Gianandrea Noseda, Reinhard Goebel and Hans Graf and together with ensembles such as the Camerata Salzburg, the Salzburg Mozarteum Orchestra, the Vienna Philharmonic and the Leipzig Baroque Orchestra. Winckhler's commitment to contemporary music led to collaboration with composers such as Manfred Trojahn, Gerhard Wimberger and Friedrich Cerha. He has been a member of Hannover State Opera House since the 2015/16 season. During his studies he was already to be heard as Guglielmo (*Così fan tutte*), Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Belcore (*L'Elisir d'amore*), Ruggiero (*Orlando Furioso*) and also in several smaller roles. His artistic activity is documented on radio and CD recordings.

The incomparable career of the **HAGEN QUARTET** began in 1981 and has continued over three decades. The early years were characterized by success in national and international competitions, building up a huge repertoire and evolving their unmistakable style of playing. Working together with musical personalities such as Nikolaus Harnoncourt and György Kurtág is of great importance to the quartet as are concert performances with Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimmernann, Heinrich Schiff and Jörg Widmann. The quartet's concert repertoire and list of recordings consists of fascinating and intelligently combined programmes comprising works from early epochs, Haydn to Kurtág, encompassing the entire historical development of the string quartet. The quartet fosters contacts with composers of its generation either by performing existing works or commissioning and giving the first performance of new pieces. As regards quality of sound, homogeneous playing and intensive analysis of the works and composers for their genre, the Hagen Quartet is a model for many young string quartets. As teachers and mentors at the Mozarteum University, the Basle Academy and in international master-classes they pass on their rich experience. Since the summer of 2013 the Hagen Quartet has been playing on instruments made by Antonio Stradivari, the famous 'Paganini Quartet', made available to them by the Nippon Music Foundation. Following the enormous success of their Beethoven cycle and the internationally celebrated 30<sup>th</sup> anniversary of the quartet the current and the forthcoming seasons are dedicated to Mozart. The Hagen Quartet can be heard performing Mozart's ten major string quartets in the world's most important concert halls.

What began in 1999 as a divertissement by four young French musicians in the university's rehearsal rooms, became as it were a trade mark of the **QUATUOR ÉBÈNE**, highly acclaimed by critics and audiences alike: the enjoyment in alternating between styles. The musicians fill their chamber music interpretations with new life by constantly taking a direct and unprejudiced view of the works, full of humility and respect for the music, regardless of the genre. Their traditional repertoire certainly does not suffer but is enriched by the challenge of analysing diverse styles. After studying with the Quatuor Ysaÿe in Paris as well as with Gábor Takács, Eberhard Feltz and György Kurtág came the outstanding victory at the ARD Music Competition

in 2004. In 2005 the quartet was awarded the Belmont Prize of the Forberg-Schneider Foundation which has since had a particularly close relationship with the musicians and made it possible for privately owned Italian instruments to be made available to them. The quartet has made a series of very varied recordings which have received several awards, including the crossover CD *Brasil* with Stacey Kent issued in 2014 which was awarded an Echo Klassik in 2015 and the live recording issued by Erato to commemorate Menahem Pressler's 90<sup>th</sup> birthday, entitled simply *A 90<sup>th</sup> Birthday celebration*.

The **TURTLE ISLAND QUARTET** owes its name to the mythology of the creation of America's indigenous peoples and since its founding in 1985 has been a driving force in the development of daring new trends in chamber music for strings. In 2006 and 2008 the quartet was awarded a Grammy for the best classical crossover album, and it is the philosophy of David Balakrishnan and Alex Hargreaves, violin, Benjamin von Gutzeit, viola, and Malcom Parsons, cello, to enrich the classical string quartet aestheticism with contemporary American elements. The ensemble was founded due to David Balakrishnan's considerations and compositional visions during his master's degree at the Antioch University West. Since then the Turtle Island Quartet has also performed folk music, bluegrass, swing, be-bop, funk, R&B, new age, rock, hip-hop and Latin American music, in original string quartet literature or arrangements. They have made several recordings for cinema, TV and radio productions. A further unique feature of the quartet is the revival of the tradition of improvising in chamber music which went out of fashion about 200 years ago. All members of the quartet are constantly refining their skills by extending their repertoire, by working together with contemporary composers, by performances and recordings with major symphony orchestras and also by teaching commitments.

**LES VENTS FRANÇAIS** is one of the best woodwind ensembles in the world. It was founded by six excellent instrumental soloists who for many years have been making music together in the French tradition. The spirit of French music is inherent in all six members of the ensemble, Emmanuel Pahud, flute, François Leleux, oboe, Paul Meyer, clarinet, Gilbert Audin, bassoon, Radovan Vlatkovic, horn and Eric Le Sage, piano. Their aim is to make masterpieces composed for woodwinds, including rare works, accessible to a larger public. It is their principle as first class musicians to present first class achievements by allowing their individ-

ual perfection as soloists to flow into the chamber music. Depending on the repertoire the ensemble can be made up of two to six members. Les Vents Français perform in major concert halls in Europe, Asia and in the USA. The ensemble first performed at the Mozart Week in Salzburg in 2007.

THE ARNOLD SCHOENBERG CHOIR was founded in 1972 by ERWIN ORTNER, the choir's artistic director, and it is Austria's most versatile and most frequently engaged vocal ensemble. Its repertoire extends from music of the Renaissance and Baroque to the present, with a particular emphasis on contemporary music. The choir is especially interested in a *cappella* literature, but large-scale choral and orchestral works also feature prominently on the choir's programmes. Participation in opera projects is a further aspect of the choir's work, for instance in what has come to be regarded as the legendary production of Schubert's *Fierrabras* at the Vienna Festival in 1988, Messiaen's *Saint François d'Assise* (1992) or in the world premiere of Berio's *Cronaca del Luogo* (1999) at the Salzburg Festival. Further regular engagements are the opera productions at the Theater an der Wien. For over 30 years the Arnold Schoenberg Choir has worked together closely with Nikolaus Harnoncourt. The choir undertakes several concert tours and performs regularly at the Vienna Festival, the Salzburg Festival, at Wien Modern, in the Carinthian Summer and the *Styriarte* Festival in Graz. The choir has made very many recordings which have been awarded distinguished international prizes, including a Grammy in 2002 for the recording of Bach's *St. Matthew Passion* conducted by Nikolaus Harnoncourt. The recording issued in November 2014 *Weihnachten mit dem Arnold Schoenberg Chor* (*Christmas with the Arnold Schoenberg Choir*) was completely sold out after only a few weeks and was re-issued in autumn 2015.

Bernhard Paumgartner founded the Camerata Academica of the Mozarteum in 1951. From 1978 to 1997 Sándor Végh moulded the ensemble into a chamber orchestra of world renown, now known as the CAMERATA SALZBURG. Over the decades the core Classical repertoire has been extended to include Romantic and modern works. The ensemble is one of the concert and opera orchestras regularly engaged at the Salzburg Festival and the Mozart Week, and also has its own subscription series in the Mozarteum. The Camerata Salzburg also has a regular series in Vienna and in other major music venues. For almost two decades Sándor Végh took the ensemble to great artistic heights, encouraging the specific musicianship of individual or-

chestral players within and to the benefit of the whole. Sir Roger Norrington, now honorary conductor, was principal conductor until the season 2005/06; he combined the characteristic ensemble style of the Camerata with his experience in historic performance practice. Principal guest artist Leonidas Kavakos from Greece then became principal conductor from 2007 to 2009. Since the beginning of the 2011/2012 season Louis Langrée has been the ensemble's principal conductor. His style of music-making and concentration on new repertoire have evolved to become an enriching partnership. Over 60 records and CD recordings, many of which have received major prizes, document sixty years of the musical style of the Camerata Salzburg.

The CAPPELLA ANDREA BARCA was founded by András Schiff for the complete performance of Mozart's piano concertos during the Mozart Week festivals from 1999 to 2005. The name of the orchestra goes back to Andrea Barca, a fictitious "composer from Tuscany and passionate performer of Mozart's piano music" (András Schiff). The musicians in the Cappella Andrea Barca are all excellent soloists and chamber musicians, are not committed to any other permanent orchestra and come together for various projects in differing constellations. The Cappella Andrea Barca has meanwhile secured a firm position on the international music scene. For instance, since 1999 the Festival *Omaggio a Palladio* in the Teatro Olimpico in Vicenza, where in 2001 it played for three concert performances of *Così fan tutte*. András Schiff's aim is to present the Cappella Andrea Barca in such a way that it can prove itself in solo and chamber-music formations: "What I do as a conductor is an extension of chamber music. The Cappella is a chamber music ensemble consisting of excellent soloists but above all they are chamber musicians. In this orchestra there are very many musicians who play in string quartets, and playing in a string quartet is of supreme importance in making music of the highest quality." Furthermore Schiff considers the human and personal component to be just as important: "There's no room for egoism. This ensemble is based on mutual friendship and understanding, being on the same wavelength with each other and cherishing the same aesthetic, musical and human ideals."

The ENGLISH BAROQUE SOLOISTS have been regarded for decades as one of the leading period instrument ensembles. Their repertoire ranges from Monteverdi to Mozart and Haydn and includes chamber music as well as symphonic works and opera. The English Bar-



oque Soloists perform regularly together with the Monteverdi Choir. The recordings they made of Bach's Motets (2011) and the Resurrection Cantatas (2012) dominated top positions in the classical music charts for several months. In the 1990s the two ensembles performed Mozart's late seven operas, all the late symphonies and all the piano concertos. The orchestra performs in the world's most important concert halls and at renowned festivals. Recent recordings on the Monteverdi Choir's own label, Soli Deo Gloria, include Bach's Brandenburg Concertos and Mozart's symphonies K. 543 and 551. The English Baroque Soloists enjoy the patronage of HRH the Prince of Wales.

The **KREMERATA BALTICA** was founded in 1997 by Gidon Kremer as an educational project with highest artistic demands that gave him the possibility of passing on his vast experience to young musical colleagues from the three Baltic States; it was also intended to promote and inspire musical life in the Baltic region. At the Lockenhaus Chamber Music Festival the ensemble created a sensation and afterwards took the world by storm. The orchestra brings together highly talented young artists who play together in the same constellation and with renowned artistic personalities. The orchestra is supported by the three Baltic governments of Lithuania, Latvia and Estonia. Besides the supreme level of interpretation, the concerts of the Kremerata Baltica are characterized by unusual programmes, often very different from the mainstream and frequently including first performances of new or commissioned works. The ensemble is a welcome guest in all the world's major music venues and at renowned festivals. The broad-ranging and carefully selected repertoire is reflected in the many highly acclaimed CD productions which have received distinguished prizes, including a Grammy Award.

The **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA** (MCO) was founded in 1997 by former members of the Gustav Mahler Youth Orchestra. 45 musicians from 20 nations now form the core of the independently financed ensemble that spends about 200 days each year on concert tours or in residencies. The MCO is self-managing with close dialogue between orchestra board members and democratic rights on decision-making for all orchestra members. The playing of the orchestra is characterized by the basic principles of chamber music shared by all MCO members. The core repertoire consists of the symphonies and opera literature of the Viennese Classical period and the early Romantic era. Thanks to its flexible structure the MCO is able to play a broad repertoire ranging from chamber music to large-scale sym-

phonies and opera, from the Baroque period to world premieres. Claudio Abbado, as the founder of the orchestra, had a major influence on the artistic principles of the MCO; Daniel Harding is conductor laureate. Other artistic partners with whom the orchestra undertakes long-term projects included the pianist Leif Ove Andsnes, violinist Isabelle Faust as well as the conductors Daniele Gatti and Teodor Currentzis. Since 1998 the MCO has been orchestra in residence in Ferrara; since 2003 it performs every year at the Lucerne Festival, where it forms the core of the Lucerne Festival Orchestra. The MCO also has a close relationship with the Festival d'Aix-en-Provence, where the orchestra made its international breakthrough in 1998 in performances of Mozart's *Don Giovanni* conducted by Claudio Abbado. In 2012 the orchestra gave the world premiere there of George Benjamin's opera *Written on Skin*; in 2015 it played for the US stage premiere at the Mostly Mozart Festival in New York. For its CD recordings the MCO has received prizes such as a Grammy Award and the Diapason d'Or.

The **MONTVERDI CHOIR** was founded in 1964 and is considered to be one of the best choirs in the world. It is renowned for its passionate and virtuoso singing and its ability to adapt to different styles, languages and period so as to achieve the appropriate sound for every composer. The choir undertakes many tours; one of the most ambitious projects was the 'Bach Cantata Pilgrimage' together with the English Baroque Soloists in 2000. To celebrate Johann Sebastian Bach's 250<sup>th</sup> birthday all Bach's sacred cantatas were performed in over sixty churches throughout Europe. The entire project was recorded and issued on the choir's own label Soli Deo Gloria. Besides the English Baroque Soloists the choir also performs with other leading orchestras throughout Europe. It also takes part in opera productions in Europe's major opera houses. In the past the choir has also proved to be a successful school for training soloists and choral singers. Many of the choir's members perform as soloists and several of the choir's former members have begun solo careers. Since 2007 the Monteverdi Apprentices Programme has thereby introduced a new aspect into the choir's work. In 2014 the Monteverdi Choir celebrated its 50<sup>th</sup> anniversary by performing Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* in Cambridge, Barcelona and Versailles and undertook an extensive European tour with performances of Handel's *Dixit Dominus*. An extensive award-winning list of recordings testifies to the choir's versatility.

The **MOZART KINDERORCHESTER** (Mozart Children's Orchestra) gave its first public performance during the

Mozart Week in 2013. It is a new project of the Salzburg Mozarteum Foundation, in cooperation with music schools from the surrounding region in Austria and in Germany for children aged between seven and twelve years. The Mozart Children's Orchestra is an ensemble for the young and the very young. It is well known that experience in playing in an orchestra cannot begin early enough and that even very young musicians are capable of fulfilling the technical and musical requirements of works by Mozart or other composers and can convey to audiences their joy in playing. The Mozart Children's Orchestra is intended to motivate young musicians and to encourage them to make music. The instrumental section supervisors are Raphael Brunner, Hannelore Farnleitner and Hildegard Ruf (violin), Herbert Lindsberger and Elmar Oberhammer (viola), Astrid Mielke-Sulz (cello), Erich Hehenberger (double bass, bassoon and harpsichord), Petra Rainer (flute, oboe and clarinet), Andreas Stopfner (horn) and Horst Hofer (trumpet). Mozart's music and world of ideas is particularly suitable for such a project which is being undertaken in cooperation with the Musikum Salzburg, prima la musica Salzburg, the City Music School in Bad Reichenhall, the music school of the Berchtesgaden region, the music schools in Freilassing, Grasau, Prien am Chiemsee, Teisendorf, Traunstein, the Upper Austrian Regional Music School, the Salzburg Wind Music Association and the Leopold Mozart Institute of the Mozarteum University. The director and conductor of the Orchestra is Christoph Koncz with whom the orchestra performed during the *Ouverture spirituelle* at the Salzburg Festival in summer 2014.

The MOZARTEUM UNIVERSITY SYMPHONY ORCHESTRA consists of students from the Mozarteum University who, while they are still studying, have the opportunity to acquire important experience in playing in an orchestra. It has become a tradition for the orchestra to perform one concert during the Mozart Week. Renowned conductors such as Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis Russell Davies, Peter Schneider and Gerd Albrecht generated decisive momentum for the artistic development of the orchestra. The orchestra has performed during the Salzburg Kulturtage, at the Salzburg Festival, in the Konzerthaus in Vienna as well as in various European music venues. From October 2013 to autumn 2015 Hans Graf directed the Mozarteum University Symphony Orchestra; since October 2015 Bruno Weil, Reinhard Goebel and Johannes Kalitzke have taken over supervision of the orchestra and are also responsible for training students on the conducting course at the Mozarteum University.

The ensemble LES MUSICIENS DU LOUVRE was founded in 1982 by Marc Minkowski and within a short time became one of the most important European ensembles committed to historic performance practice. In the 30 years of its existence the orchestra has made a name for itself in particular for its interpretation of works by Handel, Purcell and Rameau as well as music by Haydn, Mozart and more recently by Bach and Schubert. It is also well known for playing nineteenth-century French music: Berlioz (*Les Nuits d'été*, *Harold en Italie*), Bizet (*L'Arlésienne*), Massenet (*Cendrillon*) etc. Its recent operatic successes include *Les contes d'Hoffmann* by Offenbach, *The Flying Dutchman* by Wagner, Mozart's *Lucio Silla* (Mozart Week 2013, Salzburg Festival and the Musikfest Bremen where the orchestra has performed regularly since 1995). In the 2015/16 season the orchestra plays for the revival of Rameau's *Platée* at the Opéra Garnier in Paris, a new production of *Le nozze di Figaro* in Versailles, as well as two European tours and a tour of South Korea with Rameau's *Symphonie imaginaire* on the programme. The orchestra's list of recordings includes Haydn's London Symphonies for the naïve label, Schubert's symphonies as well as a recording of Wagner's *Flying Dutchman* and Dietsch's *Le Vaisseau Fantôme*. Les Musiciens du Louvre have been regular guests of the Salzburg Mozart Week since 2007. They are sponsored by the Conseil Général de l'Isère, by the Région Rhône-Alpes and by the French Ministry of Culture and Communication (DRAC Rhône-Alpes).

From its founding in 1983 the SALZBURG BACH CHOIR under its first principal conductor Howard Arman became a highly sought-after vocal ensemble and has since become firmly established in the music life of Salzburg and is much in demand on the international scene. Conductors such as Sir Roger Norrington and Ivor Bolton and renowned orchestras such as the Mozarteum Orchestra and the Camerata Salzburg enjoy working together with the choir which both in its formation as well as in its overall sound is characterized by great flexibility. The choir performs the great Baroque and Classical oratorios as well as vocal music of the Renaissance, compositions from the Romantic period, music in *a cappella* formations and 21<sup>st</sup>-century commissioned works. The Salzburg Bach Choir performs regularly at the Mozart Week, the Salzburg Festival and in concerts organized by the Salzburg Bach Society, and has undertaken tours to Germany, France, Italy, Greece, Romania, the Netherlands, Spain and Turkey. In the past ten years the choir took part in several Mozart operas and also sang in *Davide penitente*, Handel's *Theodora*, Gluck's *Orfeo ed Euridice*,

and Mascagni's *Cavalleria rusticana* on the stages of the Salzburg festival halls. In spring 2014 the Salzburg Bach Choir made its debut in the Golden Hall of the Vienna Musikverein. The choir recently documented its competence in the high art of a *cappella* singing by issuing the CD *Pater noster* at the beginning of 2015. ALOIS GLASSNER has directed the choir since 2003.

The SALZBURG MOZARTEUM ORCHESTRA is the symphony orchestra of the city and region of Salzburg and in its long history has evolved to become an internationally renowned cultural ambassador of the city of Mozart's birth. It specializes in particular in elaborating contemporary interpretations of Mozart's œuvre. The orchestra has its roots in the Cathedral Music Association and Mozarteum that was founded in Salzburg in 1841 with the support of Mozart's widow Constanze and his two sons. The orchestra took up its present name in 1908. Ivor Bolton has been the orchestra's principal conductor since 2004 and remains in this position until the end of the 2015/16 season. Mozart and music of the Viennese Classical period are at the centre of the varied work of the Mozarteum Orchestra even though the repertoire extends far beyond this and the stylistic range is very broad. The Mozarteum Orchestra is one of the main pillars of the Mozart Week, and at the Salzburg Festival annually plays for opera performances and for the traditional Mozart Matinees under eminent conductors and with distinguished soloists. The Mozarteum Orchestra plays for music-theatre performances at the Salzburg Landestheater, and has concert series in the Mozarteum and the Grosses Festspielhaus. In recent years the orchestra has undertaken tours throughout Europe, to Asia and South America. Many internationally acclaimed conductors have expressed their appreciation for the Mozarteum Orchestra's openness, dynamism and versatility. Sir Trevor Pinnock has been principal guest conductor since 2011 and has established close ties with the orchestra. Several CD recordings document the broad range of the Salzburg Mozarteum Orchestra's activity.

Hardly any other orchestra is so closely connected with the history and tradition of European music as the VIENNA PHILHARMONIC. Otto Nicolai founded the orchestra in 1842 which, since its first concert, has fascinated great composers and conductors, and captivates audiences throughout the world. This is due to the homogeneous style of music-making, passed on from one generation to the next, and the symbiosis between playing for opera in the Vienna State Opera house and in the concert hall. The orchestra is self-managing and is

responsible for its own administration. The Vienna Philharmonic abandoned the system of having a permanent principal conductor in 1933 and nowadays works with the world's most renowned conductors and soloists. Since 1922 it has been the principal orchestra playing for the Salzburg Festival and has had a close association with the Mozart Week since it first took place in 1956. In 1956 the orchestra was awarded the Golden Mozart Medal of the Salzburg Mozarteum Foundation. The orchestra is known throughout the world because of the traditional New Year's Concert, broadcast and televised to audiences numbering millions in over 90 countries. The orchestra has received a number of awards, most recently the Birgit Nilsson Prize for extraordinary successes and outstanding contributions to opera and concerts, and also the Herbert von Karajan Music Prize. The Vienna Philharmonic is a Goodwill Ambassador of the International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA) which aims to make people aware of the humanitarian message of music in everyday life.

## ARNOLD SCHOENBERG CHOR

### **Sopran**

Nicola Bodenstorfer  
Angharad Gabriel  
Marta Gardolinska  
Magdalena Hallste  
Sigrid Kammerer  
Rie Kunikado  
Akine Matsumoto  
Birgit Metzger  
Melanie Müller  
Chieko Nakano  
Vera Possanner  
Eva Reicher-Kutrowatz  
Danute Samyte  
Barbara Schandl  
Yukari Susaki  
Elke Voglmayr  
Michiko Yokouchi  
Nozomi Yoshizawa

### **Alt**

Julia Fent  
Mirjam Frank  
Claudia Haber  
Carina Kellner  
Christoph List  
Michiko Ogata  
Petra Rudolf  
Daniela Sonntag  
Lili Stark  
Karin Stifter  
Christina Strehlow  
Eszter Vig  
Katharina Wincor  
Anna Zalto

### **Tenor**

Daniel Arvai  
Daniel Dombo  
Roland Girardi  
Michal Juraszek  
Kurt Kempf  
Alexander Linner  
Thomas Palfner  
Guillermo Pereyra  
Thomas Philipp  
Daniele Pilato  
Masanari Sasaki  
Hubert Zöberl

### **Bass**

Alexander Aigner  
Alexander Arbeiter  
Istvan Ban  
Otmар Bergsmann  
Marcell Denes-Worowski  
Roger Diaz-Cajamarca  
Stefan Dolinar  
Martin Förster  
Muhamad Hrustanovic  
Peter Kövari  
Marcell Krokovay  
Rui Rodrigues

# CAMERATA SALZBURG

Disposition #15 Elias

Disposition # 21

## 1. Violine

Natalie Chee\*\*  
Werner Neugebauer  
Annelie Gahl  
Sonja van Beek  
Božena Angelova  
Ulrike Cramer  
Csilla Pogany

## 2. Violine

Yukiko Tezuka\*  
Silvia Schweinberger  
Yoshiko Hagiwara  
Daniela Beer  
Yuwen Zhu  
Dagny Wenk-Wolff

## Viola

Iris Juda\*  
Agnes Repaszky  
Wolfram Tröndle  
Claudia Hofert  
Jutas Javorka

## Violoncello

Stefano Guarino\*  
Jeremy Findlay  
Shane Woodborne  
Dana Micicoi

## Kontrabass

Josef Radauer\*  
Burgi Pichler  
Christian Junger

## Flöte

Mattia Petrilli  
Sonja Korak

## Oboe

Matthias Bäcker  
Laura Urbina

## Klarinette

Robert Oberaigner  
Monika Wisthaler

## Fagott

Frank Forst  
Christoph Hipper

## Horn

Gabriel Stiehler  
Josef Sterlinger  
Herbert Penzinger  
Markus Hauser

## Trompete

Kurt Körner  
Bernhard Bär

## Posaune

Dusan Kranjc  
Stefan Konzett  
Erwin Wendl

## Tuba

Alexander Rindberger

## Pauke

Rizumu Sugishita

## Orgel

Michaela Aigner

## 1. Violine

Gregory Ahss\*\*  
Michaela Girardi  
Gabor Papp  
Csilla Pogany  
Risa Schuchter  
György Acs

## 2. Violine

Yukiko Tezuka\*  
Werner Neugebauer  
Silvia Schweinberger  
Iszo Bajusz  
Yoshiko Hagiwara

## Viola

Iris Juda\*  
Firmian Lerner  
Jutas Javorka  
Ulrike Landsmann

## Violoncello

Mika Hakhnazarian\*  
Jeremy Findlay  
Dana Micicoi

## Kontrabass

Josef Radauer\*  
Burgi Pichler

## Oboe

Conall McClure  
Laura Urbina

## Horn

Johannes Hinterholzer  
Josef Sterlinger

## Trompete

Wolfgang Gaisböck  
Bernhard Bär

\*\* Konzertmeister

\* Stimmführer

# CAMERATA SALZBURG

Disposition #26

## 1. Violine

Natalie Chee\*\*  
Werner Neugebauer  
Györgyi Acs  
Yoshiko Hagiwara  
Silvia Schweinberger  
Yuwen Zhu  
Mona Haberkern

## 2. Violine

Yukiko Tezuka\*  
Kana Matsui  
Daniela Beer  
Csilla Pogány  
Božena Angelova  
Dágný Wenk-Wolff

## Viola

Firmian Lermer\*  
Iris Juda  
Wolfram Tröndle  
Agnes Repaszky  
Claudia Hofert

## Violoncello

Stefano Guarino\*  
Jeremy Findlay  
Shane Woodborne  
Dana Micicoi

## Kontrabass

Josef Radauer\*  
Burgi Pichler  
Christian Junger

## Flöte

Mattia Petrilli  
Sonja Korak

## Oboe

Isabella Unterer  
Laura Urbina

## Klarinette

Wolfgang Klinser  
Monika Wisthaler

## Fagott

Marco Lugaresi  
Christoph Hipper

## Horn

Johannes Hinterholzer  
Josef Sterlinger

## Trompete

Kurt Körner  
Wolfgang Gaisböck

## Pauke

Charlie Fischer

## Schlagzeug

Rizumu Sugishita

## Cimbalom

Matthias Würsch

## Cembalo

Johannes Wilhelm

# CAPPELLA ANDREA BARCA

## Violine I

Erich Höbarth\*\*  
Kathrin Rabus  
Yuuko Shiokawa  
Armin Brunner  
Georg Egger  
Ottavia Egger-Kostner  
Jiří Panocha  
Erika Tóth

## Violine II

Kjell A. Jørgensen\*  
Andrea Bischof  
Stefano Mollo  
Zoltán Tuska  
Albor Rosenfeld  
Regina Florey  
Pavel Zejfart  
Eva Szabó

## Viola

Hariolf Schlichtig\*  
Alexander Besa  
Anita Mitterer  
Louise Williams  
Annette Isserlis  
Miroslav Sehnoutka

## Violoncello

Christoph Richter\*  
Benedict Kloeckner  
Rudolf Gleissner  
Heidi Litschauer  
Jaroslav Kulhan

## Kontrabass

Christian Sutter\*  
Brita Bürgschwendtner

## Flöte

Wolfgang Breinschmid  
Gerhard Mair

## Oboe

Louise Pellerin  
Reinhold Malzer

## Klarinette

Toshiko Sakakibara  
Valentin Wandeler

## Fagott

Stefan Schweigert  
Claudio Alberti

## Horn

Marie-Luise Neunecker  
Irene López del Pozo

## Trompeten

Neil Brough  
Simon Gabriel

## Pauke

Stefan Gawlick

\*\* Konzertmeister

\* Stimmführer

## ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

### Violinen

Kati Debretzeni\*\*  
Davina Clarke  
Iona Davies  
Madeleine Easton  
Jane Gordon  
Sarah Moffatt  
Roy Mowatt  
Jean Paterson  
Beatrice Scaldini  
Anne Schumann  
Jayne Spencer  
James Toll  
Henrietta Wayne  
Håkan Wikström  
Hildburg Williams

### Viola

Fanny Paccoud  
Lisa Cochrane  
Aliye Cornish  
John Crockatt  
Oliver Wilson  
Małgorzata Ziemkiewicz

### Violoncello

Daniel Yeadon  
Ruth Alford  
Olaf Reimers  
Catherine Rimer

### Kontrabass

Valerie Botwright  
Cecelia Bruggemeyer  
Markus van Horn

### Flöte

Rachel Beckett

### Oboe

Daniel Bates  
Leo Duarte

### Klarinette

Nicola Boud  
Fiona Mitchell

### Fagott

Veit Scholz  
Philip Turbett

### Horn

Anneke Scott  
Joseph Walters

### Trompete

Michael Harrison  
Robert Vanryne

### Posaune

Adam Woolf  
Abigail Newman  
Steven Saunders

### Pauke

Robert Kendell

### Orgel

Oliver-John Ruthven

\*\* Konzertmeisterin

## MONTEVERDI CHOIR

### Sopran

Charlotte Ashley  
Jessica Cale  
Amanda Forsythe\*  
Rebecca Hardwick  
Angela Hicks  
Alison Hill  
Katy Hill  
Gwendolen Martin  
Eleanor Meynell  
Hannah Morrison\*

### Alt

Heather Cairncross  
Sarah Denbee  
Simon Ponsford  
Kate Symonds-Joy\*  
Richard Wilberforce  
Richard Wyn Roberts

### Tenor

Benjamin Alden  
Andrew Busher  
Rory Carver  
Peter Harris\*  
Graham Neal  
Gareth Treseder\*

### Bass

Alex Ashworth\*  
Samuel Evans  
Rupert Reid  
David Shipley\*  
Lawrence Wallington

\* Consort Soloists

## KREMERATA BALTICA

### **Violine I**

Džeraldas Bidva\*\*  
Madara Pētersone  
Dainius Peseckas  
Āgata Laima Daraškaitė  
Aliona Rakitzkaja  
Miglė Marija Serapinaite  
Inese Fedorovska

### **Violine II**

Andrei Valigura\*  
Dainius Puodžiukas  
Helen-Marie Rannat  
Lina Marija Domarkaitė  
Konstantīns Paturskis  
Anna Maria Korczyńska

### **Viola**

Santa Vižine\*  
Zita Zemoviča  
Vidas Vekerotas  
Ingars Ģirnis  
Elizaveta Koroleva

### **Violoncello**

Giedrė Dirvanauskaitė \*  
Pēteris Čirkšis  
Pēteris Sokolovskis  
Maruša Bogataj

### **Kontrabass**

Iurii Gavryliuk  
Anton Zhukov

### **Flöte**

Orsolya Kaczander\*\*\*

### **Oboe**

Gerda Kitti Rózsa\*\*\*  
Dániel Ella\*\*\*

### **Klarinette**

Csaba Klenyán\*\*\*  
György Puha\*\*\*

### **Fagott**

Zsófia Veronika Stefán\*\*\*  
Anna Kornélia Beleznai\*\*\*

### **Horn**

Bálint Tóth\*\*\*  
Máté Hamar\*\*\*

\*\* Konzertmeister  
\* Stimmführer  
\*\*\* Bläser von Concerto  
Budapest



# MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

## **Violine I**

Itamar Zorman\*\*  
Cindy Albracht  
Isabelle Briner  
Annette zu Castell  
May Kunstovny  
Geoffroy Schied  
Henja Semmler  
Laurent Weibel

## **Violine II**

Sonja Starke\*  
Stephanie Baubin  
Michiel Commandeur  
Christian Heubes  
Paulien Holthuis  
Anna Maria Malm  
Katarzyna Wozniakowska

## **Viola**

Joel Hunter\*  
Florent Bremond  
Yannick Dondelinger  
Delphine Tissot  
Anna Puig Torné

## **Violoncello**

Philipp von Steinaecker\*  
Stefan Faludi  
Christophe Morin

## **Kontrabass**

Axel Ruge\*  
Josie Ellis

## **Flöte**

Chiara Tonelli

## **Oboe**

Mizuho Yoshii-Smith  
Emma Schied

## **Fagott**

Fredrik Ekdahl  
Chiara Santi

## **Horn**

José Vicente Castelló  
Genevieve Clifford

## **Trompete**

Rüdiger Kurz  
Florian Kirner

## **Pauke**

Martin Piechotta

\*\* Konzertmeister

\* Stimmführer

# MOZART KINDERORCHESTER

## **Betreuer der Stimmgruppen:**

### **Violine**

Raphael Brunner  
Hannelore Farnleitner  
Hildegard Ruf

### **Viola**

Herbert Lindsberger  
Elmar Oberhammer

### **Violoncello**

Astrid Mielke-Sulz

### **Kontrabass, Fagott, Cembalo**

Erich Hehenberger

### **Flöte, Oboe, Klarinette**

Petra Rainer

### **Horn**

Andreas Stopfner

### **Trompete**

Horst Hofer

### **Violenen**

Nora Auffarth  
Julie Baumeister  
Stella Brandl  
Klara Brunnhofer  
Mattea Delfs  
Paul Edrich  
Katja Fox  
Juliana Maria Gappmayr  
Andrea Gratz  
Seraphina Hinterdobler  
Melanie Klampfer  
Kathrin Kopplinger  
Sophia Längauer  
Sophie Monticello  
Katharina Müller  
Julia Ospa  
Lilian Pavlak  
Anna Pihusch  
Lucia Pscheidl  
Rebecca Reiffinger  
Hannah Elisabeth  
Schablas  
Johanna Schäfer  
Leonie Schulz  
Julia Schuster  
Viktoria Stegemann  
Nikolas Unger  
Tobias Welz

### **Viola**

Anna Doll  
Amanda Isenberg  
Julia Kovac  
Laeticia Lerner  
Jan Liu  
Pauline Schulz  
Kaltrina Tafilaj

### **Violoncello**

Hannah Bauer  
Agnes Brunnhofer  
Linus Eibensteiner  
Anton Furmaniak  
Jeremias Junger  
Daiki Kato  
Katharina Lang  
Veronika Löberbauer  
Hannah Theresia  
Niederdorfer  
David Reiffinger  
Nora Steiner  
Flora Yasmin Elisabeth  
Zaic

### **Kontrabass**

Raphael Bachmann  
Eva Brockhaus  
Johannes Burkhart  
Carolina Holosch  
Nikolaus Proschinger

### **Harfe**

Katharina Kubatta

### **Flöte**

Fabian Egger  
Chiara Sophie Gruber

### **Oboe**

Nina Deisl  
Elena Fleischmann

### **Klarinette**

Lara Sophie Holztrattner  
Felix Müller

### **Fagott**

Till Furmaniak  
Magdalena Trauner

### **Horn**

Lea Eisl  
Florian Hinterholzer  
Simon Ratkowitsch

### **Trompete**

Christopher Rusche  
Michele Sereni

### **Pauke**

Kento Waltl

### **Cembalo**

Philip Huber

# MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

## Konzertmeister

Markus Tomasi  
Frank Stadler  
Marianne Riehle  
Monika Kammerlander

## 1. Violine

Johannes Bilo  
Paulius Sondeckis  
Lauro Comploj  
Andreas Steinbauer  
Elizabeth Wilcox  
Enikő Domonkos  
Leonidas Binderis  
Sophie-Belle Hébert  
Michael Kaupp  
Scott Stiles  
Irene Castiblanco  
Briceño  
Matthias Müller-Zhang  
Mona Haberkern

## 2. Violine

Carsten Neumann  
Daniela Beer  
Mona Pöppe  
Johannes Krall  
Martin Hebr  
Rudolf Hollinetz  
Elzbieta Pokora  
Claudia Kugi-Krabatsch  
Irina Rusu  
Riro Motoyoshi  
Gabriel Meier

## Viola

Milan Radić  
Nobuya Kato  
Rupert Birsak  
Roman Paluch  
Toshie Sugibayashi  
Herbert Lindsberger  
Götz Schleifer  
Eva Sollak-Rauscher  
Barnaba Poprawski

## Violoncello

Marcus Pouget  
Florian Simma  
Mikhail Nemtsov  
Margit Tomasi  
Ursula Eger  
Susanne Müller

## Kontrabass

Brigitta Bürgschwendtner  
Erich Hehenberger  
Wolfgang Spitzer  
Martin Hinterholzer

## Harfe

Doris Rehm  
Katharina Teufel-Lieli

## Flöte

Ingrid Hasse  
Bernhard Krabatsch  
Moritz Plasse  
Barbara Chemelli

## Oboe

Isabella Unterer  
Sasha Calin  
Federica Longo  
Reinhold Malzer

## Klarinette

Ferdinand Steiner  
Christoph Zimper  
Margarete Knogler  
Reinhard Gutschy

## Fagott

Philipp Tutzer  
Riccardo Terzo  
Edward Bartlett  
Ayako Kuroki

## Horn

Zoltán Mácsai  
Samuele Bertocci  
Gabriel Stiehler  
Werner Binder  
Markus Hauser

## Trompete

Wolfgang Navratil-Gerl  
Johannes Moritz  
Gottfried Menth  
Markus Pronebner

## Posaune

Christian Winter  
Bernhard Jauch  
Christoph Astner  
Gerhard Proschinger

## Tuba

Josef Steinböck

## Pauke und Schlagwerke

Andreas Aiglmüller  
Michael Mitterlehner-  
Romm  
Andreas Steiner



Die Leica Camera AG und Audi sind die  
offiziellen Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg



# LES MUSICIENS DU LOUVRE

Disposition # 13

Disposition # 25 *Acis-Trilogie*

## 1. Violine

Thibault Noally  
Claire Sottovia  
Bérénice Lavigne  
Alexandrine Caravassilis  
Lauro Comploj\*  
Geneviève Staley-Bois  
Laurent Lagresle  
Michael Kaupp\*  
Heide Sibley  
Maria Papuzinska-Uss

## 2. Violine

Nicolas Mazzoleni  
Pablo Gutierrez Ruiz  
Paula Waisman  
Irene Castiblanco Briceño\*  
Mario Konaka  
Irina Rusu\*  
Alexandra Delcroix Vulcan  
Claudia Kugi-Krabatsch\*

## Viola

David Glidden  
Herbert Lindsberger\*  
Joël Oechslin  
Lika Laloum  
Silvia Hagen  
Nadine Davin

## Violoncello

Frédéric Baldassare  
Elisa Joglar  
Marcus Pouget\*  
Patrick Langot  
Pierre Charles  
Aude Vanackère

## Kontrabass

Christian Staude  
Clotilde Guyon  
Roberto Fernandez De  
Larrinoa  
Martin Hinterholzer\*

## Flöte

Jean Brégnac  
Giulia Barbini

## Oboe

Emmanuel Laporte  
Claire Sirjacobs

## Klarinette

Isaac Rodriguez  
Francesco Spendolini

## Fagott

Marije Van Der Ende  
Tomasz Wesolowski

## Kontrafagott

Karl Nieler

## Horn

Hermann Ebner  
Yannick Maillet

## Trompete

Fruzi Hara  
François Pettilaurent

## Posaune

Yvelise Girard  
Nicolas Grassart  
Guy Genestier

## Serpent

Sébastien Perez

## Pauke

David Dewaste

## Pianoforte

Francesco Corti

## 1. Violine

Thibault Noally\*\*  
Claire Sottovia\*\*  
Bérénice Lavigne\*\*  
Maria Papuzinska-Uss\*\*  
Geneviève Staley-Bois\*\*  
Alexandrine Caravassilis\*\*  
Laurent Lagresle\*\*  
Lauro Comploj\*/\*\*

## 2. Violine

Nicolas Mazzoleni\*\*  
Paula Waisman\*\*  
Pablo Gutierrez Ruiz\*\*  
Mario Konaka\*\*  
Alexandra Delcroix  
Vulcan\*\*  
Michael Kaupp\*\*  
Heide Sibley\*\*  
Irene Castiblanco  
Briceño\*/\*\*

## Viola

David Glidden  
Herbert Lindsberger\*  
Joël Oechslin  
Nadine Davin

## Violoncello

Frédéric Baldassare\*\*  
Elisa Joglar\*\*  
Marcus Pouget\*  
Aude Vanackère\*\*

## Kontrabass

Christian Staude\*\*  
Clotilde Guyon  
Martin Hinterholzer\*

## Flöte

Jean Brégnac  
Andres Locatelli\*\*  
Giulia Barbini\*\*

## Oboe

Emmanuel Laporte\*\*  
Claire Sirjacobs\*\*

## Klarinette

Francesco Spendolini  
Isaac Rodriguez

## Fagott

Marije Van Der Ende\*\*  
Tomasz Wesolowski

## Kontrafagott

Karl Nieler

## Horn

Hermann Ebner  
Yannick Maillet

## Trompete

Fruzi Hara  
François Pettilaurent

## Pauke

David Dewaste

## Cembalo, Pianoforte

Francesco Corti\*\*

\*\* Musiker für die  
Händel-Fassung

\* Musiker des  
Mozarteum-  
orchesters Salzburg

# SALZBURGER BACHCHOR

## CHOREINSTUDIERUNG: ALOIS GLASSNER

### Disposition #06 *Lobgesang*

#### Disposition #15 *Elias*

#### **Sopran**

Rea Alaburic  
Yasuyo Asano  
Charlotte Brooks  
Anastasia Churakova  
Himani Grundström  
Anna Elisabeth Hempel  
Josefine Jindra  
Maria Vigdis Kjartansdóttir  
Susann Rubin  
Elisabeth Muhr  
Monika Pfeiffer-Tatra  
Domenica Maria Radlmaier  
Marcia Elisabeth Sacha  
Mayumi Sawada  
Eva Maria Schinwald  
Andrea Schwarz  
Yvette Staelin  
Waltraud Elisabeth Steger  
Leonie Stoiber  
Zsafia Szabo  
Elise van Es  
Anna Weber

#### **Alt**

Sophie Allen  
Almut Benfer-Breisacher  
Neelam Brader  
Sanja Brankovic  
Michaela Editha  
Diermeier  
Martha Erlebach  
Petra Hinterholzer-  
Leinhofer  
Julia Leckner  
Ina Leisinger  
Ulrike Charlotte Martin-  
Paul  
Sinja Maschke  
Andrea Petzel  
Ulrike Rapp  
Viktoria Scharinger  
Karolina Sciuckaite  
Andrea Seemayer  
Magdalena Sibig  
Magdalena Sowa  
Felicitas Maria Speer  
Anna Katharina Weber

#### **Tenor**

Stefan Bomeier  
Dietmar Eder  
Gerhard Erlebach  
Rodrigo Hernandez  
Gomez  
Christian Hollerweger  
Alexander Hüttner  
David Jagodic  
Martin Kiener  
Chanhwi Kim  
Christoph Klieber  
Andriy Kovalyov  
Rudolf Kranawitter  
Georg Kreuzbauer  
Bernd Lambauer  
Jakob Pejcie  
Joachim Roth  
Lukas Schwingenschuh  
Roman Stalla  
Bernhard Teufl

#### **Bass**

Hans Breinbauer  
Gregor Faistauer  
Johannes Feigl  
Johannes Forster  
Günther Friedrich  
Rafael Hintersteiner  
Paul Kolb  
Florian Loizl  
Manuel Millionigg  
Jakob Mitterrutzner  
Markus Obereder  
Jakob Puchmayr  
Thomas Schmidt  
Thomas Schneider  
Simon Schwenoha  
Christoph Schöffmann  
Alexander Steinbacher  
Tobias Widhalm

#### **Sopran**

Rea Alaburic  
Charlotte Brooks  
Anna Katharina Böhme  
Himani Grundström  
Anna Elisabeth Hempel  
Elisabeth Hillinger  
Josefine Jindra  
Maria Vigdis Kjartansdóttir  
Domenica Maria  
Radlmaier  
Marcia Elisabeth Sacha  
Mayumi Sawada  
Andrea Schwarz  
Waltraud Elisabeth Steger  
Leonie Stoiber  
Cornelia Walter-Nußberger  
Elise van Es  
Anna Weber

#### **Alt**

Antje Blome-Müller  
Sanja Brankovic  
Michaela Editha  
Diermeier  
Martha Erlebach  
Maria Hegele  
Alice Hoffmann  
Julia Leckner  
Sinja Maschke  
Agnes Mitterlechner-  
Wimmer  
Silke Redhammer  
Viktoria Scharinger  
Karolina Sciuckaite  
Andrea Seemayer  
Barbara Tschugmell  
Anna Katharina Weber

#### **Tenor**

Dietmar Eder  
Gerhard Erlebach  
Christian Geroldinger  
Rodrigo Hernandez  
Gomez  
Alexander Hüttner  
David Jagodic  
Martin Kiener  
Chanhwi Kim  
Andriy Kovalyov  
Rudolf Kranawitter  
Joachim Roth  
Konstantin Schmidbauer  
Roman Stalla  
Bernhard Teufl

#### **Bass**

Hans Breinbauer  
Gregor Faistauer  
Johannes Feigl  
Johannes Forster  
Florian Gross  
Paul Kolb  
Manuel Millionigg  
Jakob Mitterrutzner  
Jakob Puchmayr  
Thomas Schmidt  
Thomas Schneider  
Wolfgang Schneider  
Tobias Widhalm  
Edgar Wolf

# SALZBURGER BACHCHOR

## CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

Disposition #25 *Acis-Trilogie*

### Sopran

Elisabeth Hillinger  
Josefine Jindra  
Maria Vigdis Kjartansdóttir  
Waltraud Nagl  
Domenica Maria Radlmaier  
Marcia Elisabeth Sacha  
Mayumi Sawada  
Eva Schneider  
Elise van Es  
Anna Weber

### Alt

Mona Akinola  
Sanja Brankovic  
Michaela Editha  
Diermeier  
Alice Hoffmann  
Julia Leckner  
Friedolin Obersteiner  
Karolina Sciuckaite  
Barbara Tschugmell  
Anna-Katharina Weber

### Tenor

Dietmar Eder  
Rodrigo Hernandez Gomez  
Manuel Huber  
Thomas Huber  
Alexander Hüttner  
David Jagodic  
Martin Kiener  
Andriy Kovalyov  
Bernd Lambauer  
Otto Rastbichler  
Joachim Roth  
Konstantin Schmidbauer

### Bass

Hans Breinbauer  
Gregor Faistauer  
Thomas Hansen  
Paul Kolb  
Johannes Langwieder  
Grantley McDonald  
Manuel Millonigg  
Wolfgang Schneider  
Christoph Schöffmann

## SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM

### 1. Violine

Fedor Roudine  
Hyuno Kim  
Sofia Roldan-Catvia  
Moises Irajá Dos Santos  
Xiaomeng Zhang  
Elisabeth Hess  
Anna Godelmann  
Rainer Cocron  
Swantje Asche-Tauscher  
Flora Fontanelli  
Ioana Popescu  
Elisabeth Lindner

### 2. Violine

Neža Klinar  
Maxime Michaluk  
Maja Backović  
Carlos Graullera  
Johanna Ludén  
Camilla De Giovanni  
Alexandra Moser  
Marie-Therese Schwöllinger  
Alexandra Hauser  
Emily Turkanik

### Viola

Olga Kowalczyk  
Jonathan Ponet  
Yunhee Kim  
Kristina Videnov  
Jorge Pérez Pérez  
Patrizia Verena Messana  
Veronika Halmay  
Hung-Tzu Chu

### Violoncello

Malcolm Killian Kraege  
Teodor Rusu  
Jonas Palm  
Marilis Guschlbauer  
Daygoro Serón  
Julia Willeitner

### Kontrabass

Wen Zhelin  
I-Jung Li  
Dominic Stepic  
Fangting Deng

### Flöte

Monika Ronaszeki  
Verena Schulte

### Oboe

Yu-Suyan Liao  
Artemiy Cholokian

### Klarinette

Rok Felicjan  
Richard Stanzel

### Fagott

Misato Takahashi  
Marat Khusaenov

### Horn

Fabian Marc Van de  
Geest  
Riza Berkay Sen  
Doeung Lim  
Sara Breznikar

### Trompete

Christian Oberleitner  
Thomas Oberleitner

### Posaune

Francesco Pietralunga  
Christian Hemetsberger  
Thomas Baur

### Pauke / Schlagzeug

Florian Reiß

# 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 Küchl  
Rainer Honeck  
Volkhard Steude  
Albena Danailova

## 1. Violine

Hubert Kroisamer  
Josef Hell  
Jun Keller  
Daniel Froschauer  
Maxim Brilinsky  
Eckhard Seifert  
Clemens Hellsberg  
Erich Schagerl  
Martin Kubik  
Milan Šetena  
Martin Zalodek  
Kirill Kobantschenko  
Wilfried Hedenborg  
Johannes Tomböck  
Pavel Kuzmichev  
Isabelle Ballot  
Andreas Großbauer  
Olesya Kurylyak  
Thomas Kühlböck\*  
Alina Pinchas\*

## 2. Violine

Raimund Lissy  
Tibor Kovác  
Christoph Koncz  
Gerald Schubert  
Helmut Zehetner  
Patricia Koll  
George Fritthum  
René Staar  
Alexander Steinberger  
Harald Krumpöck  
Michal Kostka  
Benedict Lea  
Marian Lesko  
Johannes Kostner  
Martin Klimek  
Yewgenij Andrusenko  
Shkëlzen Doli  
Dominik Hellsberg

Holger Groh  
Adela Frasineanu\*  
Benjamin Morrison\*

## Viola

Heinrich Koll  
Tobias Lea  
Christian Frohn  
Wolf-Dieter Rath  
Robert Bauerstatter  
Gerhard Marschner  
Mario Karwan  
Martin Lemberg  
Elmar Landerer  
Innokenti Grabko  
Michael Strasser  
Ursula Ruppe  
Thilo Fechner  
Thomas Hajek  
Daniela Ivanova  
Sebastian Führlinger

## Violoncello

Tamás Varga  
Robert Nagy  
Péter Somodari\*  
Raphael Flieder  
Csaba Bornemisza  
Gerhard Iberer  
Wolfgang Härtel  
Eckart Schwarz-Schulz  
Stefan Gartmayer  
Ursula Wex  
Sebastian Bru  
Edison Pashko  
Bernhard Hedenborg  
David Pennezdorfer\*

## Kontrabass

Herbert Mayr  
Christoph Wimmer  
Ödön Rácz  
Jerzy (Jurek) Dybal  
Iztok Hrastnik  
Alexander Matschinegg  
Michael Bladerer  
Bartosz Sikorski

Jan-Georg Leser  
Jędrzej Górski  
Filip Waldmann  
Elias Mai

## Harfe

Charlotte Balzereit  
Anneleen Lenaerts

## Flöte

Dieter Flury  
Walter Auer  
Karl Heinz Schütz\*  
Günter Federsel  
Wolfgang Breinschmid  
Karin Bonelli

## Oboe

Martin Gabriel  
Clemens Horak  
Harald Hörth  
Alexander Öhlberger  
Wolfgang Plank  
Herbert Maderthaner

## Klarinette

Ernst Ottensamer  
Matthias Schorn  
Daniel Ottensamer  
Norbert Täubl  
Johann Hindler  
Andreas Wieser

## Fagott

Štěpán Turnovský  
Harald Müller  
Michael Werba  
Wolfgang Koblitz  
Benedikt Dinkhauser

## Horn

Ronald Janezic  
Manuel Huber  
Josef Reif\*  
Sebastian Mayr  
Wolfgang Lintner  
Jan Janković  
Wolfgang Vladár  
Thomas Jöbstl  
Wolfgang Tomböck  
Lars Michael Stransky

## Trompete

Martin Mühlfellner  
Stefan Haimel  
Jürgen Pöchlhammer  
Hans Peter Schuh  
Reinhold Ambros  
Gotthard Eder

## Posaune

Dietmar Küblböck  
Wolfgang Strasser\*  
Mark Gaal  
Johann Ströcker

## Tuba

Paul Halwax  
Christoph Gigler

## Schlagzeug

Anton Mittermayr  
Erwin Falk  
Klaus Zauner  
Oliver Madas  
Benjamin Schmidinger  
Thomas Lechner

## STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

### RECHTLICHE ORGANISATION

#### KURATORIUM

VORSITZENDER Dr. Erich Marx

STELLVERTRETENDER VORSITZENDER Mag. Christoph Andexlinger

SCHRIFTFÜHRER Dr. Ingrid König-Hermann

Dr. Thomas Bodmer · Mag. Stephan Gehmacher · Univ.-Prof. Reinhart von Gutzeit

Dr. Wilfried Haslauer (als Landeshauptmann von Salzburg) · Markus Hinterhäuser

Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Werner Lampert

Dr. Helmut Lang · Univ.-Prof. Hannfried Lucke · Mag. Manfred Leo Mautner-Markhof

Univ.-Prof. Dr. Siegfried Mauser (als Rektor der Universität Mozarteum)

Johannes Graf von Moÿ · Maximilian Graf von Moÿ · Daniell Porsche

Dr. Helga Rabl-Stadler · Inez Reichl de Hoogh · Eva Rutmann

Dr. Heinz Schaden (als Bürgermeister von Salzburg) · Dipl. VWt. Wolfgang Schurich

Ing. Friedrich Urban · Dr. Maria Wiesmüller

#### PRÄSIDIUM

PRÄSIDENT Dr. Johannes Honsig-Erlenburg

VIZEPRÄSIDENTEN Johannes Graf von Moÿ · Ing. Friedrich Urban

#### WEITERE MITGLIEDER

Dr. Thomas Bodmer · Univ.-Prof. Reinhart von Gutzeit · Dr. Ingrid König-Hermann



## BEIRAT

VORSITZENDER Prof. Dr. Bernd Gottschalk

Karl Auersperg-Breuner · Prof. DDR. Herbert Batliner · Dr. Thomas Bodmer  
Dr. Hugo Büttler · Mag. Charles J. F. van Erp · Dr. Friedrich Gehmacher · Gerhard Lenz  
Dipl.-Ing. Dr. Dr. h.c. Peter Mitterbauer · Jan Mojto · Gerhard Neumair  
Dr. David W. Packard · Jean Peters · Costa Pilavachi · Dr. Walter Rambousek  
Dipl.-Ing. Gerhard Randa · Mag. Karin Rehn-Kaufmann · Katsutoshi Saito  
Dr. Thomas Sauber · Maria-Elisabeth Schaeffler-Thumann · Assessor Reimar Schlie  
Dr. Guido Schmidt-Chiari · Dr. Christian Strenger  
Dipl.-Kfm. Dr. Reinhard Christian Zinkann

## AKADEMIE FÜR MOZART-FORSCHUNG

VORSITZENDER Manfred Hermann Schmid

SEKRETÄR P. Petrus Eder OSB

Rudolph Angermüller · Eva Badura-Skoda · Thomas Betzwieser · Otto Biba  
Walther Brauneis · Bruce Alan Brown · Gerhard Croll · Sibylle Dahms · Sergio Durante  
Bin Ebisawa · P. Petrus Eder OSB · Cliff Eisen · Ludwig Finscher · Giacomo Fornari  
Gernot Gruber · Peter Gülke · Gertraut Haberkamp · Daniel Heartz · Helmut Hell  
Ernst Hintermaier · Milada Jonášová · Simon P. Keefe · Ulrich Konrad  
Josef-Horst Lederer · Ulrich Leisinger · Silke Leopold · Robert D. Levin  
Dorothea Link · Helga Lühning · Laurenz Lütteken · Siegfried Mauser  
Martina Rebmann · Wolfgang Rehm · John A. Rice · Jiří Sehnal · Wolf-Dieter Seiffert  
Manfred Hermann Schmid · Elaine Sisman · László Sómfai  
James Webster · Christoph Wolff · Neal Zaslaw

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG  
BETRIEBLICHE ORGANISATION

ALLGEMEINER BEREICH

KFM. GESCHÄFTSFÜHRER Dipl. Vw. Matthias Schulz  
SEKRETARIAT Petra Schmutzler · Mag. Philippine Schmölzer  
DESIG. KFM. GESCHÄFTSFÜHRER Dr. Tobias Debuch

STABSTELLEN DER GESCHÄFTSFÜHRUNG

CONTROLLING Mag. Lucia Linsinger  
IT Dipl. Ing. Josef Erlinger

RECHNUNGSWESEN

Helga Peer MAS · Franziska Elmer B.A. · Margit Kocher · Eleonore Nestelbacher

PERSONAL / HR

Mag. Christina Lackner  
LOHNVERRECHNUNG Claudia Schwaiger

LIEGENSCHAFTEN, RECHTSANGELEGENHEITEN

Mag. Walter Harringer  
SEKRETARIAT Sonja Schaffer  
TECHNISCHES PERSONAL Wolfgang Aglassinger · Hans-Peter Feldbacher  
Matthias Fortmann · Walter Schöndorfer · Ludovic Sipos  
RAUMPFLEGE Dzehva Dizdarević · Branka Nikolić · Mariell Pirkuqi  
Saća Sisić · Wolfgang Spitzwieser

KINDER- UND JUGENDPROGRAMM

Antje Blome-Müller · Mag. Petra Brüderl

SPONSORING, KOOPERATIONEN, MARKETING, MEDIENPRODUKTIONEN

Claudia Gruber-Meikl · Mag. Elke Tontsch · Franziska Förster M.A.  
Yvonne Schwarte M.A. · Antonia Perko (Praktikantin)

PRESSE UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Mag. Susanne Neumayer

KOMMERZIELLE ANGELEGENHEITEN, „MOZARTHAUS“ HANDELSGESELLSCHAFT

Dipl. Vw. Matthias Schulz (Geschäftsführer) · Dr. Tobias Debuch (desig. Geschäftsführer)  
Helga Peer MAS (Prokuristin) · Jony Maier · Waltraud Brüggl · Suphaluck Diehsbacher  
Zsanett Major · Nantawadee Mayr · Sylvia Schally · Henrika Storgards · Helga Strumbichler

KÜNSTLERISCHER BEREICH  
Dipl. Vw. Matthias Schulz  
KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO

Mag. Reinhard Haring (inkl. Saalvermietung) · Mag. Petra Hinterholzer-Leinhofer  
Kaja Wiedemann M.A. · Lisa-Marie Hirsch M.A. (Hospitantin)

PUBLIKATIONEN  
Angelika Wörse B.A. · Danja Katzer

KARTENBÜRO  
Dr. Gudrun Kavalir · Christian Geroldinger · DI Angelika Schulz · Yvette Staelin M.A.

MUSEUMSBEREICH  
Dr. Gabriele Ramsauer  
MOZART-MUSEEN  
Mag. Maria Erker · Holger Maria Hummelbrunner  
BESUCHERSERVICE Giulia Altengarten · Ramón Estevez Borreguero · Silvia Egger  
Angelika Hödlmoser · Yang Hoon Kang B.A. · Johann Kreps · Mag. Cezary Jan Krzeminski  
Emel Kurt · Jan Mayer · Marcel Morteveille · Mira Morteveille B.Sc. · Dr. Katharina Pruckner  
Elfriede Ruedl · Harald van Rijnsbergen · Tanja Schally · Angelika Steurer · Gerald Wehlend  
MOZART-ARCHIV, SONDERAUSSTELLUNGEN, SONDERPROJEKTE  
Dr. Gabriele Ramsauer · Dr. Sabine Greger-Amanshauser

WISSENSCHAFTLICHER BEREICH  
Dr. Ulrich Leisinger  
BIBLIOTHECA MOZARTIANA  
Dr. Armin Brünzinger · Dr. Johanna Senigl · David Radlinger B.A.  
MOZART TON- UND FILMSAMMLUNG  
Mag. Stephanie Krenner  
DIGITALE MOZART-EDITION (DME)  
Dr. Ulrich Leisinger (Projektleiter) · Dr. Norbert Dubowy (Cheflektor)  
Agnes Amminger B.A. · Dr. Tobias Apelt · Dr. Iacopo Cividini  
Mag. Ioana Geanta · Dr. Christoph Großpietsch · Mag. Franz Kelnreiter  
Dr. Lars E. Laubhold · Dr. Anja Morgenstern · Dr. Eva Neumayr  
Miriam Pfadt M.A. · Till Reininghaus M.A. · Dr. Peter Rohrmoser · Franz Stadler

ADVISORY COMMITTEE DER DME  
PACKARD HUMANITIES INSTITUTE Dr. David W. Packard · Univ.-Prof. Dr. Dr. h.c. Christoph Wolff  
INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Johannes Graf von Moÿ  
Dr. Thomas Bodmer · Dr. Ulrich Leisinger  
SACHVERSTÄNDIGE MITGLIEDER Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Prof. Dr. Robert D. Levin  
Prof. Dr. Joachim Veit

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Berlin, akg-images 26, 137, 182, 228  
Berlin, IAM – akg-images 238  
Berlin, bpk / Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit  
Mendelssohn-Archiv 58, 142, 167, 190, 258, 324  
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit  
Mendelssohn-Archiv – akg-images 88, 90, 110, 218  
Český Krumlov (Krumau), Státní oblastní archiv v Třeboni 64  
Den Haag, Gemeentemuseum – Berlin, akg-images 221  
Düsseldorf, Städtischer Musik-Verein 55  
Krakau, Biblioteka Jagiellońska 252, 287  
Leipzig, Henry Litolf's Verlag / C.F. Peters 332  
London, British Library – Sammlung Stefan Zweig 277  
London, Sotheby's – Berlin, akg-images 312  
München, Bayerische Staatsbibliothek 265  
Oxford, Bodleian Library 132  
Paris, Bibliothèque et Archives de l'Opéra 146  
Paris, Musée du Louvre – Berlin, akg-images/Erich Lessing 279  
Paris, Le Monde de la Musique 104  
Paris, Marion Kalter – Berlin, akg-images 35  
Paris, Photo Ingi – Berlin, akg-images 237  
Privatarchiv Olga Rachalskaya 340  
Privatbesitz 159, 225, 298, 303  
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana 123, 156, 211, 247  
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Mozart-Archiv, Bildarchiv 201, 204  
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Mozart-Wohnhaus 47, 52  
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Mozarts Geburtshaus 75

Künstlerfotos: Künstler und Agenturen