

INTENDANT ROLANDO VILLAZÓN



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG



MOZARTWOCHE 2019
24. JÄNNER – 3. FEBRUAR
M
W 19

ALMANACH

Konzerte
Wissenschaft
Museen



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG



ALMANACH



Official Timepiece Mozartwoche

Konzerte
Wissenschaft
Museen

Die Stiftung Mozarteum Salzburg
dankt den Subventionsgebern

Land Salzburg
Stadt Salzburg
Salzburger Tourismus Förderungs Fonds

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



Partner in Education der Stiftung Mozarteum Salzburg

Medienpartner

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

Präsidium der Stiftung Mozarteum Salzburg

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

Intendant der Mozartwoche 2019 Rolando Villazón

© 2019 Internationale Stiftung Mozarteum. **Impressum** Medien-Inhaber und Verleger: Internationale Stiftung Mozarteum.
Gesamtverantwortung: Tobias Debuch, Kaufmännischer Geschäftsführer der Stiftung Mozarteum Salzburg.
Publikationen: Angelika Wörseg. Redaktion und Bildauswahl: Geneviève Geffray. Redaktion der englischen Texte und Biographien:
Elizabeth Mortimer. Satz und graphische Umsetzung: Lisa Tiefenthaler, Angelika Wörseg. Mitarbeit Lektorat: Johanna Senigl.
Biographien: Julia Schinke, Victoria Martin (engl.). Künstlerfotos: Künstler und Agenturen. Bildbearbeitung: Repro Atelier
Czerlinka. Corporate Basisdesign: Linie 3. Inserate: Yvonne Schwarte. Druck: Roser. Redaktionsschluss: 4. Jänner 2019. Alle
Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum.

06 Die Veranstaltungen der Mozartwoche 2019

14 Vorwort

16 *Preface*

18 „Die ganze Stadt soll Mozart feiern“ –

Interview mit Rolando Villazón (Janis El-Bira)

23 “Mozart is to be celebrated throughout the city” –

Interview with Rolando Villazón (Janis El-Bira)

27 Die Aufführungen und Veranstaltungen der Mozartwoche 2019

Performances and Supplementary Events at the Mozart Week 2019

332 Mitwirkende der Mozartwoche 2019

363 Artists Performing at the Mozart Week 2019

390 Autoren der Beiträge und Referenten

394 Authors of the English Notes

396 Orchesterlisten

List of Orchestras

408 Stiftung Mozarteum Salzburg

412 Abbildungsnachweis

FÖRDERER UND STIFTER

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

STIFTER

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

FIRMENFÖRDERER

DRUCKEREI ROSER GesmbH



PREMIUM-FÖRDERER

Dr. phil. Nicola Leibinger-Kammüller

FÖRDERER

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

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

Für weitere Informationen und Ihre Anmeldung stehen wir gerne zu Ihrer Verfügung:

We remain at your disposal for any further information and registration:

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

friends@mozarteum.at



Mobility Partner Mozartwoche 2019

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt allen Unterstützern, die eine
FORTE KONZERT-PATENSCHAFT übernommen haben.

COMPAGNIE PLASTIC OMNIUM



BANKHAUS SPÄGLER



VERANSTALTUNGEN DER MOZARTWOCHE 2019

DO 24.01

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

Mozarteumorchester Salzburg, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Riccardo Minasi, Ramón Vargas

18.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#02**
MOZART, EIN MANN DER AUFKLÄRUNG
Juri Viehoff

19.00 Einführungsvortrag zu **#03**
Haus für Mozart, 4. Stock
Yvonne Gebauer, Dramaturgin

20.00 Uhr Felsenreitschule **#03 Premiere**
T.H.A.M.O.S.
Camerata Salzburg, Bachchor Salzburg, Alondra de la Parra, Carlus Padrissa, Roland Olbeter, Chu Uroz, Franc Aleu, Gaby Barberio, Thomas Bautenbacher, Alicia Aza, Urbez Capablo, Yvonne Gebauer, Fatma Said, Nutthaporn Thammathi, René Pape

FR 25.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#04**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Wolf-Dieter Seiffert, Musikwissenschaftler, München

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#04**
Renaud Capuçon, Alexander Lonquich

15.00 Führung Autographentresor

17.00 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.1**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
Catapult, Adam Battelstein

18.30 Einführungsvortrag zu **#06**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#06**
Chamber Orchestra of Europe, Robin Ticciati, Louise Alder

22.00 ARGEkultur **#07**
MOZART KABARETT
Lisa Eckhart, Florian Willeitner String Experience

SA 26.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#08**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Walter Weidringer, Musikwissenschaftler, Wien

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#08**
Cappella Andrea Barca, Sir Andrés Schiff, Cecilia Bartoli

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#09**
MASTERCLASS SIR ANDRÁS SCHIFF
Camerata Salzburg, Sir Andrés Schiff, José Antonio Mendéz Padrón, Martin James Bartlett, Andrei Gologan

15.00 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.2**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
Catapult, Adam Battelstein

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

16.00 Salzburger Marionettentheater **#10**
SCHAUSPIELDIREKTOR/BASTIEN UND BASTIENNE
Orchester Wiener Akademie, Jory Vinikour, Thomas Reichert, Mojca Erdmann, Laura Aikin, Paul Schweinester, Theo Hoffman, Stefan Wilkening, Ensemble des Salzburger Marionettentheaters

18.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#11**
MOZART'S STARLING
Lyanda Lynn Haupt

18.30 Einführungsvortrag zu **#12**
Felsenreitschule
Iacopo Cividini, wissenschaftlicher Mitarbeiter Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Haus für Mozart **#12**
Wiener Philharmoniker, Adam Fischer, Janine Jansen

19.30 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.3**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
Catapult, Adam Battelstein

SO 27.01

9.00 Messe Franziskanerkirche
10.00 Messe Dom

10.00 Vorplatz Mozarts Geburtshaus **#13**
14.00 Vorplatz Mozart-Wohnhaus
19.00 Mozartplatz
SERENATA MEXICANA
Rolando Villazón mit Los Mariachis Negros

10.15 Einführungsvortrag zu **#14**
Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Walter Weidringer, Musikwissenschaftler, Wien

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#14**
Cappella Andrea Barca, Sir Andrés Schiff, Cecilia Bartoli

11.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#15**
„ALLERLIEBSTER PAPA“
Stefan Wilkening, Emmanuel Tjeknavorian, Maximilian Kromer

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#16**
TÄNZELEIEN
Mozart Kinderorchester, Peter Manning, Fatma Said, Theo Hoffman, Rolando Villazón, Nola Rae, Stella Blanc, Hector Palacios

15.00 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.4**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
Catapult, Adam Battelstein

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

16.00 Einführungsvortrag zu **#17**
Felsenreitschule
Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

17.00 Haus für Mozart **#17**
Les Talens Lyriques, Bachchor Salzburg
Christophe Rousset, Sandrine Piau, Delphine Galou, Pablo Bemsch, Nahuel Di Pierro, Amanda Forsythe

SO 27.01

20.00 Salzburger Landestheater **#18**
MOZART MOVES! BALLETTGALA
 Reginaldo Oliveira, John Neumeier, Heinz Spoerli, Uwe Scholz, Peter Breuer, Flavio Salamanka, Andreas Heise, Ondřej Vinklát, Vito Mazzeo, BGirl Sina & BBoy The Wolfer, Mozarteumorchester Salzburg, Riccardo Minasi, Marie Sophie Hauzel u. a.

MO 28.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#19**
 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
 Ioana Geanta, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung Mozarteum Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#19**
 Mauro Peter, Helmut Deutsch

14.00 Führung Autographentresor

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

17.00 Szene Salzburg **#20**
MOZART PREPOSTEROSO
 Nola Rae

19.30 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.5**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
 Catapult, Adam Battelstein

19.00 Einführungsvortrag zu **#21**
 Haus für Mozart, 4. Stock
 Yvonne Gebauer, Dramaturgin

20.00 Felsenreitschule **#21**
 T.H.A.M.O.S. s. **#03**

DI 29.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#22**
 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
 Ulrich Leisinger, wissenschaftlicher Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#22**
 Janine Jansen, Gregory Ahss, Amihai Grosz, Henning Kraggerud, Jens Peter Maintz

14.00 Führung Autographentresor

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#23**
 Sinfonieorchester der Universität Mozarteum Salzburg, Solistenvereinigung der Universität Mozarteum Salzburg, Hansjörg Albrecht, Christina Gansch, Stepanka Pucalkova, Nutthaporn Thammathi

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

18.30 Einführungsvortrag zu **#24**
 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
 Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#24**
 Mahler Chamber Orchestra, Mitsuko Uchida, Solisten des Mahler Chamber Orchestra

19.30 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.6**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
 Catapult, Adam Battelstein

22.00 ARGEkultur **#25**
MOZART KABARETT
 Lisa Eckhart, Florian Willeitner String Experience

MI 30.01

10.00 Führung Autographentresor

11.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#26**
„ALLERLIEBSTER PAPA“
 Stefan Wilkening, Emmanuel Tjeknavorian, Maximilian Kromer

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

17.00 Szene Salzburg **#27**
MOZART PREPOSTEROSO
 Nola Rae

18.30 Einführungsvortrag zu **#28**
 Stiftung Mozarteum, Liedertafel
 Rainer Lepuschitz, Musikpublizist, Innsbruck

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#28**
 Wiener Philharmoniker, Rainer Honeck, Krassimira Stoyanova

19.30 Salzburger Marionettentheater **#29**
SCHAUSPIELDIREKTOR/BASTIEN UND BASTIENNE
 s. **#10**

19.30 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.7**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
 Catapult, Adam Battelstein

22.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
KULINARISCHES ERLEBNIS WIE ZU MOZARTS ZEIT
 Kreiert und im Beisein von Alfons Schuhbeck

DO 31.01

10.15 Einführungsvortrag zu **#30**
 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
 Anja Morgenstern, wissenschaftliche Mitarbeiterin Stiftung Mozarteum Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#30**
 Hagen Quartett

14.15 Einführungsvortrag zu **#31**
 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
 Tobias Apelt, wissenschaftlicher Mitarbeiter Stiftung Mozarteum Salzburg

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#31**
TRIOS UND QUARTETTE I
 Daniel Barenboim, Michael Barenboim, Yulia Deyneka, Kian Soltani, Daniel Ottensamer

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

16.00 Führung Autographentresor

18.00 Stiftung Mozarteum, Wiener Saal **#32**
ROLANDO VILLAZÓN IM GESPRÄCH
 mit Andrés Orozco-Estrada

19.30 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.8**
MOZART'S AMAZING SHADOWS
 Catapult, Adam Battelstein

19.00 Einführungsvortrag zu **#33**
 Felsenreitschule
 Oliver Kraft, Musikwissenschaftler, Salzburg

20.00 Haus für Mozart **#33**
 Orchestre des Champs-Élysées, Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe, Siobhan Stagg, Sophie Harmsen, Sebastian Kohlhepp, Krešimir Strazananac

FR 01.02

10.00 Führung Autographentresor

10.15 Einführungsvortrag zu **#34**

Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Mirijam Beier, wissenschaftliche Mitarbeiterin
Stiftung Mozarteum Salzburg

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#34**

Il Giardino Armonico, RIAS Kammerchor,
Giovanni Antonini, Giulia Semenzato,
Marianna Pizzolato, Paul Schweinester,
Theo Hoffman

14.00 Einführungsvortrag zu **#35**

Haus für Mozart, 4. Stock
Yvonne Gebauer, Dramaturgin

15.00 Felsenreitschule **#35**

T.H.A.M.O.S. s. **#03**

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung

FILM s. S. 13

18.30 Einführungsvortrag zu **#36**

Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Eva Neumayr, wissenschaftliche Mitarbeiterin
Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#36**

TRIOS UND QUARTETTE II
Daniel Barenboim, Michael Barenboim,
Kian Soltani

19.30 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.9**

MOZART'S AMAZING SHADOWS
Catapult, Adam Battelstein

22.00 ARGEkultur **#37**

MOZART KABARETT

Lisa Eckhart, Florian Willeitner String
Experience

SA 02.02

11.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal **#38**

„ALLERLIEBSTER PAPA“

Stefan Wilkening, Emmanuel Tjeknavorian,
Maximilian Kromer

14.15 Einführungsvortrag zu **#39**

Stiftung Mozarteum, Wiener Saal
Eva Neumayr, wissenschaftliche Mitarbeiterin
Stiftung Mozarteum Salzburg

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

TRIOS UND QUARTETTE III

Daniel Barenboim, Michael Barenboim,
Kian Soltani

15.00 Mozart Ton- und Filmsammlung

FILM s. S. 13

15.00 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.10**

MOZART'S AMAZING SHADOWS

Catapult, Adam Battelstein

17.00 Szene Salzburg **#40**

MOZART PREPOSTEROSO

Nola Rae

18.30 Einführungsvortrag zu **#41**

Felsenreitschule
Till Reininghaus, wissenschaftlicher
Mitarbeiter Stiftung Mozarteum Salzburg

19.30 Haus für Mozart **#41**

Wiener Philharmoniker, Wiener Singverein,
Andrés Orozco-Estrada, Elsa Dreisig, Angela
Brower, Mauro Peter, Adam Plachetka

19.30 OVAL – Die Bühne im Europark **#05.11**

MOZART'S AMAZING SHADOWS

Catapult, Adam Battelstein

SO 03.02

9.00 Messe Franziskanerkirche

10.00 Messe Dom

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

AKADEMIE-KONZERT

Camerata Salzburg, Gregory Ahss, Janine
Jansen, Henning Kraggerud, Robert Levin,
Regula Mühlemann

16.00 Salzburger Marionettentheater **#43**

SCHAUSPIELDIREKTOR/BASTIEN UND BASTIENNE
s. **#10**

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

ROLANDO VILLAZÓN IM GESPRÄCH

mit Ulrich Leisinger

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal **#45**

KONZERT ZUM ABSCHLUSS

Mozarteumorchester Salzburg, Bachchor
Salzburg, Ivor Bolton, Olga Peretyatko,
Felix Klieser

FÜHRUNGEN IM AUTOGRAPHENTRESOR

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

VERANSTALTUNGSORTE

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

FILMPROGRAMM DER MOZARTWOCHE 2019

Mozart Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg

Mozart-Wohnhaus, Makartplatz 8, Beginn jeweils 15.00 Uhr

Eintritt frei (max. 50 Pers.)

SAMSTAG, 26. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

THE GREAT MASS (BALLET)

Opernhaus Leipzig 2005

Musik von Mozart (KV 427), Kurtág, Jahn und Pärt. Leipziger Ballett

Dauer: 130 Minuten

SONNTAG, 27. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: GENIE AM HOF DER HABSBURGER (DOKUMENTATION, 2005)

Buch, Regie: Phil Grabsky. Mit Sam West, Sean Barrett, Renée Fleming, Lang Lang u. a.

Dauer: 130 Minuten

MONTAG, 28. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: SYMPHONIE KV 385 „HAFFNER“, OUVERTÜRE ZU „DON GIOVANNI“ KV 527

KLAVIERKONZERT KV 466

Teatro Olimpico Vicenza, 2008

Cappella Andrea Barca, András Schiff

Dauer: 75 Minuten

DIENSTAG, 29. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: SYMPHONIE KV 504 „PRAGER“

Prag, Ständetheater 2006

Tschechische Philharmonie, Manfred Honeck

MOZART: VIOLINKONZERT KV 216

London, Royal Albert Hall 1993

Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink, Frank Peter Zimmermann

Dauer: 60 Minuten

MITTWOCH, 30. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: STREICHQUARTETT ES-DUR KV 428

Mozartwoche 1998. Hagen Quartett

MOZART: KLAVIERQUARTETT ES-DUR KV 493

Berlin, Pierre Boulez Saal 2017. Boulez Ensemble

Dauer: 60 Minuten

DONNERSTAG, 31. JÄNNER

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

BARTABAS: MOZARTS REQUIEM KV 626

Mozartwoche 2017

Académie Équestre de Versailles, Choreographie: Bartabas

Les Musiciens du Louvre, Salzburger Bachchor, Dirigent: Marc Minkowski

Mit Genia Kühmeier, Elisabeth Kulman, Julien Behr, Charles Dekeyser

Dauer: 70 Minuten

FREITAG, 01. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: BASTIEN UND BASTIENNE KV 50

Rouen, Théâtre des Arts 2007

Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie, Laurence Equilbey. Regie: Claude Buchvald.

Elizabeth Calleo, Michael Slattery, Martin Winkler, Olivier Cesarini

Dauer: 60 Minuten

SAMSTAG, 02. FEBRUAR

Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

MOZART: KONZERTARIEN KV 217, KV 583, KV 577, KV 579, KV 528, SYMPHONIE KV 504 „PRAGER“

Styriarte 2001. Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, Cecilia Bartoli

Dauer: 80 Minuten

VORWORT

Ich heiße Sie, liebe Freundinnen und Freunde, sehr herzlich zur Mozartwoche 2019 willkommen, der ersten Station auf einer Reise, die fünf Mozartwochen umspannen wird, von heuer bis 2023 – einer Reise, auf der wir ausschließlich Musik des beliebtesten Komponisten aller Zeiten erleben, Musik eines rastlosen Genies, eines Spaßvogels, eines Mannes der Aufklärung: des großen Wolfgang Amadé Mozart.

Am 27. Mai 1784 wurde Mozart förmlich in einen Wiener Marktstand hineingezogen, von einer Melodie, die er nur zu gut kannte: dem Beginn des dritten Satzes seines damals neuesten Klavierkonzerts. Die Melodie wurde von einem Vogel gepfiffen, einem Star, der in der Marktbude saß. Mozart war fasziniert. Er kaufte den kleinen Vogel, und der Star blieb bei ihm – in den folgenden drei Jahren erfreute er die Räume in Mozarts Haus mit seinen Flug- und Gesängskünsten. Als der Star starb, schrieb Mozart ein Gedicht zu Ehren seines geliebten Haustieres und organisierte eine feierliche Beerdigung für seinen „Vogel Stahl“. Von nun an flog und sang sein gefiederter Freund in den Räumen seiner Seele weiter. Etwas ganz Ähnliches, denke ich, geschieht, wenn wir Mozart begegnen: Ein kleiner rastloser Vogel bricht seinen Käfig auf, lenkt die Regungen unseres Daseins mit seinen Flügeln und füllt unseren Geist mit seinen erhabenen Melodien. Mozarts Musik kitzelt, tröstet, verblüfft uns. Sie ist für jeden von uns einzigartig, und doch ist sie dieselbe für uns alle.

Durch seine universelle Kraft bringt Mozart Menschen zusammen. In diesen Zeiten, in denen gefährliche Stimmen lautstark versuchen uns

zu entzweien und das zu übertönen drohen, was uns Menschen vereint, haben wir diese Mozartwoche in Mozarts Geist der Teilhabe, Zusammengehörigkeit und Integration entwickelt. Dieser Geist spiegelt sich in unserem Programm wider, denn wir konzentrieren uns in dieser Mozartwoche sowohl auf bekannte als auch auf selten gespielte Chorwerke Mozarts, allen voran mit einer neuen, szenischen Erzählung von *Thamos, König in Ägypten* KV 345. Wir stellen zudem Werke vor, für die Künstlerinnen und Künstler zusammenkommen und zusammenarbeiten – Sängerinnen und Sänger, die von obligaten Soloinstrumenten begleitet werden, spezielle Konstellationen in der Kammermusik und ein Akademiekonzert wie zu Mozarts Zeiten.

Mozarts Musik durch die weltbesten Künstlerinnen und Künstler zu Gehör zu bringen, das ist Auftrag und Zweck der Mozartwoche – aber es ist nicht ihr einziges Vergnügen: Wir beleuchten und feiern zugleich das Leben dieses wunderbaren Künstlers. Mozart tanzte, Mozart spielte bei Pantomimen und auf Maskenbällen mit, Mozart aß und trank für sein Leben gern. Mozart lebte sein Leben in vollen Zügen, und wir laden Sie auf eine Entdeckungsreise der vielen Facetten dieses Lebens ein.

Mozart bringt Menschen zusammen. In diesem Geist begeben wir uns auf Entdeckungsreise, lernen dabei auch neue und unbekannte Orte kennen und laden neue Entdecker ein, sich uns anzuschließen. Es ist uns eine besondere Freude, eine neue Zusammenarbeit mit dem Salzburger Landestheater und dem Salzburger Marionettentheater zu beginnen. Ge-

meinsam mit dem Landestheater präsentieren wir eine eigens für die Mozartwoche entwickelte Ballettgala mit internationalen Gästen; im Marionettentheater nehmen wir die viel gelobte Produktion von *Der Schauspieldirektor* mit *Bastien und Bastienne* aus dem Jahr 2006 wieder auf. Im Rahmen des neuen Formats *Briefe und Musik* hören wir Auszüge aus Mozarts Briefen sowie auf Originalinstrumenten gespielte Violinsonaten im intimen Ambiente des Tanzmeistersaals im Mozart-Wohnhaus. Wir laden Sie zu einem einzigartigen ‚Mozartschen Dinner‘, das Starkoch Alfons Schuhbeck für die Mozartwoche im Wiener Saal kreieren wird. Mozarts Witz und Humor spüren wir in einer musikalischen Kabarett-Performance in der ARGEkultur nach, und in Kooperation mit dem OVAL zeigen wir *Mozart's Amazing Shadows*, ein besonderes Ereignis, bei dem wir durch tanzende Schatten und kraft unserer Vorstellung mit Mozart spielen können. In der SZENE Salzburg wird Mozarts Geschichte anhand der Poesie und des Humors von mimischer Clown-Kunst erzählt. An Mozarts Geburtstag schließlich ziehen wir durch Salzburgs Straßen und bringen unserem geliebten Genius loci mexikanische Serenatas dar. Eine Vielzahl von Zusatzaktivitäten ergänzen die Woche, darunter eine Meisterklasse, Filmvorführungen, Lesungen, Führungen und Gespräche mit einigen unserer wundervollen Künstlerinnen und Künstler und Mozart-Spezialistinnen und -Spezialisten.

Mozarts Musik ist weder eine Übertragung seiner Gefühle noch eine Reflexion seiner geistigen Motive. Vielmehr ist sie eine reine Sprache.

Sie ist die Errichtung eines seltenen, klangvollen Gebäudes, die Seele des Architekten bloß angedeutet im perfekten Design seiner strahlenden Struktur. In diesem Gebäude findet jeder von uns ein warmes Zimmer, um es mit der eigenen Geschichte zu füllen, mit unseren eigenen Sehnsüchten und Gefühlen. In diesem Gebäude, in Mozarts Musik, finden wir ein Zuhause und Gemeinschaft mit allen Mozart-Liebhabern.

Mozart war imstande, einen solchen beispiellosen musikalischen Ort zu schaffen, dank seines Genies, seiner Bildung, der Hingabe an seine Kunstfertigkeit – und dank Liebe. Liebe! Mozart liebte es zu komponieren, liebte die Künstlerinnen und Künstler, für die er Musik schrieb und mit denen er gemeinsam spielte; er liebte es zu dirigieren, und er liebte die Menschen, die sein Geschenk an die Menschheit zu schätzen wussten. Mit demselben Engagement und derselben Liebe haben wir hier in der Stiftung Mozarteum gearbeitet, jeder in seinem Bereich, um die Mozartwoche zu planen.

Mögen unsere wunderbaren Künstlerinnen und Künstler die Zeit für uns stillstehen lassen und das Gebäude für uns öffnen; mögen sie dem Vogel in unseren Herzen einen berauschenden Flug bereiten. Wir alle empfangen Sie mit Mozartscher Freude, Mozartscher Spiritualität und Mozartscher Liebe.

Die Türen des klangvollen Gebäudes stehen weit offen, der kleine Star singt. Mozart lebt. Seien Sie alle willkommen!

Rolando Villazón

PREFACE

I would like to extend a warm welcome to you all, my dear friends, attending the Mozart Week 2019. This is the first year in a journey spanning five seasons, from 2019 to 2023, a journey featuring exclusively music by the most universally beloved composer of all time, a restless genius, a jester, a man of the Enlightenment, the great Wolfgang Amadé Mozart.

On 27 May 1784, Mozart was attracted to a stall at the market in Vienna by a melody he knew all too well: the opening of the third movement of his latest piano concerto. The melody was whistled by a starling inside the store. Mozart was fascinated. He bought the little bird and it remained with him, flying and singing in the rooms of his house, for the next three years. When the starling passed away, Mozart wrote a poem to honour his beloved pet, and organized a ceremony for the bird's funeral. So Mozart's feathered companion stayed with him from then on, flying and singing in the rooms of his soul. Something like this is, I believe, precisely what happens to us when we encounter Mozart: a little restless bird breaks open its cage, steers the winds of our existence with its wings and fills the skies of our minds with the sublime melodies it sings. Mozart's music tickles us, it brings us solace, it bewilders us. It is unique for each of us, and yet it is the same for us all.

Through his universal power, Mozart brings people together. In times when the dangerous voices of division are screaming loudly, threatening to drown out what can unite us as human beings, we have prepared this Mozart Week in the Mozartian spirit of inclusion, togetherness

and integration which is reflected in our programme. We focus on choral works with a new, staged narration of *Thamos, König in Ägypten*, K. 345, and performances of both well-known and rarely-performed choral compositions throughout the week. We also present works which ask artists to come together and collaborate: singers performing with *obbligato* solo instruments, special chamber music constellations, an Academy Concert like those in Mozart's time.

Presenting Mozart's music, performed by the world's greatest artists, is the mission and purpose of the Mozart Week – but this is not its only joy: we also highlight and celebrate the life of this magnificent artist. Mozart danced, Mozart played in pantomimes and masked balls, Mozart loved to eat and drink. Mozart lived a full life, and we invite you to join us on a journey of discovery of its many facets.

Bringing people together in the spirit of Mozart, we will take this journey to some new places and invite new explorers to join us there. We are delighted to launch new collaborations with the Salzburg Landestheater, presenting a specially curated Ballet Gala with international guests, and with the Salzburg Marionette Theatre, reviving the acclaimed 2006 production of *Der Schauspieldirektor* with *Bastien und Bastienne*. We will hear excerpts from Mozart's letters and listen to sonatas played on his original instruments in a new recurring format called *Letters and Music*, in the intimate setting of the Tanzmeistersaal (Dancing Master's Hall) in the Mozart Residence. We invite you to a unique Mozartian dinner, created for the

Mozart Week by chef Alfons Schuhbeck in the Wiener Saal. We will reveal Mozart's wit and humour in a musical cabaret performance at the ARGEkultur. In a special collaboration with the OVAL, we present *Mozart's Amazing Shadows* which lets us play with Mozart through dancing shadows and imagination. At the SZENE Salzburg, Mozart's story will be told through the poetry and humour of mime clown art. On Mozart's birthday, we will take to the streets of Salzburg and sing Mexican serenatas to our beloved genius. A variety of supplementary events complete the week, including master classes, film screenings, lectures, guided tours and conversations with some of our wonderful artists and Mozart specialists.

Mozart's music is not a translation of his feelings, nor a reflection of his spiritual motivations. Rather, it is a pure language. It is the construction of a rare, sonorous building, the soul of the architect merely hinted at in the perfect design of its luminous structure, in which each of us can find a warm room, ready to be filled with our own history, with our own longings and emotions. In this building, in Mozart's music, we find a home and a community together with all Mozart-lovers.

Mozart was able to create such an unparalleled musical place thanks to his genius, his education, his devotion to his craft, and through love. Love! Mozart loved to compose, loved the artists he wrote music for and played together with; he loved to conduct and loved the people who appreciated his gift to humanity. It is with this same commitment and love

that all of us – everyone here at the Salzburg Mozarteum Foundation – have worked, each in our role, to prepare the Mozart Week.

Let our wonderful artists suspend time and open the welcoming building for us; let them give rapturous flight to the starling in our hearts. We all receive you with Mozartian joy, with Mozartian spirituality and with Mozartian love.

The doors of the sonorous building are wide open, the starling is singing. Mozart lives. Welcome to you all.

Rolando Villazón

JEDER TRAURIGE SATZ BEI MOZART ENTHÄLT SCHON DIE MÖGLICHKEIT EINE

„DIE GANZE STADT SOLL MOZART FEIERN!“

Mozartwoche-Intendant Rolando Villazón über seinen ‚Fünf-Jahres-Plan‘ und warum die Mozartwoche ein Fest wie Weihnachten sein soll

Interview: Janis El-Bira

Rolando Villazón, bei unserem letzten Treffen sprachen wir über Ihre parallelen Karrieren als Sänger, Autor, Zeichner und Regisseur. Nun kuratieren Sie zum Auftakt einer fünfjährigen Intendanz Ihre erste Mozartwoche.

Es ist ein tolles Abenteuer! Was es aber besonders schön und wichtig macht: Mozart, natürlich! Die Werke und das Leben Mozarts zu feiern, ist eine große Verantwortung, aber auch eine Ehre und Freude. Und dazu gehört auch, mit den Künstlerinnen und Künstlern zu sprechen, Ideen zu teilen und eine Struktur für diese fünf Jahre zu bauen. Es gibt eine Richtung, eine Philosophie – das ist auch eine Art von Regieführen! Und das alles nur mit Musik von Mozart, dem größten aller Komponisten. Es könnte keinen schöneren Ort dafür geben. Die Mozartwoche ist das beste Mozart-Festival der Welt! Und Salzburg ist eine Stadt, mit der mich eine so lange Geschichte verbindet. Also wirklich: Freude über Freude!

Sie haben bei der Vorstellung des Programms Ihrer ersten Mozartwoche gesagt, dass es Künstler geben wird, die in den kommenden fünf Jahren besonders eng mit der Mozartwoche

verbunden sein werden, zum Beispiel Daniel Barenboim und Sir András Schiff.

Da muss ich allerdings neben diesen Namen auch noch die Wiener Philharmoniker, das Chamber Orchestra of Europe, das Mahler Chamber Orchestra und die Pianistin Mitsuko Uchida nennen, die ebenfalls jedes Jahr dabei sein werden. Und das sind alles nicht nur große Namen, es sind vor allem auch alles echte Mozartianer! Es geht nicht nur darum, dass diese Musiker einfach da sein werden, sondern es wird Gründe geben, warum genau dieser oder jener Künstler ein bestimmtes Werk spielen wird. Es wird Zyklen über mehrere Jahre hinweg geben. Zu viel möchte ich jetzt noch nicht verraten, aber schon bei der Mozartwoche 2019 beginnt zum Beispiel Daniel Barenboim einen Zyklus mit Mozarts Kammermusik, und Sir András Schiff arbeitet mit Cecilia Bartoli zusammen. Es gibt dann ganz konkrete Pläne für jedes der fünf Jahre entlang der musikalischen Schwerpunkte, die ich für die Mozartwoche ausgewählt habe. Und genau durch diese Schwerpunkte fangen die Künstlerinnen und Künstler auch selbst an, mitzugestalten und zu sagen: Dieses oder jenes Werk könnten wir spielen, das würde gut passen! Es geht immer um die gemeinsame Arbeit und eine gemeinsame Richtung.

Mit Beginn Ihrer Intendanz wird bei der Mozartwoche ausschließlich Musik von Mozart selbst erklingen. Ist Ihnen diese deutliche Fokussierung besonders wichtig?

Als mich das Präsidium gefragt hat, ob ich mir vorstellen könnte, Intendant der Mozart-



„Knabe mit dem Vogelnest“. Anonymes Ölbild, angeblich 1764. Das Bild, das Johann Zoffany (1733–1810) ursprünglich zugeschrieben war, wurde 1924/25 als „Mozart mit dem Vogelnest“ von der Stiftung Mozarteum gekauft. Es stellt wahrscheinlich ein adeliges englisches Kind dar.

Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv

woche zu werden, wusste ich schnell, dass ich zurück zu den Wurzeln des Festivals gehen wollte – nur Mozart, so hat es einmal angefangen. Um ehrlich zu sein: Eine Mozartwoche mit

„nur Mozart“ klingt für mich vollkommen logisch! Ich liebe die Mozartwoche, und ich liebe auch die Ideen meiner Vorgänger – was sie gemacht haben, war von höchster Qualität und sehr intelligent. Es gibt eine lange Tradition präziser Konzepte bei der Mozartwoche, aber ich musste auch für mich eine Idee entwickeln, die ich vertreten kann. Da steht Mozart in all seinen Facetten für mich absolut im Zentrum. Wenn ich mir vorstelle, Mozart käme heute nach Salzburg und würde hören, dass es ein Festival gibt, das seinen Namen trägt, dann würde er doch fragen: „Aha, also spielt ihr nur meine Musik?“ Und jetzt können wir sagen: Jawohl, natürlich! Außerdem hat er mindestens 626 Werke verfasst, da habe ich auch mit fünf Mozartwochen nicht ausreichend Raum, um alles zu spielen. Aber immerhin: Viel davon.

Sie spielen zwar ausschließlich Mozart, aber trotzdem sind die Stile, in denen seine Musik präsentiert werden wird, unterschiedlich. Da gibt es zum Beispiel die Wiener Philharmoniker, die ihren ganz eigenen Mozart-Klang pflegen, aber auch historisch informierte Ensembles wie Les Talens Lyriques oder das Collegium Vocale Gent. Ist es Ihnen ein Anliegen, dass diese Stile gleichberechtigt nebeneinander beim Festival repräsentiert werden?

Absolut. Wenn man heute ein Festival ausschließlich mit Musik von Mozart macht, dann ist es auch wichtig, dem Publikum diese Musik mit dem Klang von gestern und dem Klang von heute zu zeigen. Die historisch informierten Ensembles haben längst eine große Tradition und ein großes Publikum – aber natürlich gibt

WENDUNG ZUM GLÜCK UND UMGEKEHRT. UND NEBENBEI LÄSST ER UNS RAUM

es nach wie vor auch diesen fantastischen Klang zum Beispiel der Wiener Philharmoniker oder des Mahler Chamber Orchestra. Und so ergeben sich ganz verschiedene Richtungen, wie Mozart klingen kann. Als Mozart-Liebhaber muss man also eigentlich die vollen fünf Jahre dabei sein, um alle diese Stile und dieses ganze Universum wirklich zu erfahren. Mozart bringt die Leute zusammen! Das finde ich sehr wichtig in einer Welt, in der wir plötzlich wieder Dinge erleben, die vor fünf oder zehn Jahren als endlich überholt angesehen waren: Rassismus und Chauvinismus. Dafür sollte es in unserer Zeit eigentlich keinen Platz geben – und in der Musik gibt es ihn auch nicht.

„Mozart lebt“ lautet das Motto der Mozartwoche 2019 ...

Das ist eigentlich sogar das Motto für die ganzen fünf Jahre. In Mexiko sagen wir „Viva Mozart!“, das ist wie ein Wunsch: Lang lebe Mozart! Hier ist das aber kein Wunsch, sondern eine Tatsache: Er lebt! Er ist in unserer Atemluft, in unserer Gesellschaft. Jeder kennt diesen Namen. Für mich gibt Mozart uns mehr als jeder andere Komponist, den ich kenne, die Möglichkeit, mit der Musik zu verschmelzen, gerade weil er kein Künstler war, der allein in seinem Kämmerlein sitzt und die Seele nach außen kehrt. Nein, seine Musik ist immer eine Übersetzung dessen, wie er lebt und atmet, und auch ein Porträt der Leute, mit denen er sich umgibt. Jeder traurige Satz bei Mozart enthält schon die Möglichkeit einer Wendung zum Glück und umgekehrt. Und nebenbei lässt er uns auch noch Raum, uns selbst einzubringen:

Du machst es zu deiner Musik. Jede Biographie von Mozart, die ich gelesen habe, enthält dieselben Fakten und ist doch eine komplett andere Biographie. Man hat immer das Gefühl, hier schreibe jemand über einen besten Freund, der nicht mehr da ist.

Wird es neben dem Thema „Mozart lebt“ auch enge Schwerpunkte geben? Zum Beispiel nur Werke für Streicher, nur für Bläser...?

Auf jeden Fall! 2020 zum Beispiel wird sich ganz den Holz- und Blechbläsern widmen, ebenso wird es Schwerpunkte mit Streichern oder mit Vokalmusik geben. Außerdem eine Mozartwoche, die sich mit den frühen und späten Werken Mozarts befasst, also mit dem Wunderkind und dem reifen Meister. Auf diese Art werden uns die musikalischen Schwerpunkte dann auch über andere Themen sprechen lassen: Über Mozart und die Aufklärung, zum Beispiel. Oder über Freundschaft und Liebe. Der Schwerpunkt muss immer ein musikalischer sein. Wir wollen nicht die Musik durch ein abstraktes Thema diktieren lassen.

Sie kooperieren mit wichtigen Salzburger Kulturinstitutionen, zum Beispiel dem Landestheater und dem Marionettentheater. Gerade das Marionettentheater ist eine Kunstform, die heute eher nicht mehr so große Aufmerksamkeit findet. Sie sind selbst ein erklärter Fan dieser Theaterform und Mozart war es auch. Was fasziniert Sie am Spiel mit den Puppen?

Lassen Sie mich erst noch einen Satz zu den Kooperationen allgemein sagen: Ich möch-

te, dass die ganze Stadt Salzburg während dieser Woche Mozart feiert. So wie Weihnachten! Schließlich ist es der wichtigste Sohn Salzburgs, der hier am 27. Jänner geboren wurde. Da sind mir die Kollaborationen mit dem Landestheater oder auch dem Europark, wo wir im Oval-Theater spielen, einfach sehr wichtig. Wir bespielen im Jahr 2019 mehr Orte als jemals zuvor bei einer Mozartwoche. Aber zu den Marionetten: Wenn Sie in dieses Theater in Salzburg gehen, dann ist das pure Magie! Sie spüren sofort die Seele der Kunst, es ist komplett hypnotisch. Das muss unbedingt bleiben! Dafür kämpft das Salzburger Marionettentheater seit vielen Jahren, und es ist ein ganz wichtiger Teil dieser Stadt. Deshalb muss ein Festival, das Mozart in ganz Salzburg feiern möchte, natürlich auch in das Marionettentheater gehen. Ich freue mich sehr, dass wir uns alle zusammen auf dieses Abenteuer einlassen!

Ist es auch Ihr Ziel, die klassischen Zentren des Festivals zeitweilig zu verlassen, um ein neues, ein anderes Publikum für Mozart zu gewinnen?

Unbedingt! Wie gesagt: Mozart ist für alle da. Dass wir zum Beispiel im Oval-Theater im Europark spielen, war ebenfalls wichtig für mich. Ich finde es sehr mutig, dass an so einem Ort, einem gigantischen Einkaufszentrum, gesagt wurde: Ja, wir brauchen ein Theater! Ich bin sicher, dass die Produktion *Mozart's Amazing Shadows*, die wir dort zeigen werden, von Catapult Entertainment, ein Erfolg werden wird. Natürlich ist das für ein großes Publi-

kum konzipiert – für Mozart-Liebhaber und für jene, die noch gar keine Berührung mit diesem Komponisten hatten. Da geht es mir auch ganz konkret um Menschen, die denken: Was in den großen Theatern passiert, ist eh nichts für mich. Die werden von dieser Musik und dem Einfallsreichtum von Catapult fasziniert sein, da bin ich mir ganz sicher. Mein Ziel ist aber nicht, ein ‚neues‘ Publikum zu finden, sondern Mozart zu mehr Menschen zu bringen. Das ist etwas Anderes! Ohnehin halte ich es für einen Fehler, wenn immer gefragt wird: Wie können wir die jungen Leute in die Theater bringen? Die wichtigere Frage wäre: Wie bringen wir das Theater und die Musik zu den jungen Leuten? Das geht nicht immer und nicht mit allem, aber die jungen Menschen müssen lernen können, dass diese Musik ein Teil dessen ist, was und wer wir sind. Und so wollen wir das auch machen. Es geht mir um das ganze Spektrum: Die großen Künstlerinnen, Künstler und Orchester, aber eben auch die Pantomimen, Marionetten, Tänzer und Schauspieler – alle und alles für Mozart, weil Mozart selbst all das auch geliebt hat. Mozart war ein spielerischer Mensch und dieses Festival somit spielerisch anzugehen, scheint mir ganz in seinem Sinne.

Sie haben bei der Präsentation Ihrer ersten Mozartwoche ein Werk herausgegriffen, das in den kommenden Jahren immer wieder und in unterschiedlicher Gestalt erklingen soll: Mozarts c-Moll-Messe KV 427. Warum ausgerechnet dieses Werk und weshalb wird es so zentral für Ihre Intendanz sein?

UM, UNS SELBST EINZUBRINGEN.

Die c-Moll-Messe ist für mich Mozarts Liebeserklärung an Constanze. Das gibt dem Werk eine besonders persönliche Note. Natürlich war immer etwas Persönliches und Verbindliches in seinen Kompositionen, aber ich glaube, die c-Moll-Messe ist noch einmal dadurch besonders, dass sie einen wichtigen Moment in Mozarts Leben markiert: Er kam damals zurück nach Salzburg und Constanze kam mit ihm. Sie ist eine Liebeserklärung und deshalb wollen wir dieses Werk wirklich jedes Jahr spielen lassen: Von Ensembles auf Originalinstrumenten, von den Wiener Philharmonikern, den großen Kammerorchestern und noch anderen, die ich aber jetzt noch nicht verraten möchte. Das wird auch unsere Liebeserklärung an das Publikum der Mozartwoche!

Gibt es unter allem, was Sie jetzt planen und entwerfen, auch eine Art Herzensprojekt? Etwas, worauf Sie sich persönlich besonders freuen?

Darf ich sagen: Alles? Wenn nicht, dann würde ich vielleicht die nächsten fünf szenischen Projekte herausheben, über die ich sehr glücklich bin. Wir fangen mit *Thamos* an und sprechen damit die Sinne auf eine Art an, die wir mit Mozart bislang vielleicht nicht unbedingt in Verbindung gebracht haben. *Thamos* ist eigentlich ein Schauspiel mit einer unglaublich tollen Bühnenmusik, die aber fast nur im Konzert aufgeführt wird. Carlus Padrissa von La Fura dels Baus erzählt eine Geschichte zu dieser Musik, so, wie es ursprünglich gemeint war. Ich glaube, dass die Fragen – Wie vermischen wir uns mit der Technik und was

bedeutet es, Mensch zu sein? – sehr modern sind. Man darf nicht vergessen, dass Mozart zwar Freimaurer, aber dabei keineswegs esoterisch war. Seine Loge war der Aufklärung verpflichtet. Mozart interessierte sich sehr für die philosophischen Fragen unserer Zeit. Und in genau diese Richtung wollen wir auch in den nächsten fünf Jahren mit unseren szenischen Projekten gehen: Einen Mozart zu zeigen, den die Menschen in dieser Form bislang weder gehört noch gesehen haben.

EVERY SAD MOVEMENT IN MOZART'S M

“MOZART IS TO BE CELEBRATED THROUGHOUT THE CITY”

Rolando Villazón, artistic director of the Mozart Week, speaks about his ‘five-year plan’ and why the Mozart Week should be a festivity like Christmas

Interview by Janis El-Bira

Rolando Villazón, during our last meeting we spoke about your parallel careers as a singer, author, cartoonist and stage-director. Now you have planned and programmed your first Mozart Week as the start of a five-year term as artistic director of this festival.

It's a magnificent adventure! Yet what makes it particularly wonderful and important is of course Mozart! Celebrating the works and the life of Mozart is a great responsibility, but an honour and joy as well. This also includes speaking with the artists, sharing ideas and building up a structure for these five years. There is a direction, a philosophy, this too is rather like stage-directing! And all this with music only by Mozart, the greatest of all composers. There couldn't be a more wonderful place to do this. The Mozart Week is the best Mozart festival in the world! And Salzburg is a city with which I have many ties. So really it is a huge pleasure!

When you presented the programme of your first Mozart Week, you said that in the com-

ing five years there will be artists who will be especially closely associated with the Mozart Week, for instance Daniel Barenboim and Sir András Schiff.

Besides these names I must also mention the Vienna Philharmonic, the Chamber Orchestra of Europe, the Mahler Chamber Orchestra and the pianist Mitsuko Uchida, who will be participating every year. These are not only big names but above all true Mozartians! It is not just a matter of these musicians being here but there will be reasons why precisely this or that artist will play a certain work. There will be special series extending over several years. I don't want to give away too much now but for instance already during the Mozart Week 2019 Daniel Barenboim begins a cycle of Mozart's chamber music and Sir András Schiff performs together with Cecilia Bartoli. There are specific plans for each of the five years to focus on particular works that I have chosen for the Mozart Week. And it is precisely by focusing on certain pieces of music that the artists themselves then say they would like to play this or that work, that would fit in! It is always a case of working together and finding a joint direction.

Starting with your term as artistic director of the Mozart Week only music by Mozart will be performed. Is this clear emphasis of particular importance for you?

When the board members of the Salzburg Mozarteum Foundation asked me if I could imagine being the artistic director of the Mozart Week, I knew very soon that I wanted to

MUSIC ALREADY CONTAINS THE POSSIB

go back to the roots of the festival – when it began, music only by Mozart was played. To be perfectly honest, a Mozart Week with ‘only Mozart’ is for me perfectly logical! I love the Mozart Week and I also love the ideas of my predecessors; what they did was of extremely high quality and very intelligent. There is a long tradition of precise concepts for the Mozart Week but I had to evolve an idea for me that I can stand up for. Mozart in all his facets is absolutely at the centre. If I imagine that Mozart would come nowadays to Salzburg and hear that there is a festival named after him, he would indeed ask, ‘Oh, so you’re playing only my music?’ And now we can say, yes indeed, of course! Besides, he composed at least 626 works, not even with five Mozart Weeks do I have enough time to play everything. But a lot of them, nevertheless.

Although music exclusively by Mozart is played, the styles in which his music will be presented are different. For instance the Vienna Philharmonic, who foster their own individual Mozart sound, or ensembles who play on period instruments such as Les Talens Lyriques or the Collegium Vocale Ghent. Is it important for you that these styles are equally represented alongside each other?

Absolutely. If we present a festival exclusively with music by Mozart, then it is also important to present music to audiences with the sound of the past and the sound of the present. Historically informed ensembles playing on period instruments now have a very long tradition and a great following, but of

course we still have the fantastic sound, for instance, of the Vienna Philharmonic, or of the Mahler Chamber Orchestra. This produces very different styles of how Mozart’s music can sound. Mozart lovers will actually have to come to the Mozart Week every year over the coming five years so as to really experience all these styles and this entire universe. Mozart brings people together! I think this is very important in a world in which we suddenly experience things which five or ten years ago were considered to have been finally overcome: racism and chauvinism. In this day and age there should be no place for this, and in music there is no place for it.

The theme of the Mozart Week 2019 is ‘Mozart lives’...

That is actually the theme for all five years. In Mexico we say ‘Viva Mozart!’, that is like a wish: long live Mozart! But here this is not a wish but a fact. He lives! He is in the air that we breathe, in our society. Everyone knows this name. For me Mozart, more than any other composer I know, gives us the possibility of blending with the music, precisely because he was not an artist who sits alone in his room and reveals his soul. No, his music always conveys how he lives and feels, and it is also a portrayal of the people surrounding him. Every sad movement in Mozart’s music already contains the possibility of being transferred to happiness, and vice versa. And he also gives us space to involve ourselves: you make it your music. Every biography of Mozart that I have read contains the same facts and

ILITY OF BEING TRANSFERRED TO HA

yet each is a completely different biography. You always have the feeling that someone is writing here about his or her best friend who is no longer there.

Besides the theme ‘Mozart lives’, will there also be a special feature, for instance on works only for strings, or only for winds...?

Certainly! For instance the Mozart Week in 2020 will feature in particular music for winds, there will also be a focus on music for strings or with vocal music. Besides this there will be a Mozart Week devoted to Mozart’s early and late works, in other words the child prodigy and the mature master. In this way the specially featured works will also allow us to speak about other topics: for instance, about Mozart and the Enlightenment, or about friendship and love. It always has to be a musical emphasis. We don’t want to have the music dictated to by an abstract theme.

You are cooperating with major Salzburg cultural institutions, for instance the Landestheater and the Marionette Theatre. I think the collaboration with the Marionette Theatre is very interesting: You yourself are a great fan of this theatrical form and Mozart was too. What fascinates you about puppetry?

Allow me first to make a statement about the cooperation with other institutions: I would like the entire city of Salzburg to celebrate Mozart during this week. Just like Christmas! He is after all Salzburg’s most important son and was born here on 27 January. Cooperating with the Landestheater or with the Euro-

park, where we are playing in the Oval Theatre is simply of great importance for me. In 2019 we are playing in more venues than ever before during a Mozart Week. And now to the marionettes: when you go to this theatre in Salzburg, it is pure magic! You immediately sense the soul of art, it is completely hypnotic. It has to remain that way at all costs! The Salzburg Marionette Theatre has been fighting for this for many years, and it is a very important part of this city. Therefore a festival that would like to celebrate Mozart throughout Salzburg has of course to go to the Marionette Theatre. I am very glad that we are all becoming involved together in this adventure!

Is it also an aim of yours by temporarily leaving the classical centres of the festival, in order to gain a new and a different public for Mozart?

Absolutely! As I’ve said already, Mozart is here for everyone. It was also important for me that for instance we should perform in the Oval Theatre, a venue in the Europark. I think it is very courageous that in such a place, a huge shopping centre, the managers said ‘yes, we need a theatre!’ I am sure that the production Mozart’s Amazing Shadows that we are presenting there by Catapult Entertainment will be a success. Of course it is intended for a large public, for Mozart lovers and for those who have not yet had any contact with this composer. I am particularly concerned about people who think ‘what goes on in the big theatres is not for me’. They will be fascinated by this music and the imaginativeness of Cata-

PPINESS, AND VICE VERSA...

pult, I am absolutely sure about this. But it is not my aim to find a 'new' public but to bring Mozart to more people. That is something different! In any case I think it is a mistake when the question is always asked, 'how can we get young people to go to the theatre?' The more important question would be 'how can we take theatre and music to young people?' This doesn't always work and not with everyone but young people have to be able to learn that this music is a part of what and who we are. And that's how we want to do it. I am concerned about the entire spectrum: the great artists and orchestras as well as the mime artists, marionettes, dancers and actors – all and everything for Mozart because Mozart himself loved all that. Mozart was a playful person and to introduce a playful aspect into this festival seems to me to be very appropriate.

When you presented the programme of your first Mozart Week, you mentioned a work that in the coming years is to be performed repeatedly and in various forms: Mozart's Mass in C minor, K. 427.

I consider the Mass in C minor to be Mozart's declaration of love for Constanze. That gives the work a particularly personal touch. It's true of course that there was always something personal and of special significance in his compositions but I feel that the Mass in C minor goes even further because it marks a special moment in Mozart's life. He came back to Salzburg and Constanze came with him. It is a declaration of love and that's why we want to have this work per-

formed every year. By ensembles playing on original instruments, by the Vienna Philharmonic, by the great chamber orchestras and by others but I don't want to reveal the names just yet. This will also be our declaration of love to the public of the Mozart Week!

Of all the things you are planning and envisioning, do you have a kind of favourite project? Something that you personally are looking forward to in particular?

May I say "everything"? If not, then perhaps I would mention in particular the next five staged projects, which I'm very happy about. We are beginning with *Thamos* and are thus appealing to the senses in a manner we have previously not necessarily associated with Mozart. *Thamos* is actually a play with incredibly wonderful incidental music which is, however, almost only performed in concerts. Carls Padriša from La Fura dels Baus tells a story to this music as it was originally intended. I think that the questions – how do we deal with technology and what does it mean to be a human being? – are very modern. We shouldn't forget that Mozart was a Freemason but he was certainly not esoteric. His lodge was committed to the Enlightenment. Mozart was extremely interested in the philosophical questions of our time. It is precisely in this direction that we intend to go in the next five years with our staged projects: to show Mozart in a form that people have previously neither seen nor heard before.

English translation: Elizabeth Mortimer

DO 24.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #01

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOBERNCHOR

CHOREINSTUDIERUNG THOMAS LANG
DIRIGENT RICCARDO MINASI
RAMÓN VARGAS TENOR

KONZERT ZUR ERÖFFNUNG DER MOZARTWOCHE 2019

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie A-Dur KV 201

(Datiert: Salzburg, vermutlich 6. April 1774)

Allegro moderato

Andante

Menuetto – Trio

Allegro con spirito

Aus „La clemenza di Tito“ KV 621

(Datiert: Prag, 5. September 1791)

Ouvertüre

Chor mit Tito Nr. 15 „Ah grazie si rendano“

Arie des Tito Nr. 6 „Del più sublime soglio“

Arie des Tito Nr. 8 „Ah, se fosse intorno al trono“

Chor Nr. 24 „Che del ciel, che degli Dei“

Arie des Tito Nr. 20 „Se all'impero, amici Dei“

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus „Idomeneo“ KV 366

(Komponiert: Salzburg/München 1780/81)

Ouvertüre

Chor Nr. 5 „Pietà! Numi, pietà!“

Pantomime und Rezitativ des Idomeneo „Eccoci salvi alfin“

Arie des Idomeneo Nr. 6 „Vedrommi intorno l'ombra dolente“

Chor Nr. 9 „Nettuno s'onori, quel nome risuoni“

Rezitativ und Arie des Idomeneo Nr. 12a „Qual mi conturba i sensi“ – „Fuor del mar“

Ballettmusik zur Oper „Idomeneo“ KV 367

Rezitativ und Arie des Idomeneo Nr. 30 und 30a

„Popoli, a voi l'ultima legge“ – „Torna la pace“

Chor Nr. 31 „Scenda Amor, scenda Imeneo“

ORF-Sendung: Sonntag, 27. Jänner 2019, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 17.00 Uhr

Wie schnell haben wir uns daran gewöhnt, die ganze Welt in digitalen Daten vor uns zu haben! Anlässlich der 225. Wiederkehr von Wolfgang Amadé Mozarts Todestag haben Decca Classics und die Deutsche Grammophon in Zusammenarbeit mit der Stiftung Mozarteum Salzburg im Jahre 2016 mit *Mozart 225* die bis dahin vollständigste Einspielung seiner Werke auf 200 CDs vorgelegt, darunter zahlreiche Weltersteinspielungen und einzelne ‚Entdeckungen‘. Auf der Website der Stiftung Mozarteum ist zudem mit der *NMA Online* seit Ende 2005 der gesamte Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* für jedermann zum privaten, wissenschaftlichen und pädagogischen Gebrauch frei zugänglich, und im Rahmen der *Digitalen Mozart-Edition*, einem Gemeinschaftsprojekt der Stiftung Mozarteum und dem Packard Humanities Institute in Los Altos (Kalifornien), arbeiten wir intensiv daran, die Werke Mozarts in einer interaktiven, das heißt an die Bedürfnisse der jeweiligen Benutzer angepassten Online-Edition kostenfrei bereitzustellen. Noch nie wusste man mehr über Mozart und seine Musik, noch nie war es – in der Theorie wenigstens – so einfach, sich alles von Mozart anzuhören und (fast) alles darüber zu erfahren.

AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621 UND AUS „IDOMENEO“ KV 366

Umso erfreulicher, dass für den Mozart-Freund mit dem heutigen Konzert doch ein weitgehend unbekannter Mozart auf dem Programm steht, denn trotz aller Bemühungen der Opern-

häuser in aller Welt bleiben *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* Stiefkinder, die sich wohl nie mehr mit ihren prominenteren Geschwistern, den drei Da-Ponte-Opern auf der einen und den beiden deutschen Singspielen *Die Entführung aus dem Serail* und *Die Zauberflöte* auf der anderen Seite, zu einer großen musikalischen Familie zusammenfügen lassen. Gerne möchte man die Schuld Mozarts Librettisten zuweisen – dem Salzburger Abbé und Verseschmied Giambattista Varesco für *Idomeneo* und Caterino Mazzolà für *La clemenza di Tito* –, die Erfolgsstücke aus längst vergangenen Tagen (die Vorlage für *Idomeneo* stammt aus dem Jahr 1712, die zu *La clemenza di Tito* aus dem Jahr 1734) für Mozart umgearbeitet hatten. Doch zumindest für *Titus* hätte Mozart dieser Sichtweise gewiss nicht zugestimmt. Vielmehr vermerkte er in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis, dass Mazzolà den alten Text zu einer echten Oper umgearbeitet habe („*ridotta á vera opera*“).

So müssen wir den Schuldigen woanders suchen und finden ihn – in Mozart selbst. Mit seinen ‚großen‘ Opern hat Mozart die Opernwelt revolutioniert. Wo in der älteren Tradition eine Abfolge von Arien stand, die Freud und Leid, Liebe und Hass der Protagonisten herzbewegend schön, aber in erstarrten Floskeln auszudrücken wussten, hat Mozart das Gewicht stark zugunsten der Ensembles verschoben. Sobald mehr als zwei Personen auf der Bühne stehen, können sich in einem echten literarischen wie musikalischen Dialog nicht nur Reflexionen über, sondern lebendige Reaktionen auf das Bühnengeschehen ergeben.

Mehr noch: die Handlung kann sich ganz unerwartet entwickeln, wovon insbesondere die Akt-Finale von Mozarts Da-Ponte-Opern zeugen. *Idomeneo* gilt dabei nur als ein unvollkommener Vorläufer der großen Opern und *La clemenza di Tito* als eine Verlegenheitslösung. Dabei ist das Urteil über *Idomeneo* falsch, das über *Titus* ungerecht. Die von der französischen Tragédie lyrique beeinflusste italienische Opera seria *Idomeneo* erweist sich in ihrer Eigenschaft als eine (weitgehend) durchkomponierte Oper als ein Vorreiter der Romantik. Und zu *Titus*: Als ob es ein Verbrechen wäre, eine große Oper in wenigen Wochen zu schreiben. Die meisten, die heute über *La clemenza di Tito* verächtlich die Nase rümpfen, weil Mozart sie angeblich in achtzehn Tagen komponieren musste (in Wirklichkeit waren es immerhin vier bis fünf Wochen), wissen nicht, dass der größte Teil von *Le nozze di Figaro* in einem wahren Schaffensrausch im Herbst 1785 binnen sechs Wochen entstanden ist, ehe Mozart die Arbeit daran für einige Zeit unterbrechen musste, weil sich für die Premiere, die dann erst am 1. Mai 1786 stattfand, unerwartete organisatorische Schwierigkeiten ergeben hatten. Und sie ahnen in der Regel auch nicht, dass Mozart unter seinen Opern *Idomeneo* (neben *Don Giovanni*) am höchsten schätzte: Das Quartett „*Andrò ramingo e solo*“, mit dem Idamante auszieht, um entweder das Seeungeheuer zu besiegen oder zu sterben, rührte die ganze Familie Mozart zu Tränen, als Vater und Sohn, Schwester und Schwägerin es gemeinsam während des letzten Aufenthalts

Wolfgangs und des ersten Aufenthalts Constanzes in Salzburg im Sommer 1783 sangen.

Eine Ehrenrettung für *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* also? – Nein, das ist nicht die Intention des heutigen Konzerts. Vielmehr geht es darum, – in einem an historischen Vorbildern orientierten Format – Mozart heute so wie am Ende des 18. Jahrhunderts zu präsentieren, als seine Werke nicht nur neu, sondern tatsächlich den meisten unbekannt waren. Dass die Prager Aufführungen von *La clemenza di Tito* im Herbst 1791 anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten für Leopold II. zum König von Böhmen die einzigen zu Mozarts Lebzeiten blieben, ergibt sich schon aus dem unerwartet frühen Tod des Komponisten, der am 5. Dezember 1791, gerade einmal drei Monate nach der Premiere vom 6. September, verstarb. Da es sich bei *Titus* nicht um einen echten Auftrag eines Opernhauses, sondern um eine Festoper handelte, wurde sie auch in Prag nicht ins feste Aufführungsrepertoire des dortigen Opernensembles aufgenommen. Ähnlich war es der Opera seria *Idomeneo* ergangen, die 1781 als Karnevalsoper für München komponiert wurde und nur dort und nur in diesem Jahr gespielt wurde, ein Schicksal, das sie mit den meisten Opern ihrer Zeit teilte und nichts mit Erfolg oder Misserfolg per se zu tun hatte. Die Gründe hierfür lagen aber nicht in mangelndem Verständnis am Uraufführungsort, sondern einerseits in der Gier der Zeit nach immer neuen Werken, andererseits aber auch in Mozarts Befähigung, die Oper seinen Sängern und dem Orchester so auf den Leib zu schreiben, dass die besonde-

ren Vorzüge der Mitwirkenden zur Geltung kamen. Wo in Europa außer in München hätte man damals ein Orchester gefunden, das die exorbitant schweren Solopartien der Bläser in Ilias Arie „*Se il padre perdei*“ beherrscht hätte? Mozart träumte am Anfang seiner Wiener Zeit davon, *Idomeneo* in einer deutschen Fassung erneut auf die Bühne zu bringen und konnte am 13. März 1786 immerhin eine Liebhaberaufführung (in italienischer Sprache) im Palais Auersperg organisieren.

In einer Zeit, in der von Copyright noch weniger die Rede war als bei der heute vielfach angeprangerten Praxis, eigentlich geschützte Aufnahmen kühn auf YouTube zu stellen – dem Nutzer zur Freude, den ausübenden Künstlern zum Ärger –, sah sich Constanze Mozart angesichts hoher Schulden ihres verstorbenen Mannes in einer furchtbaren materiellen Situation, die durch eine Gnadenpension des Kaisers nur notdürftig gemildert wurde. Zwar hatte sich der Ruhm Mozarts ohne ihr eigenes Zutun seit seinem frühen Tod rasant und unaufhaltsam vermehrt (speziell *Die Zauberflöte* hatte ganz Europa im Nu erobert), doch blieb ihr hiervon mit Ausnahme weniger Benefizveranstaltungen, die Freunde und Gönner zu Gunsten der Witwe und der beiden hinterbliebenen Söhne Carl Thomas und Franz Xaver Wolfgang veranstalteten, kein finanzieller Vorteil. Die Verlage druckten munter alle verfügbaren Werke des Komponisten nach, doch möglichst ohne für die Vorlagen zu bezahlen. Allenfalls für bis dahin unbekannte, möglichst neue Werke ihres Mannes konnte sie hoffen, von Verlegern Geld zu

erhalten, allerdings nur als ein bescheidenes Einmalhonorar. An Tantiemen im modernen Sinne war nicht zu denken.

In dieser Situation begab sich Constanze im Herbst 1795 mit ihrer als Primadonna des Wiener Hoftheaters bekannten Schwester Aloisia und dem Pianisten Anton Eberl auf eine ausgedehnte Konzertreise nach Norddeutschland, wo sie gemeinsam mit lokalen Künstlern erfolgreiche „All Mozart“-Programme gaben, unter anderem in Leipzig, Dresden, Hamburg und Berlin. Den Kern bildeten die dort noch unbekannten Opern *Idomeneo* und *La clemenza di Tito*, angereichert um Klavierkonzerte, Konzertarien und Symphonien. Ein typisches Programm war der Auftritt am 28. Februar 1796 im Königlichen Operntheater in Berlin, wo im ersten Teil des Konzerts die Ouvertüre aus *Die Zauberflöte* sowie mehrere Konzertarien erklangen, während der zweite Teil des Konzerts aus einem „*Auszug der wesentlichsten Stücke, aus der Oper: La Clemenza di Tito, von Mozart*“ bestand. Auch Mozarts Prager Freundin Josepha Duschek gab am 2. Oktober 1796 ein Mozart-Konzert im Leipziger Gewandhaus, wobei sie unter anderem Arien aus *Idomeneo* sang und Chor und Orchester weitere Stücke aus dieser Oper zum Besten gaben.

Die Frage, wie denn eigentlich ein Auszug der wesentlichsten Stücke aus einer Mozart-Oper beschaffen sein muss, ist nicht ein und für allemal zu beantworten. Die beiden Weber-Schwwestern – Aloisia, die große Liebe, und Constanze, Mozarts Ehefrau und Witwe – haben hierfür keine Musikgelehrten befragt, sondern

die Stücke ausgewählt, die ihren Stimmlagen am besten entsprachen. Das ist auch heute nicht anders, und so wird das heutige Konzertprogramm maßgeblich durch die Stimme des mexikanischen Startenors Ramón Vargas bestimmt. So sind es nicht die „Best of“ aus *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* schlechthin, sondern die Highlights für Tenor aus diesen beiden Opern. Was für ein Unterschied des Charakters zwischen Titus, dem Gütigen, der auch in Lebensgefahr abgeklärt und ruhig bleibt, und dem aufgewühlten Idomeneo, der zwischen Liebe zu seinem Sohn und dem Gelübde, den ersten Menschen, den er nach seiner Rettung aus Seenot erblickt, den Göttern zu opfern, hin- und hergerissen wird! Wie in Mozarts Zeit sind die Ouvertüren der beiden Opern integraler Bestandteil des Konzerts, zu denen die großartigen, abseits der Opernbühne nur selten zu hörenden Chöre hinzukommen.

SYMPHONIE A-DUR KV 201

Die apollinisch-schöne Symphonie A-Dur KV 201, mit der die Mozartwoche 2019 eröffnet wird, ist übrigens kein plumpes Zugeständnis an Salzburg, wo sie irgendwann zwischen 1773 und 1775 entstanden ist. Vielmehr verbreitete sich diese Symphonie seit 1792 von Wien aus über die musikalische Welt und wurde 1799 erstmals (in Hamburg, wohin es das Autograph bis dahin verschlagen hatte) gedruckt. Dass wir heute das Entstehungsdatum nicht mehr genau kennen, liegt daran, dass Constanze in ihrer Not wenige Monate

nach dem Tod ihres Mannes die Autographie von neun Symphonien und weiterer Werke an den Wiener Musikalienhändler Johann Traeg abtrat und – damit dieser nicht merkte, dass es sich um vergleichsweise alte Stücke handelte – die originalen Kompositionsdaten so dick mit Tinte überschrieb, dass sie eigentlich nicht mehr zu entziffern sind. Wissenschaftlicher Ehrgeiz hat dessen ungeachtet dazu geführt, dass das Kompositionsdatum in der Mozart-Forschung heute mit „vermutlich 6. April 1774“ angegeben wird.

BALLETTMUSIK ZU „IDOMENEO“ KV 367

Allenfalls die Ballettmusik zu *Idomeneo* KV 367, vermutlich die neben Christoph Willibald Glucks *Don Juan* von 1760 dramatischste Ballettmusik der Operngeschichte, ist ein kleiner, hoffentlich verzeihlicher Verstoß gegen die Historie. Denn zwischen den Aufführungen in München 1781 und dem Erscheinen des entsprechenden Bandes der ersten Gesamtausgabe der Werke Mozarts im Jahre 1881 hatte wohl 100 Jahre niemand Gelegenheit, das Werk zu hören.

So schön es auch ist, alles von Mozart am Computer auf Knopfdruck zur Verfügung zu haben, so unbezahlbar ist seit der ersten Mozartwoche von 1956 das Erlebnis, Mozarts Musik, an der es für jeden immer wieder etwas Neues zu entdecken gibt, live und dann auch noch in Salzburg zu hören.

Ulrich Leisinger



SYMPHONY IN A MAJOR, K. 201

A popular misconception of Mozart, promoted in the film *Amadeus*, is that each work was revealed to him fully formed and he merely had to write it down on paper. An examination of his manuscripts demonstrates that some works required more revision than others. While the autograph manuscript of Mozart's Symphony in A major, K. 201, bears little trace of corrections, the manuscript of the 'Paris' Symphony, K. 297, is covered with alterations. Mozart presumably completed K. 201 in Salzburg on 6 April 1774. In a letter dated 4 January 1784, Wolfgang asked his father to send copies of the parts for an upcoming performance in Vienna. In the foreword to the *New Mozart Edition*, the editor observes, "It is as if in the nine symphonies of the years 1773 and 1774 the rich experiences of the Italian journeys pressed toward a higher synthesis with Mozart's own being, a synthesis that found its most natural, beautiful and mature expression in the A major Symphony."

The first movement opens with a climbing theme featuring a descending octave in the violins. The second theme is pianistic in character

and is played in the dominant key of E major. The brief development modulates to the subdominant key of D major and features tremolo string figures and rising chords for the oboes and horns. Mozart employs the Baroque technique of terraced dynamics alternating between piano and forte in this movement. Like many symphonies of the Classical period, the opening movement is structured in rounded binary form and both sections are repeated before a brief coda.

The second movement is a graceful Andante, employing muted strings in the key of D major. The terraced dynamics return in this movement, descending to a barely audible pianissimo. As the principal theme is passed to the second violins, the first violins take up a sixteenth note countermelody. This movement is also in rounded binary form and the contrasting B section delves into the keys of G major and E minor before returning to the tonic key. A triplet figure in the first violin precedes a brief coda in which the violins remove their mutes before the final phrase.

In the third movement, the minuet evokes the French style with staccato dotted rhythms and trills building to fortissimo. In contrast,

the trio is legato and understated in character. According to convention, the minuet is repeated after the trio.

The fourth movement is a lively country dance in 6/8 metre. The violins lead the rustic theme with large leaps which invoke jumping dancers. The second phrase implements French style ornamental trills. The B section features some brief contrapuntal phrases led by the cellos and basses. Mozart's preference for terraced dynamics and rounded binary form is continued in this movement as well.

LA CLEMENZA DI TITO, K. 621

In July 1791 Mozart was commissioned by Domenico Guardasoni to compose the *opera seria* *La clemenza di Tito*, K. 621, celebrating the coronation of Leopold II as king of Bohemia. In Metastasio's libretto, Vitellia, the daughter of the deposed Roman emperor, becomes jealous when the new emperor Tito rejects her advances and chooses another wife. Vitellia conspires with her admirer Sesto to assassinate Tito, but the plot fails and Sesto confesses to the crime. In the *Chorus* No. 15 '*Ah grazie si rendano*', the choir sings praises to Tito. At the end of his brief solo, Tito sings a motif on the concluding phrase *si formano ancor*, which recalls a similar gesture in the tenor aria '*Un'aura amorosa*' from Mozart's opera *Così fan tutte*, K. 588. In *Tito's Aria* No. 6 '*Del più sublime soglio*', the emperor has just announced that he has selected Sesto's sister Servilia as his wife. The aria is in the key of

G major and delves briefly into the relative minor. Listen for a delicate chain of suspensions played by the flutes and bassoons over the words '*Che avrei?*'. Tito soon learns that Servilia is in love with Annio and renounces his intention to marry her in *Tito's Aria* No. 8 '*Ah, se fosse intorno al trono*' Mozart's cheerful music emphasizes a feeling of relief when the text could have inspired grief or regret over the rejection of Tito's marriage proposal. The *Chorus* No. 24 '*Che del ciel, che degli Dei*', appears at the end of the opera directly after Vitellia's famous aria '*Non più di fiori*', in which she assumes guilt for the attempted assassination of Tito. As Tito prepares to pardon all conspirators, the chorus sings that it is no wonder that the gods protect an emperor that is so God-like in his magnanimity. In this chorus, Mozart invokes the dotted rhythms of the French overture, adding trumpets and timpani in an homage to the Baroque style of his predecessors. In *Tito's Aria* No. 20 '*Se all' impero, amici Dei*', Tito reveals his character as the antithesis of the leader who rules by fear. Metastasio's words seem wistful considering the current trend towards demagoguery and strongman politics, yet Mozart's music allows us to remain hopeful and optimistic in troubled times.

IDOMENEO, K. 366

Mozart's opera *Idomeneo*, K. 366, is an Italian *opera seria* commissioned by the Bavarian Elector Karl Theodor for a court carnival in

1780/81. The work was premiered on 29 January 1781 in Munich. In the first act, Idomeneo, king of Crete is saved from a shipwreck and is obliged by an oath to sacrifice his son Idamante in return. The king attempts to send him instead into exile accompanied by Elettra, a princess of Argos. The rousing symphonic *Overture* in D major begins with Mannheim-style hammer blows and ends with a mysterious motif played by the violin and oboe, outlining a G minor triad with neighbouring tones. In the *Chorus* No. 5 '*Pietà! Numi, pietà!*' Mozart depicts sailors crying for mercy in the midst of a raging storm. Cascading tremolos in the strings and descending scales in the winds effectively evoke the wind and waves that are about to sink Idomeneo's ship. Here one may detect the influence of Gluck's operas *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride*, and *Alceste*. The chorus segues into the *Pantomime and recitative* of Idomeneo '*Eccoci salvi alfin*', where Neptune, the god of the sea, calms the storm and causes Idomeneo to be washed up on shore. Mozart demonstrates this change of fortune with a modulation from C minor to E flat major. In exchange for his rescue Idomeneo has promised to sacrifice the first person he sees on land. Overcome with regret for his rash oath, the protagonist laments for his victim in the *Aria* of Idomeneo No. 6 '*Vedrommi intorno l'ombra dolente*'. Mirroring the plight of Jephthah from the *Book of Judges*, Idomeneo is obliged to sacrifice his own child. Meanwhile, the sailors sing praises to Neptune in *Chorus* No. 9 '*Nettuno s'onori, quel nome risuoni*'.

The chorus is structured in rondo form, in which a rousing symphonic fanfare in D major alternates with a lyrical soprano and alto duet. In the *Aria* of Idomeneo No. 12a '*Fuor del mar*', Mozart combines French style trills with Italian-style orchestral hammer blows and coloratura singing as Idomeneo prepares to offer his own life in sacrifice to Neptune. The opera concludes with *Ballet Music*, K. 367, which resembles a dance suite beginning with a chaconne. Instead of the slow chromatic ground bass that this term usually implies, Mozart reprises the hammer blow motif that we heard in the preceding aria outlining a D major chord. In the middle section the harmony shifts into F sharp minor and D minor. In the final scene, father and son are reconciled as Neptune decrees that Idomeneo must yield his throne to Idamante and Ilia. Mozart reflects this optimistic conclusion with rising triads in the *Recitative* and *aria* of Idomeneo No. 30 and 30a '*Popoli, a voi l'ultima legge*' – '*Torna la pace*'. The final *Chorus* No. 31 '*Scenda Amor, scenda Imeneo*', features the descending D major triad used by Mozart to create thematic unity throughout the opera. There is an instrumental interlude in binary form before a reprise of the cheerful chorus praising Love and Hymen, the god of marriage.

Matthew Thomas

AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621

Text von Caterino Mazzolà (1745–1806) nach Pietro Metastasio (1698–1782)

CHOR MIT TITO NR. 15 „AH GRAZIE SI RENDANO“

Coro

Ah grazie si rendano || Al sommo fattor, ||
Che in Tito del trono || Salvò lo splendor.

Tito

Ah no, sventurato || Non sono cotanto, ||
Se in Roma il mio fato || Si trova compianto, ||
Se voti per Tito || Si formano ancor.

Coro

Ah grazie si rendano || Al sommo fattor, ||
Che in Tito del trono || Salvò lo splendor.

Chor

*Ach, Dank bringt man dar || dem hohen
Schöpfer, || der in Titus den Glanz ||
des Thrones bewahrte.*

Titus

*Ach, nicht unglücklich || bin ich so sehr, ||
wenn in Rom mein Schicksal || beweint
wird, || wenn man für Titus || noch Gebete
spricht.*

Chor

*Ach, Dank bringt man dar || dem hohen
Schöpfer, || der in Titus den Glanz ||
des Thrones bewahrte.*

ARIE DES TITO NR. 6 „DEL PIÙ SUBLIME SOGLIO“

Del più sublime soglio || L'unico frutto è
questo: || Tutto è tormento il resto, || E tutto
è servitù.

Che avrei, se ancor perdessi || Le sole ore
felici, || Ch'ho nel giovar gli oppressi, ||
Nel sollevar gli amici; || Nel dispensar tesori ||
Al merto, e alla virtù?

*Des allerhöchsten Thrones || ist dies die
einzige Frucht; || alles andere ist Qual ||
und alles Sklaverei.*

*Was hätte ich, wenn ich die einzigen ||
glücklichen Stunden verlöre, || in denen ich
den Unterdrückten helfe, || die Freunde
emporhebe || und die Schätze verteile, ||
nach Verdienst und Tugend?*

ARIE DES TITO NR. 8 „AH, SE FOSSE INTORNO AL TRONO“

Ah, se fosse intorno al trono || Ogni cor così
sincero, || Non tormento un vasto impero, ||
Ma saria felicità.

Non dovrebbero i regnanti || Tollerar sì grave
affanno, || Per distinguer dall'inganno ||
L'insidiata verità.

*Ach, wenn um meinen Thron || jedes Herz
so ehrlich wäre, || so wäre ein großes Reich
keine Qual, || sondern Glückseligkeit.*

*Es müssten die Herrscher || so großen
Schmerz nicht ertragen || um die bedrohte
Wahrheit vom Betrug || zu unterscheiden.*

CHOR NR. 24 „CHE DEL CIEL, CHE DEGLI DEI“

Che del ciel, che degli Die || Tu il pensier,
l'amor tu sei, || Grand' Eroe, nel giro angusto ||
Si mostrò di questo dì. || Ma, cagion di
maraviglia || Non è già, felice Augusto, || Che
gli Dei chi lor somiglia, || Custodiscano così.

*Dass du des Himmels, dass du der Götter ||
Sorge, du ihre Liebe bist, || großer Held,
zeigte sich im engen Kreise || dieses Tages. ||
Doch Grund, sich zu wundern || ist es
nicht, glücklicher Herrscher, || dass die
Götter den so beschützen, || der ihnen so
ähnlich ist.*

ARIE DES TITO NR. 20 „SE ALL'IMPERO, AMICI DEI“

Se all'impero, amici Dei, || Necessario è un
cor severo; || O togliete a me l'impero, ||
O a me date un altro cor.

Se la fè de' regni miei || Coll'amor non
assicuro: || D'una fede non mi curo, || Che
sia frutto del timor.

*Wenn für die Herrschaft, freundliche Götter, ||
ein strenges Herz vonnöten ist, || nehmt mir
entweder die Herrschaft ab || oder gebt mir
ein anderes Herz.*

*Wenn ich die Treue meiner Reiche || nicht
mit Liebe gewinnen kann, || liegt mir nichts
an der Treue, || die eine Frucht der Angst
wäre.*

AUS „IDOMENEO“ KV 366
Text von Giambattista Varesco (1735–1805)

CHOR NR. 5 „PIETÀ! NUMI, PIETÀ!“

Coro vicino Pietà! Numi, pietà! Aiuto oh giusti Numi! A noi volgete i lumi...	Chor in der Nähe <i>Gnade! ihr Götter, Gnade! Helft, o gerechte Götter! Wendet zu uns eure Blicke...</i>
Coro lontano Pietà! Numi, pietà! Il ciel, il mare, il vento Ci opprimon di spavento...	Chor von Ferne <i>Gnade! ihr Götter, Gnade! Der Himmel, das Meer, der Wind erfüllen uns mit Schrecken...</i>
Coro vicino Pietà! Numi, pietà! In braccio a cruda morte Ci spinge l'empia sorte...	Chor in der Nähe <i>Gnade! ihr Götter, Gnade! In die Arme des grausamen Todes stößt uns das harte Geschick!</i>

REZITATIV UND ARIE DES IDOMENEO NR. 6 „ECCOCI SALVI ALFIN“ – „VEDROMMI INTORNO L'OMBRA DOLENTE“

Recitativo Eccoci salvi alfin. Oh voi, di Marte e di Nettuno all'ire, alle vittorie, ai stenti fidi seguaci miei, lasciatemi per poco qui solo respirar, e al ciel natio confidar il passato affanno mio. Tranquillo è il mar, aura soave spira di dolce calma, e le cerulee sponde il biondo Dio indora, ovunque io miro, tutto di pace in sen riposa, e gode. Io sol, io sol su queste aride	Rezitativ <i>Endlich sind wir gerettet. O ihr, treue Gefährten beim Wüten von Mars und Neptun, bei Sieg und Not, lasst mich hier für eine Weile allein aufatmen und dem heimatlichen Himmel meine erlittene Mühsal anvertrauen. Still ist das Meer, liebliche Lüfte hauchen süße Ruhe, und die blauen Ufer vergoldet der blonde Gott. Wohin immer ich blicke,</i>
--	---

spiagge [...]. Oh voto insano, atroce!
giuramento crudel! ah qual de' Numi, mi serba ancor in vita, oh qual di voi mi porge almen aita?

alles ruht in Frieden und genießt. Ich allein, ich allein an dieser rauhen Küste [...] O törichtes, grässliches Gelübde! Grausamer Schwur! Ach, welcher der Götter erhält mich noch am Leben, welcher von euch sendet mir wenigstens Hilfe?

Aria Vedrommi intorno L'ombra dolente, Che notte e giorno Sono innocente M'accennerà.	Arie <i>Mich wird er umschweben der traurige Schatten, des Nachts und am Tage: Ich bin unschuldig, wird er sagen.</i>
Nel sen trafitto, Nel corpo esangue Il mio delitto, Lo sparso sangue M'additerà.	<i>Die Brust durchbohrt, den Körper verblutet, mein Verbrechen, das vergossene Blut wird mich anklagen.</i>
Qual spavento, Qual dolore! Di tormento Questo core Quante volte morirà!	<i>Welch ein Schrecken, was für Schmerzen! Vor Qualen dieses Herzs, wie oft wird es sterben!</i>

CHOR NR. 9 „NETTUNO S'ONORI, QUEL NOME RISUONI“

Tutti Nettuno s'onori, Quel nome risuoni, Quel Nume s'adori, Sovrano del mar; Con danze e con suoni Convien festeggiar.	Alle <i>Neptun sei geehrt, sein Name erschalle, dieser Gott sei verehrt, der Beherrscher des Meeres; mit Tanz und Gesängen soll man ihn feiern.</i>
Solo Da lunge ei mira Di Giove l'ira, E in un baleno Va all'Eghe in seno, Da regal sede Tosto provvede, Fa i generosi Destrier squamosi, Ratto accoppiar.	Solo <i>Von weitem erkennt er Jupiters Zorn, und in Blitzes Schnelle flieht er in der Aegaeis Schoß, von seinem königlichen Thron aus eilig bereitet er alles, lässt</i>

Solo

Dall' onde fuore || Suonan sonore || Tritoni
araldi || Robusti e baldi || Buccine intorno. ||
Già riede il giorno, || Che il gran tridente ||
Il mar furente || Seppe dormar.

Tutti

Nettuno s'onori, || Quel nome risuoni, || Quel
Nume s'adori, || Sovrano del mar; || Con
danze e con suoni || Convien festeggiar.

Solo

Su conca d'oro, || Regio decoro || Spira
Nettuno. || Scherza Portuno || Ancor
bambino || Col suo delfino, || Con Anfitrite; ||
Or noi di Dite || Fè trionfar. || Nereide
amabili, || Ninfe adorabili, || Che alla gran
Dea, || Con Galatea || Corteggio fate, || Deh
ringraziate || Per noi quei Numi, || Che i
nostri lumi || Fero asciugar.

Tutti

Nettuno s'onori, || Quel nome risuoni, || Quel
Nume s'adori, || Sovrano del mar; || Con
danze e con suoni || Convien festeggiar. ||
Or suonin le trombe, || Solenne ecatombe ||
Andiam preparar.

*die feurigen, || schuppigen Rosse || schnell
zusammenspannen.*

Solo

*Hervor aus den Wellen || mögen klangvoll ||
mit starken und kühnen || Herolde des
Meergottes || rundum ihre Hörner blasen. ||
Es lacht schon der Tag, || weil der große
Meergott || das wütende Meer || zu zähmen
verstand.*

Alle

*Neptun sei geehrt, || sein Name erschalle, ||
dieser Gott sei verehrt, || der Beherrscher
des Meeres; || mit Tanz und Gesängen || soll
man ihn feiern.*

Solo

*Auf goldener Muschel, || der königlichen
Zierde, || erscheint Neptun. || Es scherzt
Palaemon, || der noch ein Kind ist, || mit
seinem Delphin, || mit Amphitrite; || über
die Unterwelt || ließ er uns siegen. || Liebliche
Nereiden, || reizende Nymphen, || die ihr der
großen Göttin || mit Galathea || Gefolge seid, ||
ach danket für uns || diesen Göttern, || die
unsere Augen || von Tränen getrocknet.*

Alle

*Neptun sei geehrt, || sein Name erschalle, ||
dieser Gott sei verehrt, || der Beherrscher
des Meeres; || mit Tanz und Gesängen || soll
man ihn feiern. || Lasst Hörner erschallen, ||
feierliche Opfer || wollen wir bereiten.*

REZITATIV UND ARIE DES IDOMENEO NR. 12A „QUAL MI CONTURBA I SENSI“ – „FUOR DEL MAR“

Recitativo

Qual mi conturba i sensi equivoca favella? ...
Ne' suoi casi qual mostra a un tratto
intempestiva gioia la Frigia principessa? ...
Quei, ch'esprime teneri sentimenti per
il prence, sarebber forse... ahimè!...
sentimenti d'amor, gioia di speme?... Non
m'inganno, reciproco è l'amore. Troppo,
Idamante, a scior quelle catene sollecito tu
fosti... Ecco il delitto, che in te punisce il
ciel... Sì, sì, a Nettuno, il figlio, il padre, ed
Ilia, tre vittime saran sull'ara istessa, da
egual dolor afflitte, una dal ferro, e due dal
duol trafitte.

Aria

Fuor del mar ho un mar in seno, || Che del
primo è più funesto. || E Nettuno ancor in
questo || Mai non cessa minacciar.

Fiero Nume! dimmi almeno: || Se al
naufragio è sì vicino || Il mio cor, qual rio
destino || Or gli vieta il naufragar?

Resitativ

*Wie verwirrt mir die Sinne die zwielichtige
Rede?... Wie stürmische Freude zeigt doch
plötzlich trotz ihrer Lage die phrygische
Prinzessin?... Die zarten Gefühle für den
Prinzen, sollten es vielleicht... weh mir!...
Liebe und freudiges Hoffen sein?... Ich irre
mich nicht, wechselseitig ist die Liebe. Zu
früh, Idamantes, warst du bereit, diese
Fesseln zu lösen... Das also ist das Unrecht,
das der Himmel an dir straft... Ja, ja, für
Neptun werde der Sohn, der Vater und Ilia,
drei Opfer auf demselben Altar, vom gleichen
Schmerz gebeugt, einer durch das Schwert
und zwei vom Schmerze durchbohrt.*

Arie

*Dem Meer entronnen, hab ich ein Meer im
Busen, || das wilder ist als jenes. || Und
Neptun wird auch darin || niemals
aufhören zu toben.*

*Stolzer Gott! sag mir wenigstens, || wenn
mein Herz dem Schiffbruch so nahe ist, ||
welches grausame Schicksal || es jetzt vor
dem Untergang bewahrt.*

REZITATIV UND ARIE DES IDOMENEO NR. 30 UND 30A „POPOLI, A VOI L'ULTIMA LEGGE“ – „TORNA LA PACE“

Recitativo

Popoli, a voi l'ultima legge impone Idomeneo
qual re. Pace v'annunzio. Compiuto è il

Resitativ

*Völker, Idomeneo gibt euch das letzte
Gebot als König. Frieden verkünde ich euch.*

sacrificio, e sciolto il voto. Nettuno, e tutti i Numi a questo regno amici son. Resta, che al cenno loro Idomeneo ora ubbidisca. Oh quanto, oh sommi Dei! quanto m'è grato il cenno. Eccovi un altro re, un altro me stesso: A Idamante mio figlio, al caro figlio cedo il soglio di Creta, e tutto insieme il sovrano poter. I suoi comandi rispettate, eseguite ubbidienti, come i miei eseguiste, e rispettaste, onde grato io vi son: questa è la legge. Eccovi la real sposa. Mirate in questa bella coppia un don del cielo serbato a voi. Quanto a sperar vi lice! Oh Creta fortunata! Oh me felice!

Aria

Torna la pace al core, || Torna lo spento ardore; || Fiorisce in me l'età.

Tal la stagion di Flora || L'albero annoso infiora, || Nuovo vigor gli da.

CHOR NR. 31

Scenda Amor, scenda Imeneo, || E Giunone ai regi sposi, || D'alma pace omai li posi || La Dea pronuba nel sen!

Vollbracht ist das Opfer und eingelöst das Gelübde. Neptun und alle Götter sind Freunde dem Reich. Es bleibt noch, dass Idomeneo nun ihrem Wink gehorche. O wie sehr, ihr großen Götter, wie willkommen ist mir der Wink. Seht her: ein anderer König, mein anderes Ich. Meinem Sohn Idamantes, meinem teuren Sohn übertrage ich den Thron von Kreta und damit alle Herrschergevalt. Gehorcht seinen Befehlen, führt sie gehorsam aus, wie ihr meine ausgeführt und geachtet habt, dafür bin ich euch dankbar. Dies ist das Gesetz. Seht hier die königliche Braut. Bewundert in diesem schönen Paar ein Geschenk des Himmels, das für euch bestimmt ist. Wieviel könnt ihr jetzt hoffen! O glückliches Kreta! O ich Glücklicher!

Arie

Der Friede kehrt ins Herz zurück, || es kehrt zurück die erloschene Glut; || in mir erblüht das Alter.

So bringt die Zeit der Flora || den bejahrten Baum zum Blühen, || verleiht ihm neue Kraft.

Steig herab Amor, Hymen steig herab, || auch Juno zum königlichen Paare, || es lege für immer heiligen Frieden || die Göttin der Ehe ihnen ins Herz!

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

DO 24.01 20.00 PREMIERE #03
MO 28.01 20.00 #21 FR 01.02 15.00 #35

Felsenreitschule

T.H.A.M.O.S.

DIRIGENTIN ALONDRA DE LA PARRA
INSZENIERUNG CARLUS PADRISSA (LA FURA DELS BAUS)
BÜHNE UND SZENOGRAPHIE ROLAND OLBETER
KOSTÜME CHU UROZ
VIDEO/LICHT FRANC ALEU
LUFT-CHOREOGRAPHIE GABY BARBERIO
SPEZIALEFFEKTE THOMAS BAUTENBACHER
LYRIK ALICIA AZA
KOMPOSITION UND PROGRAMMIERUNG
DER ALGORITHMISCHEN MUSIK URBEZ CAPABLO
DRAMATURGIE YVONNE GEBAUER

CAMERATA SALZBURG
BACHCHOR SALZBURG
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

RENÉ PAPE KÖNIG MENES (BASS)
FATMA SAID THARSIS (SOPRAN)
NUTTHAPORN THAMMATHI THAMOS (TENOR)
BASTIAN THOMAS KOHL EIN PRIESTER (BASS)
SILKE REDHAMMER MYRIS (MEZZOSOPRAN)

LUFT-AKROBATEN:

RAMSES JAVIER GARCÍA COSIN
PHERON GUILLEM BURNAT
MIRZA ISIS ANNA JACOBSEN
HAMMON HERNÁN LUCIANO RAGUSA
PHANES PERE JOSEPH VILAPLANA
PRIESTERIN, SOLDAT CAROLINA STEFANO

PRODUKTIONSTEAM LA FURA DELS BAUS:

REGIEASSISTENZ UND STAGE MANAGER
ZAMIRA PASCERI
REGIEASSISTENZ MIREIA ROMERO
PRODUKTIONSLEITUNG **NACHA DELPIANO**
PRODUKTIONSASSISTENZ
KIRA DOMINGUES, JULIA LAPUEBLA
MAKE UP DESIGNER **TONI SANTOS**
ASSISTENZ KOSTÜM UND MASKE
JOANA POULASTROU
TECHNISCHER DIREKTOR **JAUME GRAU**
LEITUNG RIGGING **JOSEP PADROS**
TECHNISCHE ENTWICKLUNG **JORDI VELASCO**
VIDEO-ASSISTENZ **NIL ESTANY**
BELEUCHTUNGSASSISTENZ **ANDREU FABREGAS**
BÜHNENTECHNIK **DANIEL FERNÁNDEZ, MIGUEL**
ANGEL RODRÍGUEZ, DAVID VILAREGUT, JOSEP
MARIA VILAREGUT, ANTONIO GÓMEZ
KONSTRUKTION **MIGUEL CANSECO,**
JAUME GRAU, MORENO METALLS,
NICOLÁS NUBIOLA, AITZIBER SANZ

PRODUKTIONSTEAM MOZARTWOCHE 2019:

KLAVIER UND STUDIENLEITUNG
ALESSANDRO MISCIASCI
PRODUKTIONSLEITUNG **BETTINA GEYER**
PRODUKTIONSLEITUNG KOSTÜME
UND LEITUNG GARDEROBE **DENISE DUIJTS**
LEITUNG MASKE **SYBILLE RIDDER**
INSPIZIENZ **DANIELA GASSNER, HELENA BILGERI**
ÜBERTITEL **ANNA KATHARINA BÖHME**
MASKENBILDNERINNEN **MATHILDE BASEDOW,**
ANETT BULANO, MARIE SCHREIBER,
KATRIN ZINDL, ANDREA DORN, IRMGARD MAYR
GARDEROBE **VICTORIA FUCHS, NIKLAS WIESER,**
MARIO GAMSER, HEINY RAGNA, ASTRID HÖGER,
SUSI WECHSELBERGER, JANETT SUMBERA

TEAM DER SALZBURGER FESTSPIELE:

TECHNISCHER DIREKTOR **ANDREAS ZECHNER**
BÜHNENTECHNISCHE LEITUNG **HELMUT SCHAUER**
BÜHNENTECHNIK **PETER GRAML**
OBERMASCHINERIE **SVEN GFRERER**
UNTERMASCHINERIE **MARCUS HOFMANN**
BELEUCHTUNG **HUBERT SCHWAIGER, PAUL EISEMANN**
AKUSTIK **EDWIN PFANZAGL, MARKUS WALDNER,**
VIDEOTECHNIK **MARTIN KERN, CLEMENS MALINOWSKI**
REQUISITE **GILBERT FELLINGER**
ELEKTROTECHNIK **GÜNTER SCHWEIGHOFER**
LASER **LASAIR**

Dekoration und Kostüme wurden in Barcelona hergestellt. Mit freundlicher Unterstützung der Kostümabteilung der Salzburger Festspiele (LEITUNG **JAN MEIER**)

T.H.A.M.O.S

„THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN“ KV 345

„*Es thut mir recht leid daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können!*“, schreibt Mozart seinem Vater am 15. Februar 1783, also zehn Jahre nachdem er die ersten beiden Chöre (Nr. 1 und 6) komponiert hat und vier Jahre nach Fertigstellung der umfassenden Revisionen, die wohl – so Wolfgang Plath nach eingehender Untersuchung der im Autograph vorliegenden Materialien – zwischen 1775 und 1779 entstanden. Die nunmehr drei Chöre, vier Zwischenaktmusiken und ein Melodram umfassende Komposition für das „*heroische Drama*“ *Thamos, König in Ägypten* KV 345 von Tobias Philipp Freiherr von Gebler kam beim Wiener Publikum nicht an – da halfen weder ägyptische Mysterien samt Anspielungen auf Freimaurerkulte noch die Orientierung an Vorbildern wie Gottsched oder Lessing und deren Theaterreformen. Regelpoetik und stereotype Figurenkonstellationen fanden nach der Opernreform Christoph Willibald Glucks und den von Schauspieltheoretikern wie Johann Jakob Engel oder August Wilhelm Iffland immer lauter erhobenen Forderungen nach einer „*wahrhaftigen Menschen-darstellung*“ kaum mehr Anklang.

Das „*unter die verworfenen Stücke*“ gefallene Drama war nicht zu retten, schon gar nicht durch die Musik, denn, so Mozart weiter, „*es müsste nur blos der Musick wegen aufgeführt werden, – und das wird wohl schwerlich gehen; – schade ist es gewis!*“ Jahre später

wird der Komponist dann zumindest einige Zitate und Anklänge in seiner *Zauberflöte* unterbringen können, die thematisch ja nicht allzu weit entfernt angesiedelt ist. Anders als Schikaneder verpackt Gebler seine Ägyptenphantasien jedoch nicht in ein Märchen, sondern präsentiert das Ganze als ‚Lehrstück‘, in dem es um Volkssouveränität und Reformen geht. „*Der gerechte König legitimiert sich durch die Liebe des Volkes; dagegen kann auch der Rebell, der für diesen Tag über die gesamte Armee verfügt, nichts ausrichten*“, schrieb Gebler 1780 ganz im Sinne Josephs II. und hatte mit Thamos einen solchen Volkssouverän auf die Bühne gebracht. Ein ebenso ambitionierter wie erfolgloser Versuch, dem auch die Musik Mozarts zum Opfer fiel. Denn die vollständige *Thamos*-Musik wurde und wird eher selten gespielt, was allerdings nicht nur dem etwas hölzern daherkommenden Text Geblers geschuldet ist, in dem Schillers „*Theater als Moralische Anstalt*“ doch allzu wörtlich genommen wird. Es dürfte nicht zuletzt auch die Gattung gewesen sein, die einer weiteren Verbreitung der Musik entgegenstand und über deren nachgeordnete Stellung sich Mozart ganz offenkundig sehr bewusst war.

Bereits 1739 hatte Johann Adolph Scheibe in seinem *Critischen Musicus* individuell angepasste, „*mit eben demselben Schauspiele genau übereinstimmende Symphonien*“ gefordert, die vor allem in den Zwischenaktmusiken dazu dienen sollten, die Affektübergänge für die Zuschauer nachvollziehbar zu gestalten. In allen Gattungen des Theaters kam der Musik demnach eine bedeutende

Rolle zu, allerdings wurde ihr Beitrag unterschiedlich gewichtet: Während sie in der Oper als konstituierend galt und im neu aufkommenden Tanzdrama zur unverzichtbaren „*Dolmetscherin der Szene*“ (Gasparo Angiolini im Vorwort zu Glucks *Don Juan* 1761) aufgewertet wurde, blieb sie im Schauspiel dem Wort untergeordnet. „*Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben*“, steht in Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767–1769) zu den Aufgaben und Grenzen einer Schauspielmusik zu lesen – und der Autor liefert auch gleich die Begründung für seine apodiktische Aussage. „*Der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Überraschende, mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern im voraus verrathen.*“ Damit zielt Lessing vor allem auf die Zwischenaktmusiken und macht unmissverständlich klar, wer in dieser Konstellation das Sagen hat. Wie so oft klafften allerdings Theorie und Praxis mitunter erheblich auseinander, adaptierte man doch gerade in Schauspielen gerne auch ‚fremde‘ Kompositionen, wenn diese passend erschienen. Mozarts *Thamos*-Stücke machten da keine Ausnahme und wurden rasch zweckentfremdet: Die Theatertruppe von Johann Böhm nutzte sie für ihre Aufführung in Salzburg (1779/80) zunächst zwar wie vorgesehen für Geblers Drama, 1785 dann aber auch für *Lanassa* von Karl Martin Plümicke, was für die Beliebtheit der Musik sprechen könnte. Möglicherweise, so eine These von Laurenz Lütteken („Es müsste nur blos der Musick wegen aufgeführt werden“... in: *Mozart und Mannheim*, herausgegeben von Ludwig Fin-

scher u. a., Berlin 1994, S. 167–186), waren aber schon die Zwischenaktmusiken von *Thamos* und das Melodram eigentlich für *Semiramis* von Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen gedacht, deren Musik als verschollen gilt. Fazit: Schauspielmusik war für den Gebrauch konzipiert und wurde den jeweiligen Aufführungsbedingungen angepasst, da mochten die Herren Theoretiker und Dramaturgen noch so überzeugend argumentieren. Hinzu kamen eigenwillige Komponisten, die sich – je weiter die Emanzipation der Instrumentalmusik voranschritt – immer weniger vorschreiben ließen, was und wie sie zu komponieren hatten.

Auch Mozart hält sich in seinem einzigen (erhaltenen) Beitrag zu diesem Genre nur bedingt an die Vorgaben der Theoretiker – ihm genügt es nicht mehr, dekorative Chöre oder klingende Übergänge zu liefern. Seine Musik kommentiert vielmehr das Geschehen, vergleichbar dem Chor im antiken Drama, und verleiht Geblers Stück so eine Tiefe, die weder in der etwas verworrenen Intrigenhandlung noch in den schablonenhaft gezeichneten Figuren zu finden ist. Besonders deutlich wird dies im Melodram der Sais aus dem 4. Akt, in dem souverän unterschiedliche Formen musikalischer Ausdruckskunst kombiniert werden: Abrupte Taktwechsel, unorthodoxe Modulationen und Dissonanzeinwürfe verweisen auf die expressive Tonsprache der Opern- und Ballettreform, während die A-B-A-Form an eine Da-Capo-Arie erinnert und das Adagio des Schlussteils mit dem Gelübde der Sais einen sakralen Ton anschlägt. Mozart eröffnet damit einen Blick



Tobias Philipp Freiherr von Gebler. Kupferstich.
Berlin, akg-images

in das aufgewühlte Innere der Protagonistin, wie ihn Sprache allein nie gewähren könnte.

Die simultane Kombination von Deklamation und ‚sprechender‘ Instrumentalmusik avancierte in den 1770er-Jahren vorübergehend zur vielbeachteten Modegattung, meist expressiv-pathetische Monologe wie Bendas *Ariadne* (1774) oder Goethes *Proserpina* (1777/86), in denen die Komponisten experimentell neue, rein instrumentale Ausdrucksmöglichkeiten erproben konnten, ohne Ein-

schränkung durch Versmetren oder sängerische Möglichkeiten. Neben dem Melodram diente ab der Mitte des Jahrhunderts vor allem das Tanzdrama als Laboratorium für eine neue Klangsprache. Es verwundert daher kaum, dass auch Mozart auf dieses expressive Vokabular zurückgreift und für den Monolog der Sais „*unregelmäßige Periodisierungen, metrische Verschiebungen und dynamische Härten*“ in einer für die Werke der 1770er-Jahre „*ganz ungewöhnlichen Weise*“ nutzt, so Lütteken in seiner Analyse der *Thamos*-Musik.

Ähnlich raffiniert sind die vier Zwischenaktmusiken angelegt, die durchaus symphonische Züge tragen und in denen sich Mozart nicht mehr auf eine bloße ‚Nachbereitung‘ des vorausgegangenen Geschehens konzentriert, sondern auf die Darstellung des Grundkonflikts zwischen *Thamos* und seinem intriganten Widersacher *Pheron*, wobei die Themen sich von konkret benennbaren Inhalten lösen und an autonom-musikalischer Qualität gewinnen. Die Musik wird zum Assoziationsraum, wobei dramatischer Gestus und formale Rahmung in immer neuen Konstellationen auftreten. Gänzlich gegen Lessings Vorgaben verstößt die den letzten Akt einleitende Musik, indem sie das dramatische Geschehen durch chromatische Sechzehnteltremoli, im *ff* einbrechende ‚Schicksalsakkorde‘, dualistisch konzipierte Themen, in denen man die Antagonisten des Dramas erkennen mag, und nicht zuletzt ‚sprechende‘ Tonarten wie d-Moll, F-Dur und D-Dur tatsächlich vorab hörbar macht. Das d-Moll des Beginns wird in der vorletzten Szene, dem Auftritt einer Priester-

figur, die zur Ehrfurcht vor den Göttern mahnt, nochmals aufgegriffen und verweist mit seinen „bedrohlich wirkenden Punktierungen und der aufsteigenden Sequenzierungen“ (Antje Tumat) eher auf den Komtur in *Don Giovanni* als auf Sarastro, der dem göttlichen Strafgericht eine zutiefst humanistische Botschaft entgegenhält: „In diesen heil’gen Hallen kennt man die Rache nicht“.

Auch die insgesamt drei Chöre fallen deutlich länger als in Schauspielmusiken der Zeit üblich aus und stehen der Sakralmusik stilistisch so nahe, dass sie als Kontrafakturen schon bald Eingang ins liturgische Repertoire finden sollten. Die Chöre Nr. 1 („Schon weicht dir, Sonne“) und Nr. 6 („Gottheit über alle mächtig“) liegen in einer frühen Fassung von 1773 vor, die zunächst bei einer Aufführung in Pressburg durch die Theatertruppe von Karl Wahr, wenig später dann auch am Kärntnertortheater in Wien (1774) erklangen. Nach seiner Rückkehr aus Paris und Mannheim nahm sich Mozart diese Kompositionen erneut vor, unterzog sie einer grundlegenden Revision und fügte einen Schlusschor (Nr. 7 „Ihr Kinder des Staubes“) hinzu. Während die ersten beiden Chöre in ihrer Anlage an die Salzburger Messen erinnern und die im Drama geforderten Sakralhandlungen vergegenwärtigen, schlägt der von Gebler nicht vorgesehene, nachkomponierte Chor Nr. 7 mit dem einleitenden Priester-Solo zunächst deutlich dunklere Töne an. Die Mahnung richtet sich nicht nur an die Protagonisten des Dramas, sondern – mehr noch – an die Zuschauer, die im Kollektiv des Chores auf der Bühne repräsentiert scheinen. Die Bitte

um Schutz für Thamos und das nun von ihm regierte Land mündet dann aber in einen Jubel, der das ‚goldene Zeitalter‘ geradezu herbeisingen möchte und bereits den Schlusschor der *Zauberflöte* erahnen lässt.

Die in der Adaption durch Carlus Padrissa und das Performancekollektiv Fura dels Baus hinzu genommenen Stücke verweisen in vielfältiger Weise auf diese und andere Bezüge. So tritt an die Stelle der fehlenden Ouvertüre die gleichfalls 1773 komponierte *Symphonie KV 184*, deren Gestus nochmals die Nähe zwischen Drama und Sinfonia betont. Die dem unvollendet gebliebenen Singspiel *Zaide* entnommene Arie „Tiger, wetze nur die Klauen“ stammt hingegen aus dem Aufführungsjahr des revidierten und erweiterten *Thamos* (1779), während die für ein unbekanntes Singspiel entstandene Tenor-Arie „Müsst ich auch durch tausend Drachen“ KV 435 um 1783 datiert wird. Die Priesterchöre aus der *Zauberflöte* sowie Sarastros „In diesen heil’gen Hallen“ und vor allem Paminas hochemotionale Arie „Ach, ich fühl’s“, sowie das Lied „Auf die feierliche Johannisloge“ KV 148, vermutlich aus dem Jahr 1772, runden dieses Pasticcio ab, das sich damit gleichermaßen dem zeitgenössischen Regietheater wie der Aufführungspraxis von Schauspielmusik zur Zeit Mozarts verpflichtet zeigt.

Monika Woitas

T.H.A.M.O.S. – „THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN“ ALS GEDANKENSTROM

Wolfgang Amadé Mozart war 17 Jahre alt, als er zu dem Schauspiel *Thamos, König in Ägypten* von Tobias Philipp Freiherr von Gebler eine Bühnenmusik für Orchester, Chor und Solisten KV 345 schrieb. Geblers heroisches Drama – angesiedelt um 3000 v. Chr. in der Sonnenstadt Heliopolis und als dialektisches Lehrstück konzipiert – erzählt die bekannte Geschichte eines Sieges von Liebe und Vernunft über Trug und Bosheit. Die Hauptfiguren dieser Handlung, die sich innerhalb eines Tages abspielt, sind der gewaltsam abgesetzte König Menes (der sich unter dem Decknamen Sethos versteckt hält), seine Tochter Tharsis und ihr Geliebter Thamos, der zum neuen Herrscher gekrönt werden soll. Gegen diese tugendsame Gruppe stehen die beiden Intriganten Pheron (der sich als Vertrauter von Thamos tarnt) und Mirza, die eine Verschwörung gegen Thamos planen. Bevor allerdings die dunklen Mächte den Sieg erringen können, enthüllt der alte König Menes seinen Untertanen seine eigentliche Identität und bringt die Wahrheit ans Licht. Den Verräter Pheron trifft die göttliche Strafe, seine Komplizin Mirza bringt sich um, während Thamos, Tharsis und die Vernunft die Herrschaft übernehmen.

Das Werk atmet durch und durch den Geist der Aufklärung und kann wie eine innere Vorbereitung, eine Keimzelle von Mozarts Aufklärungs-Pamphlet *Die Zauberflöte* – dem Weltenbau eines ausbalancierten Gleichge-

wichts – gelesen werden, die 18 Jahre später, im Jahr 1791 uraufgeführt wurde.

In der Welt des 18. Jahrhunderts kommt der Gedanke der Aufklärung in die Welt und breitet sich nach und nach aus. Die Metapher des Lichts, der Erleuchtung steht im Mittelpunkt dieser Bewegung: „Schon weicht dir, Sonne, des Lichtes Feindin, die Nacht!“, so singt der Chor in *Thamos*. Zu dieser Metapher gab es vielfältige Assoziationen – die von der Entfaltung des Feuers durch einige Funken, der Kerze in der Nacht, dem Aufgehen der Morgenröte oder den Strahlen der Sonne. „*L’illuminismo*“ im Italienischen, „*el ilustración*“ im Spanischen, „*die Aufklärung*“ im Deutschen beschwört weltweit den Übergang von Nacht zu Tag, von Obskurantismus zu vernünftigem Wissen.

Das Wort der ‚Aufklärung‘ selbst setzt voraus, dass das Gute nur im Licht existiert und dass die Dunkelheit grundsätzlich böse ist. Dass diese Klarheit der Verhältnisse illusionär und die Deutung der Welt vielmehr nur in Graustufen möglich ist, dämmerte allerdings schon bald den Zeitgenossen des ‚Enlightenment‘. Die Reise in das „*Land der Wahrheit (ein reizender Name)*“ wie Kant schreibt, wurde von diesem Zeitpunkt an als ein unabschließbares, immer wieder neu zu formulierendes utopisches Projekt in der Welt verstanden.

Das Ziel der Aufklärung war nie ganz eindeutig, und es war nicht wenigen bewusst, dass die großen Versprechen auch große Gefahren in sich bergen. Und so strahlt das Licht der Aufklärung in den verschiedensten Farben –

als verheißungsvoller Aufgang einer „tönen-
den Sonne“ und Wegweiser hinaus aus der Fins-
ternis des Aberglaubens und der Unmündig-
keit, aber auch als unmenschlich-kaltes Licht
eines unkontrollierbaren technologischen Fort-
schritts, als Vorschein und Vorbote von Bü-
cherverbrennung, Massaker und Diktatur.

Die Zeitschrift *Berlinische Monatsschrift*
veröffentlichte im November 1784 eine Ant-
wort auf die Frage „Was ist Aufklärung?“ Und
diese Antwort, die berühmt wurde, war von
Immanuel Kant: „Aufklärung ist der Ausgang
des Menschen aus seiner selbst verschulde-
ten Unmündigkeit...“ Das war die große Hoff-
nung des 18. Jahrhunderts – die Menschheit
sollte beginnen, sich ihrer eigenen Vernunft
zu bedienen ohne sich irgendwelchen Autori-
täten zu unterwerfen, sich geistig, institutionell,
ethisch und politisch befreien... Michel Fou-
cault nennt das den „historisch-praktischen
Test der Grenzen, die wir überschreiten kön-
nen“ und spricht von einer „Arbeit von uns
selbst an uns selbst als freie Wesen“.

Seit der Veröffentlichung von Immanuel
Kants Brief hat die Welt eine vollkommen an-
dere Gestalt angenommen, und viel wird dar-
über diskutiert, ob denn eine wirkliche Um-
wälzung der Denkweisen oder des Denkens
überhaupt stattgefunden hat. Neue Verhält-
nisse rufen nach neuen Fragen, nach neuen
Antworten, neuen Theorien, nach Varianten
und Alternativen – was darf gewusst, getan, ge-
hofft werden?

Diese Überlegungen macht Carlus Padrissa
für seinen Abend *T.H.A.M.O.S.* produktiv. Der
Stoff wird in seine Einzelteile zerlegt und auf

seine Ausstrahlung in die Gegenwart hinein
untersucht: „Um den revolutionären Geist von
Mozarts Begleitmusik zu Geblers epischem
Drama ‚Thamos‘ zu bewahren, die sich gegen
eine neu aufkommende Sklaverei zu stellen
versuchte,“ so Padrissa, „setzen wir sie zag-
haft, tastend und so unpräzise wie mög-
lich in die Kontexte der Herausforderungen
des 21. Jahrhunderts, die wir durch die Linse
von Antonin Artauds Idee des ‚organlosen
Körpers‘ und des ‚revolutionären Körpers‘
sichtbar, hörbar, lesbar und erfahrbar ma-
chen wollen. Durch das Aufsprengen einen-
gender körperhafter und künstlerischer Para-
digmen wird die Vereinzelung des Künstler-
Seins zur revolutionären Totalerfahrung des
kollektiven Körper-Seins entgrenzt. Nur dann
ist die Kunst Alles – und Alles ist Kunst.“

Die Felsenreitschule ist der Ort dieses
raumgreifenden physischen Theaters, in dem
die Körper – als Medium der Erinnerung, Ein-
schreibung, Speicherung und Transformation
kultureller Zeichen – Einzug halten. Antonin
Artaud hat die physische Präsenz des Men-
schen als „*conditio sine qua non*“ benannt,
ohne die das Theaterspiel undenkbar sei.
Diese Körper werden mit einer riesigen Sonne
konfrontiert – „*Unser Lied in eure Töne,
Sonne! dir ein Lobgesang*“ heißt es in *Tha-
mos*. Es ist das Bild der Sonne, die das Licht
der Aufklärung durch die Jahrhunderte trägt.
Pyrotechnik, Laser und Licht bewegen das
Bild, in dem die geistigen Ideale der Freimaurer,
die Begriffe der Aufklärung: Freiheit, Gleich-
heit, Brüderlichkeit, Toleranz und Humanität
wie in einem Ritual heraufbeschworen werden.



Im Zentrum wird dabei das Symbol der
Pyramide stehen, das vom „All-Sehenden Auge“
begleitet wird, und manchmal könnte der Zu-
schauer fast meinen, sich im Inneren einer
Pyramide selbst zu befinden. Das Bild des
Auges in einem von Sonnenstrahlen umgebe-
nen Dreieck steht für das strafende Auge Got-
tes, das im alten Ägypten als das Auge des Ra
erscheint. Die Pyramide weist auf zum Teil
esoterische aber auch auf psychologische und
kulturelle Realitäten hin. Sie ist zuerst Grab-
mal und Grabkammer. Darüber hinaus ver-
weisen die Seiten der Pyramide in den jewei-
ligen Lesarten auch auf die komplexe Drei-

ecksbeziehung von Mutter-Vater-Kind oder
repräsentieren einfach die Dreieinigkeit.

Die Pyramide kann aber auch als Modell
einer sozialen Realität gelesen werden. Auf
dem Gipfel der sozialen Struktur sitzen der
(Sonnen-)König oder seine Repräsentanten
und an der Basis die widerspenstigen Massen.
Der Sturz des Herrschers im Namen der ‚Ver-
nunft‘ führt allerdings nicht notwendigerweise
zu Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit.
Darin besteht die Dialektik der Aufklärung.

Worte, Begriffe, Symbole und Sätze aus
den verschiedensten Zeitaltern und den un-
terschiedlichsten Sprachen werden gespro-

chen, gesungen oder projiziert und nehmen die Gestalt eines „*discurso fisico*“ an, einer neuzeitlichen Messe, in der elementare menschliche Zustände wie Angst, Erlösung oder Hoffnung ihren Raum haben. Ein einziger Gedankenstrom durch die Zeiten hindurch wird alle erfassen und ins Denken, ins Nachdenken und immer weiter Denken hineinstürzen...

„*Tout commence à changer de face*“ („Alles beginnt sich zu verändern“), träumt Jean-Jacques Rousseau seine Vision einer neuen besseren Welt... Und „*Tout est bien, tout va bien, tout va le mieux qu'il soit possible*“ („Alles geht gut, alles ganz vortrefflich, es geht alles so gut wie möglich“) schreit Voltaire in die abendländische Gesellschaft hinaus... aber die Zeit rast weiter... mitten hinein in das System unserer gegenwärtigen Wirklichkeit... „*Networks entangle us, survey us, and construct our subjectivities*“ („Netzwerke umschlingen uns, überwachen uns, konstruieren und formen unser Ich, unser Selbst ...“ – Orit Halpern)... Programme eines anderen Zustands... „*Abstraction class education hacking history information nature production property representation revolt state subject surplus vector world writings*“ ... Was sind das für Gedanken an das kommende Ereignis, an die kommende Demokratie, an die kommende Vernunft? ... partielle Transformationen ... eine andere Weise zu denken ... „*Je crois à la vertu politique du contretemps*“ („Ich glaube an die politische Tugend der Unzeitigkeit“) schreibt Jacques Derrida...

Doch können wir dieser neuen Welt vertrauen? Angst und Zweifel greifen um sich...

„*Do we unconsciously fear (or long for) the day when our vital infrastructure breaks down, and we really need each other?*“ („Fürchten wir (oder ersehnen wir) unbewusst den Tag, an dem unsere vitale Infrastruktur zusammenbricht und wir uns wirklich brauchen?“) fragt Geert Lovink. Wohin wollen wir? entkommen...fliehen ...verändern...?

Mit Mozart kann die Zeitreise einmal um die Welt beginnen und das Ritual von Carlus Padrissa seinen Lauf nehmen. Nur das geniale Kind, der geniale Greis Mozart kann hier als großer Universalist, als „*unificador*“ fungieren, der alles ganz spielerisch zu einem komponierten Weltganzen zusammenfügt.

Mozart/Trazom, mit all seinen Sprachen, seinem – wie man es überall nachlesen kann – Lachen, seinen Phantasien, seinen Launen, seinen Schulden, seinem Billard, seiner Einsamkeit, seinen Lieben, seinen Revolten, seiner Leidenschaft, seiner Unabhängigkeit, seiner Virtuosität, seinem Elefantengedächtnis und seiner infernalischen Arbeitsfähigkeit... John Cage hat dafür ein wunderbares Wortgebilde, ein Mesostichon erfunden:

Music
withOut
horiZon
soundscApe
that neveR
sTops

Yvonne Gebauer

ALGORITHMISCHE MUSIK IN T.H.A.M.O.S.

Unter ‚Algorithmische Komposition‘ versteht man die Technik, Musik unter Verwendung mathematischer Algorithmen zu schaffen. Dieser Begriff wird gewöhnlich nur auf Verfahren angewendet, bei denen Musik ganz ohne menschliche Beteiligung erzeugt und die dementsprechend hauptsächlich mit Hilfe von Computern ausgeführt wird. Dieses Konzept wird in T.H.A.M.O.S. konsequent umgesetzt, denn die algorithmische Musik wird hier von zwei Arten von Roboterinstrumenten, die *Soundclusters* und *Pollywogs* heißen, gespielt. Diese Instrumente wurden von Roland Olbeter in Zusammenarbeit mit Festo entworfen.

Ich habe schon seit mehr als sechs Jahren das Vergnügen, mit den beiden bei interaktiven Installationen, gerade auch im Bereich sich selbst erzeugender Musik, zusammenzuarbeiten. Dabei entstand ein Computerprogramm namens *Machination*, das ein ganzes Konzert improvisieren kann.

Auch wenn es seltsam scheinen mag: Die Verwendung von Algorithmen in der Musik hat eine lange Geschichte. Bei Guido von Arezzo finden sich schon im 11. Jahrhundert erste Ansätze auf diesem Gebiet. Mozart wird ein *Musikalisches Würfelspiel* zugeschrieben, ein spielerischer Ansatz, der als algorithmisch angesehen werden kann, da sich die Struktur des Stücks aus dem Werfen von Würfeln ergibt. Aus Sicht der Informationstechnologie gilt die *Illiac Suite* (1957) als das erste musikalische Werk, das vollständig von einem Computer komponiert wurde.

Zur ‚Algorithmischen Komposition‘ werden ganz unterschiedliche Algorithmen verwendet, die üblicherweise auf chaotischen Systemen, logischen Regeln und Optimierungssystemen basieren. Es gibt auch Statistik gestützte Systeme, die nahezu wie wir Menschen dazulernen. Solche Systeme werden wie neuronale Netzwerke häufig als KI (Künstliche Intelligenz) bezeichnet.

Man kann aber auch mit externen Variablen arbeiten, die den Improvisationen bestimmte Grenzen setzen. Im Falle von T.H.A.M.O.S. werden nicht nur physiologische Reaktionen des Publikums als externe Vorgaben für die Algorithmen berücksichtigt, sondern auch der physische Zustand der Sänger und Informationen aus den Internetverbindungsdaten.

Bei T.H.A.M.O.S. erscheinen uns die von den Roboterinstrumenten ausgeführten Übergänge zwischen den originalen Mozart-Stücken, welche von den Roboterinstrumenten ausgeführt werden, ganz besonders reizvoll. Diese Überleitungen sind insofern jedes Mal originell und einzigartig, als sie in Echtzeit unter Berücksichtigung externer Faktoren wie der Zusammensetzung des Publikums oder der physischen Konstitution des jeweiligen Sängers improvisatorisch generiert werden.

Urbez Capablo
(Übersetzung: Ulrich Leisinger)

„THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN“ KV 345

DIE HANDLUNG

Der vom Volk tot geglaubte König Menes hält sich nach der gewaltsamen Machtübernahme des Rebellen Ramesses als Oberpriester Sethos verkleidet im Sonnentempel von Heliopolis versteckt. Menes' Tochter Tharsis liebt Ramesses' tugendhaften Sohn Thamos, der nach Ramesses' Tod König von Ägypten werden soll. Unmittelbar vor dessen Krönung beginnt das Schauspiel. Im Sonnentempel zu Heliopolis wird unter Leitung von Sethos/König Menes mit einer Opferzeremonie Thamos' Thronbesteigung vorbereitet. Sethos erfährt von einer Verschwörung gegen den neuen König: Auf Flugblättern wurde die Nachricht verbreitet, dass Tharsis, die Tochter des früheren König Menes und rechtmäßige Thronerbin, noch am Leben sei. Der Aufrührer Pheron, die Schattengestalt der Handlung und Vertrauter des gutgläubigen Thamos, plant den Sturz des jungen Königs. Hierbei erhält er die Unterstützung von Mirza, der Vorsteherin der Sonnenjungfrauen, unter denen sich Tharsis als Sais versteckt hält. Mirza kann Tharsis überreden, auf Thamos zu verzichten. Thamos glaubt nicht an den Verrat des vermeintlichen Freundes Pheron, der Tharsis liebt und durch sie den Thron zu gewinnen hofft. Als er Sais/Tharsis ihre wahre Identität verrät, ist diese verzweifelt und legt das Gelübde der Sonnenpriesterinnen ab. Thamos, der ebenfalls in Sais verliebt ist, verzweifelt, da er glaubt, die Angebetete für immer an die Gottheit verloren zu



haben. Sethos/König Menes klärt Thamos bezüglich der wahren Herkunft von Sais/Tharsis auf und lässt seinerseits auf Flugblättern verbreiten, dass König Menes noch am Leben sei. Während der Krönungszeremonie verlangt Pheron als vermeintlicher Geliebter der rechtmäßigen Thronerbin Tharsis die Macht. Indem Tharsis von ihrem Gelübde berichtet, durchkreuzt sie seine Pläne. Als Pheron zu den Waffen greift, gibt sich Sethos als Menes zu erkennen. Pheron trifft göttliche Strafe, Mirza erdolcht sich. König Menes erklärt das Gelübde seiner Tochter für ungültig und erhebt Thamos und Tharsis auf den Thron.

„Das Serail“. Textbuch [Nürnberg 1778]. Mozarts Libretto zu „Zaide“ KV 344 stützt sich auf Joseph von Frieberts deutschem Singspiel. Darmstadt, Hessische Universitäts- und Landesbibliothek

T.H.A.M.O.S.

THAMOS, KING IN EGYPT, K. 345

Mozart's music for *Thamos, King in Egypt*, K. 345, comprising three choruses, four interludes and a melodrama, composed for the 'heroic drama' by Tobias Philipp Freiherr von Gebler, was not well received by Viennese audiences. Even thematic references to Egyptian mysteries with allusions to Masonic rituals or the orientation on models by theatre reformers such as Gottsched or Lessing were unable to make it more popular. Following Christoph Willibald Gluck's opera reform and the demands made by drama theoreticians for the realistic portrayal on stage of human beings, strict verse poetry and stereotype figures fell out of favour. There was no hope for the drama and regrettably Mozart put it aside, even though he felt it should be performed merely for the sake of the music. Years later he was at least able to make use of parts of it in his *Magic Flute*, which has similar thematic associations. Yet unlike Schikaneder, who wrote the libretto for *The Magic Flute*, Gebler embedded his Egyptian phantasies not in a fairy-tale but presented the entire work as a play with a message about the sovereignty of the people and reforms.

The complete music for *Thamos* is rarely performed, and this is due not only to the rather stilted libretto by Gebler. It probably resulted also from the genre which prevented the music from becoming more widely known, and Mozart himself was obviously well aware that it was not given appropriate importance.

Music played a significant role in all theatrical genres but its contribution was weighted differently: whereas it was regarded as a constituent part of opera, and in the newly emerging dance drama became an indispensable "interpreter of the staging" (Gasparo Angiolini in the preface to Gluck's *Don Juan*, 1761), in plays it was subordinate to the text, as postulated for instance in a treatise by Gotthold Ephraim Lessing on the duties and limitations of incidental music.

Nevertheless, theory and practice frequently diverged, as 'foreign' compositions were often adapted for plays if they seemed suitable. Mozart's music for *Thamos* was no exception and was soon used for a different purpose: Johann Böhm's theatre troupe used it for their performances in Salzburg in 1779/80, initially as intended for Gebler's drama, then in 1785 for a piece called *Lanassa* by Karl Martin Plümicke. This indicates the popularity of Mozart's composition and shows that incidental music was adapted to the relevant performance conditions, regardless of what theatre theoreticians and dramaturges so convincingly debated. And as instrumental music increasingly gained supremacy, composers with a will of their own were no longer prepared to follow instructions as to how and what they were to compose.

In his only extant contribution to this genre Mozart followed the rules of the theoreticians only to a certain degree. He was no longer satisfied with delivering decorative choruses or musical transitions. His music comments on the action, comparable to the

chorus in a Greek drama and thus gives Gebler's play an intensity that is to be found neither in the rather confused plot nor in the indistinct characterization of the figures. This becomes particularly clear in Sais's melodrama in Act 4, in which various forms of the art of musical expression are combined. Abrupt tempo changes, unorthodox modulations and dissonant chords refer to the expressive musical language of the opera and ballet reform, whereas the A-B-A form brings to mind a *da-capo* aria, and there are hints of a sacred tone in the Adagio of the final part when Sais swears an oath. Mozart thereby reveals something of the inner turbulence of the protagonist in a way that language alone would never be able to achieve.

The four interludes have symphonic characteristics and Mozart no longer concentrates merely on a musical commentary of previous events but on portraying the basic conflict between Thamos and his scheming opponent Pheron. The themes are free of specific content but gain in autonomous musical quality. The three choruses are longer than was customary for incidental music of the time and are stylistically so close to sacred music that they soon became part of the liturgical repertoire. The first two choruses are similar in structure to the masses he composed in Salzburg and illustrate sacred actions as required in the drama; chorus no. 7, which he composed later and has an introductory role for the priest, is of a more sombre nature. The admonition is addressed not only to the protagonist in the drama but even more so to the members of the audience who appear to be re-

presented in the collective of the chorus on stage. The request for protection for Thamos and for the country now ruled by him then becomes a jubilant chorus that would like to sing the praises of the 'golden age' and already anticipates the final chorus in *The Magic Flute*.

The adaptation by Carlus Padrissa and the performance collective Fura dels Baus contains some extra music: instead of the missing overture the *Symphony in E flat*, K. 184, composed in 1773, is performed; the aria '*Tiger, wetze nur die Klauen*' from the unfinished Singspiel *Zaide* dates from the performance year of the revised and extended *Thamos* (1779), whereas the tenor aria, '*Misst ich auch durch tausend Drachen*', K. 435, created for an unknown Singspiel, dates from around 1783. The priests choruses from *The Magic Flute*, Sarastro's aria '*In diesen heil'gen Hallen*' as well as Pamina's emotional aria '*Ach, ich fühl's*', and the song '*Auf die feierliche Johannisloge*', K. 148, are also included in this pastiche, which is thus committed to contemporary principles of *Regietheater* as well as the performance practice of incidental music in Mozart's time.

Monika Woitas
English translation and summary
of the original German text:
Elizabeth Mortimer

THAMOS, KING IN EGYPT AS A FLOW OF IDEAS

Wolfgang Amadé Mozart was seventeen years old when he wrote the incidental music to the play *Thamos, King in Egypt* for orchestra, chorus and soloists, K. 345. The playwright was Tobias Philipp Freiherr von Gebler whose heroic drama occurs around 3000 B.C. in the sun city Heliopolis and tells the story of a victory of love and reason over deception and maliciousness. The protagonists of the story, which takes place within one day, are the deposed king Menes (who takes on the name Sethos), his daughter Tharsis and her beloved Thamos, who is to be crowned as the new ruler. This virtuous group is opposed by the two schemers Pheron and Mirza, who plot against Thamos. However, before the dark forces can achieve victory, the old king Menes reveals his real identity to his subjects and brings the truth to light. Divine punishment is meted out to the traitor Pheron; his accomplice Mirza kills herself, while Thamos and Tharsis take over rule and reason prevails. The work is imbued with the spirit of the Enlightenment and can be understood as an inner preparation for Mozart's *The Magic Flute*, which was first performed eighteen years later in 1791.

The idea of the Enlightenment came into the world of the 18th century and gradually spread. At the centre of this movement is the metaphor of light and with it a variety of associations: the kindling of fire through a few sparks, the candle in the night, the sunrise at

dawn or the rays of the sun, the transition from night to day, from obscurantism to reasonable knowledge.

The word enlightenment presupposes that goodness exists only in light and that darkness is basically evil. That such a clear cut position is illusionary and the interpretation of the world is only possible in shades of grey soon became evident, but the aims of the Enlightenment were never clearly defined. Many were aware that grand promises also conceal great dangers. The hope of the 18th century was that humanity should begin to implement its own reason without subjecting itself to any kind of authority and to liberate itself spiritually, institutionally, ethically and politically. Michel Foucault refers to this as the "historical and practical test of borders that we can cross" and speaks about "working by ourselves on ourselves as free beings."

Carlus Padrissa makes use of such considerations for his production *T.H.A.M.O.S.* The subject matter is divided into its separate parts and analysed as to its influence on the present. The Felsenreitschule is the venue for this spacious physical theatre in which bodies as a medium of recollection, storage and transformation of cultural signs find themselves. These bodies are confronted with a huge sun – the image of the sun bears the light of the Enlightenment through the centuries. Pyrotechnics, laser and light bring motion to the scene, in which the intellectual ideals of the Freemasons evoke the concepts of the Enlightenment: freedom, equality, fraternity, tolerance and humanity in a kind of ritual.

The symbol of the pyramid stands at the centre and is accompanied by the ‘eye that sees everything’, and at times the audience might think that they themselves are inside a pyramid. The image of the eye in a triangle surrounded by rays of the sun stands for the punishing eye of God, which in ancient Egypt appears as the eye of Ra. The pyramid refers to partially esoteric as well as psychological and cultural realities. First of all it is a tomb and burial chamber. The sides of the pyramid refer to the complex triangular relationship of mother-father-child, or simply represent the Holy Trinity. Yet the pyramid can also be seen as the model of a social reality. At the summit of the social structure sit the (Sun) King or his representatives, and at the base are the rebellious masses. The overthrow of the ruler in the name of ‘reason’ does not necessarily lead to liberty, equality and fraternity. Herein lies the dialectic of the Enlightenment.

Words, concepts, symbols and phrases from various ages and from differing languages are spoken, sung or projected and assume the form of a new-age mass in which elemental human conditions such as fear, redemption and hope have their place. A single flow of ideas through the ages will encompass everyone and make them think and consider and continue to think...

Yet can we trust this new world? Fear and doubt prevail. Where do we want to go to, escape to, flee to? The journey through time can begin with Mozart, and Carlus Padrissa’s ritual can take its course. Only Mozart can act here as a great universalist who can bring everything together to a compositional whole.

Mozart/Trazom, with all his languages, his laughter, his imagination, his temperament, his debts, his billiards, his loneliness, his loves, his revolts, his passion, his independence, his virtuosity, his memory like an elephant and his phenomenal ability to work. John Cage created a wonderful word form for all this:

Music
withOut
horiZon
soundscApe
that neveR
sTops

Yvonne Gebauer
English summary of the German original:
Elizabeth Mortimer

ALGORITHMIC MUSIC IN *T.H.A.M.O.S.*

Algorithmic composition is the technique of using algorithms to create music. This term is normally reserved for procedures that make music without human involvement and are mainly done by means of computers. This concept is maximized in *T.H.A.M.O.S.* since the music is performed by two sets of robotic instruments called *sound clusters* and *polly-wogs*. These instruments have been designed by Roland Olbeter with the collaboration of Festo.

I have had the pleasure to work with them for more than six years in interactive installations and also within the self-generated music field, creating a computer programme called *Machination*, which is capable of improvising an entire concert.

Although it may seem strange, the use of algorithms in music has a long history. Guido d’Arezzo (s. XI) already established some background in this field. The *Musikalisches Würfelspiel* has also been attributed to Mozart as it is a work that could be considered as algorithmic since dice decide the structure of the piece. Computationally speaking, the *Illiac Suite* (1957) was the first musical work composed entirely by a computer.

Different types of algorithms used in composition are usually based on chaotic systems, rules and optimization systems. There are also statistical systems that learn pretty much like us, human beings. Such systems (like neural networks) are usually called AI (Artificial Intelligence).

Likewise, there may be external variables that may constrain the improvisations. In the case of *T.H.A.M.O.S.*, physiological reactions of the public are used as input for the algorithms, as well as the physical state of the singers or internet traffic data.

One of the many charms of *T.H.A.M.O.S.* are the transitions between Mozart pieces, performed by the robotic instruments. These interludes are unique since they are improvised in real time by using external factors such as the audience composition or the current singer’s physical conditions.

Urbez Capablo

THAMOS, KING IN EGYPT, K. 345

SYNOPSIS

The insurgent Ramesses has forcefully taken over power; the people believe that King Menes is dead, but disguised as the High Priest Sethos he hides in the sun temple of Heliopolis. Tharsis, daughter of Menes, loves the virtuous son of Ramesses – Thamos – who is in line to become King of Egypt after the death of Ramesses. The drama begins shortly before his coronation. The accession of Thamos to the throne is prepared in the sun temple of Heliopolis by Sethos/King Menes who is to preside over a ceremonial sacrifice. Sethos hears about a conspiracy against the new king: pamphlets were distributed proclaiming that Tharsis, daughter of the former King Menes and lawful heiress to the throne is still alive. The insurgent Phoron, the shadow figure in the story and confidant of the gullible Thamos, plans to overthrow the young king. He has the support of Mirza, superior of the sun virgins, among whom Tharsis conceals herself as Sais. Mirza is able to persuade Tharsis to renounce Thamos. He does not believe that his alleged friend Phoron is a traitor who loves Tharsis and through her hopes to accede to the throne. When he reveals to Sais/Tharsis her true identity, she is desperate and takes the vows of the sun priestesses. Thamos, who is also in love with Sais, is despondent because he thinks he has lost the woman he worships to the deity for ever. Sethos/King Menes reveals the true background of Sais/Tharsis to Thamos and for his

part distributes pamphlets pronouncing that King Menes is still alive. During the coronation ceremony, Phoron as the alleged lover of Tharsis, the lawful heiress to the throne, demands to take over power. When Tharsis reports that she has taken vows, this thwarts his plans. When Phoron tries to take up arms, Sethos reveals that he is King Menes. Phoron is subject to divine punishment, Mirza stabs herself. King Menes declares that his daughter's vows are invalid and raises Thamos and Tharsis to the throne.

WOLFGANG AMADEUS MOZART GESANGSTEXTE ZU T.H.A.M.O.S.

„DIE ZAUBERFLÖTE“ KV 620

Text von Emanuel Schikaneder (1751–1812)

Arie des Sarastro Nr. 15 „In diesen heil'gen Hallen“

In diesen heil'gen Hallen || Kennt man die
Rache nicht, || Und ist ein Mensch gefallen, ||
Führt Liebe ihn zur Pflicht. || Dann wandelt
er an Freundes Hand || Vergnügt und froh
ins bess're Land.

In diesen heil'gen Mauern, || Wo Mensch den
Menschen liebt, || Kann kein Verräter lauern, ||
Weil man dem Feind vergibt. || Wen solche
Lehren nicht erfreuen, || Verdienet nicht, ein
Mensch zu sein.

„THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN“ KV 345

Text von Tobias Philipp Freiherr von Gebler (vermutlich 1722–1786)

Nr. 1a. Chor der Sonnenjungfrauen und Chor der Priester „Schon weichet dir, Sonne“

Beide Chöre

Schon weichet dir, Sonne des Lichtes
Feindin, die Nacht! || Schon wird von Ägypten
dir neues Opfer gebracht: || Erhöre die
Wünsche! Dein ewig dauernder Lauf || Führ'
heitere Tage zu Thamos' Völkern herauf!

Der Gatten Zier! || Vergnügt, im Stillen ||
Pflicht zu erfüllen, || Blühend und jahrvoll
wie wir!

Beide Chöre

Erhöre die Wünsche! etc.

Chor der Priester (Soli: Tenor, Bass)

Der munter'n Jugend || Gib Lenksamkeit,
Tugend, || Den Männern Mut! || Nach
tapfer'n Taten || Weisheit zum Raten ||
Allen gib Vaterlands Blut!

Chor der Priester

(Soli: Tenor, Bass)
Gekrönt vom Siege || Schreck' Thamos im
Kriege || Der Feinde Reich!

Beide Chöre

Erhöre die Wünsche! etc.

Chor der Sonnenjungfrauen

(Soli: Sopran, Alto)

Führ' uns durch Triebe || Sorgender Liebe ||
König und Vater zugleich!

Chor der Sonnenjungfrauen

(Soli: Sopran, Alto)

Ägyptens Töchter sei'n ihrer Geschlechter, ||

Beide Chöre

Erhöre die Wünsche! etc.

ARIE FÜR TENOR UND ORCHESTER „MÜSST ICH AUCH DURCH TAUSEND DRACHEN“ KV 435

Müsst'ich auch durch tausend Drachen, Die mit aufgesperrtem Rachen Lieschen Tag und Nacht bewachen, Eine blut'ge Bahn mir machen. Drohte mir mit Schwert und Speer Auch ein ganzes Ritterheer, Stritt ich ihnen Lieschen ab, Oder sank' ins frühe Grab. Will man Güter,	Blut und Leben, Für mein Lieschen, ich will's geben. Lüstet's euch nach meinem Gut, Oder fordert ihr mein Blut, Hier ist Gut, ist Leben, hier! Doch mein Lieschen lasset mir! Müsst ich auch durch tausend Drachen.
---	--

„DIE ZAUBERFLÖTE“ KV 620

Arie der Pamina Nr. 17 „Ach ich fühl's“

Ach ich fühl's, es ist verschwunden! Ewig hin der Liebe Glück! Nimmer kommt ihr Wonnestunden Meinem Herzen mehr zurück!	Sieh, Tamino, diese Tränen Fließen, Trauter, dir allein. Fühlst du nicht der Liebe Sehnen, So wird Ruh im Tode sein!
---	---

„ZAIDE“ KV 344

Text von Johann Andreas Schachtner (1731–1795)

Arie der Zaide Nr. 13 „Tiger! wetze nur die Klauen“

Tiger! wetze nur die Klauen, Freu' dich der erschlichenen Beut'! Straf' ein törichtes Vertrauen Auf verstellte Zärtlichkeit! Komm nur schnell und töt' uns beide, Saug' der Unschuld warmes Blut, Tiger!	reiß das Herz vom Eingeweide Und ersätt'ge deine Wut! Ach, mein Gomat, mit uns Armen Hat das Schicksal kein Erbarmen. Nur der Tod, ach, nur der Tod Endigt unsre herbe Not.
--	---

„DIE ZAUBERFLÖTE“ KV 620

Arie des Sarastro Nr. 10 und Chor „O Isis und Osiris“

Sarastro O Isis und Osiris, schenket Der Weisheit Geist dem neuen Paar! Die ihr der Wandrer Schritte lenket, Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.	Sarastro Lass sie der Prüfung Früchte sehen, Doch sollten sie zu Grabe gehen, So lohnt der Tugend kühnen Lauf, Nehmt sie in euren Wohnsitz auf.
Chor Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.	Chor Nehmt sie in euren Wohnsitz auf.

Chor der Priester Nr. 18 „O Isis und Osiris, welche Wonne!“

O Isis und Osiris, welche Wonne! Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne Bald fühlt der edle Jüngling neues	Leben, Bald ist er unserm Dienste ganz ergeben, Sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein, Bald wird er unsrer würdig sein.
--	--

„THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN“ KV 345

Nr. 6. Chor der Sonnenjungfrauen und Chor der Priester „Gottheit über alle mächtig“

Beide Chöre Gottheit über alle mächtig! Immer neu und immer prächtig! Dich verehrt Ägyptens Reich. Steigend, ohne je zu fallen, Sei's das erste Reich aus allen, Nur ihm selbst an Größe gleich!	Chor der Priester (Soli: Tenor, Bass) Von des Mittags heißem Sande Bis zum fernen Meeresstrande Wölkt sich Opferrauch empor. Früh schon tönen uns're Lieder, Hymnen bringt der Abend wieder, Nie verstummet unser Chor.
---	--

Chor der Sonnenjungfrauen
(Soli: Sopran, Alto)
Wie in weiter Tempel Hallen || Unter der
Trompeten Schallen || Sanfter Flöten
Zauberklang: || So mengt sich, Osiris' Söhne! ||
Unser Lied in eure Töne, || Sonne! dir ein
Lobgesang.

Ein Priester (Tenor)
Was der Mund des Fürsten schwöret,

Eine Jungfrau (Sopran)
Was von seinem Volk er höret,

Zusammen (Soli: Sopran, Alto, Tenor, Bass)
Sei zu beider Wohl der Grund!

Der Priester (Tenor)
Er uns hold,

Die Jungfrau (Sopran)
Treu wir dem Throne,

Der Priester (Tenor)
Vatersorgen,

Die Jungfrau (Sopran)
Lieb' zum Lohne,

Zusammen (Soli: Sopran, Alto, Tenor, Bass)
Ist der wechselweise Bund.

Beide Chöre
Gottheit, über alle mächtig! etc.

„LOBGESANG AUF DIE FEIERLICHE JOHANNISLOGE“ KV 148
Text von Ludwig Friedrich Lenz (1717–1780)

O heiliges Band der Freundschaft treuer
Brüder, || Dem höchsten Glück und Edens
Wonne gleich, || Dem Glauben Freund, doch

nimmermehr zuwider, || Der Welt bekannt
und doch geheimnisreich.

„THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN“ KV 345

Nr. 7b. Oberpriester und Chor „Ihr Kinder des Staubes“

Oberpriester (Bass)
Ihr Kinder des Staubes, erzittert und bebet, ||
Bevor ihr euch wider die Götter erhebet! ||
Rächender Donner verteidigt sie || Wider
des Frevlers vergebene Müh'!

Chor
Wir Kinder des Staubes erzittern und beben ||
Und neigen die Häupter zur Erd'; || Den
Göttern zu frohnen, sei unser Bestreben, ||
Was immer ihr Ratschluss begehrt. || Höchste
Gottheit, milde Sonne, || Hör Ägyptens
frommes Flehn: || Schütz des Königs neue
Krone, || Lass sie immer aufrecht stehn!

FR 25.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #04

RENAUD CAPUÇON VIOLINE
ALEXANDER LONQUICH KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sechs Variationen g-Moll für Klavier und Violine
über das französische Lied
„Au bord d’une fontaine“ („Hélas, j’ai perdu mon amant“) KV 360
(Komponiert: Wien, Juni 1781)

Thema. Andantino [mit 6 Variationen]

Sonate B-Dur für Klavier und Violine KV 454
(Datiert: Wien, 21. April 1784)

Largo – Allegro
Andante
Allegretto

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Zwölf Variationen G-Dur für Klavier und Violine
über das französische Lied „La Bergère Célimène“ KV 359
(Komponiert: Wien, Juni 1781)

Thema. Allegretto [mit 12 Variationen]

Sonate A-Dur für Klavier und Violine KV 526
(Datiert: Wien, 24. August 1787)

Molto Allegro
Andante
Presto

Ende um ca. 12.45 Uhr

VARIATIONEN ÜBER DIE FREIHEIT DUO-WERKE FÜR KLAVIER UND VIOLINE AUS MOZARTS WIENER JAHREN

Die Werk- und Arbeitsstätten der Genies, heißt es, teilen sich in zwei Lager. Die einen benötigen das größtmögliche Chaos als Treibstoff ihrer Kreativität, die anderen sortieren Schritt für Schritt noch den geringfügigsten Ballast weg, um im Denken frei zu sein. Während sich hier die unfertigen Entwürfe, angesammelten Ideen und losen Skizzen stapeln, herrschen dort rigide Tagesplanung und das bewährte Prinzip moderner Produktionsökonomie – eines nach dem anderen. Wolfgang Amadé Mozarts Arbeitsstil fiel, soweit man weiß, in die erste Kategorie. Vor allem die wirtschaftlich erfolgreichsten Jahre seines kurzen Lebens waren von einer schier unfasslichen Produktivität gekennzeichnet, sowohl hinsichtlich Mozarts Kompositionsarbeit wie auch seiner regen Beschäftigung als ausführender Interpret und Lehrer. Manche Zeitgenossen schienen dabei der Hochdruck, unter dem Mozart in kaum überschaubarer Fülle produzierte, gar an den Rand ihrer Auffassungsgabe zu bringen. So mahnte selbst der seinerseits nicht eben sparsam komponierende Carl Ditters von Dittersdorf mit Blick auf den jüngeren Kollegen an: *„ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen.“*

Dieser Einwand Dittersdorfs ist auch jenseits des Staunens über Mozarts unerschöpf-

liche Einfallsgabe interessant, verrät er doch einiges über die Gewohnheiten musikalischer Produktion und Rezeption des 18. Jahrhunderts. Denn lange vor den modernen Möglichkeiten, gespielte Musik technisch zu konservieren, war das Flüchtige eine notwendige Begleiterscheinung aller musikalischen Praxis. Die meisten seiner Zeitgenossen dürften ein beliebiges Werk Mozarts nur ein einziges Mal im Leben zu Gehör bekommen haben. Was einerseits die Überforderung selbst eines so geschulten Ohres wie das des Komponisten Dittersdorf erklärt, hat andererseits reale Folgen für die kompositorische Praxis. Denn wo kein Vergleichbarkeitsdruck und kein Anspruch auf konsistente Interpretation bestehen, da verlängert sich die Werkstatt des Komponisten Mozart geradewegs bis in den Konzertsaal hinein. Improvisation wird zum Prinzip, keineswegs zur Notlösung.

Von dieser besonderen Freiheit des Improvisierten, im Leben wie in der Kunst, erzählen die kleinen und großen Formen des heutigen Konzerts. Sie alle stammen aus Mozarts zehn letzten Lebensjahren, der berühmten Wiener Phase 1781 bis 1791. Mozart hatte sich nach heftigen Konflikten mit dem Salzburger Fürsterzbischof, die seinen eigenen Briefen zufolge mit einem keineswegs metaphorisch gemeinten „Fußtritt“ durch den Kammerdiener Seiner Eminenz endeten, von seiner Position am fürsterzbischöflichen Hof losgesagt und hatte sich in der Kaiserstadt niedergelassen. Hier verdingte er sich von Beginn an als freier Komponist, ohne die Sicherheiten einer Festanstellung und trotzdem angewiesen



„Die träumende Schäferin“. Ölbild von François Boucher (1703–1770).
Salzburg, Residenzgalerie – Berlin, akg-images

auf die wacklige Gunst vermögender Mäzene und Gönner. Auf diese Situation reagierte Mozart mit einer kaum fasslichen Arbeitswut, die es auch einschloss, ganze Kompositionen ‚auf Vorrat‘ fertigzustellen, um sie bei gegebenem Anlass einem möglichen Förderer vorstellen zu können. Einen knappen Eindruck dieser fiebrigen Intensität gewinnt man zwischen den Zeilen eines Briefes, den Mozart am 20. Juni 1781 an den Vater richtete. Darin endet er hastig: *„ich schlüsse denn ich muß noch für meine scolarin variazionen fertig machen“*. Was für ein hinreißend prosaisches Wort für eine Kompositionsarbeit: Fertig machen. Fast meint man, das Rattern einer Fließbandfertigung mitklingen zu hören, und doch ist das, was sich hinter der vermeintlichen Verbrauchsarbeit verbirgt, selbstverständlich nicht weniger als formvollendetes Kleinod. Denn Mozart bezieht sich hier auf die beiden Variationszyklen für Klavier und Violine KV 359 und 360, die auch den beiden Violinsonaten in B-Dur KV 454 beziehungsweise in A-Dur KV 526 im heutigen Konzert vorangehen. Die „scolarin“, die Mozart im Brief an Leopold erwähnt, war die Gräfin Maria Karolina Thiennes de Rumbeke – eine ausgezeichnete Klaviervirtuosin und ein Liebling der Wiener Musikszene ihrer Zeit. Entsprechend sind die beiden Zyklen eher der Mozartschen Klavier- als der Geigenliteratur zuzuordnen. Indirekt ist ihre Anlage durchaus vielsagend über die Umstände ihrer Entstehung, entsprach doch das Spiel mit Thema und Variationen einer überaus populären musikalischen Modeerscheinung jener Zeit und eignete sich daher bestens, um

häufige Aufführungen und das Interesse zahlungskräftiger Schülerinnen und Schüler zu gewährleisten.

Ein erstes Rätsel gibt indes schon der Titel des eröffnenden Variationszyklus KV 360 auf. Ebenso wie KV 359 basiert er auf einer jener Melodien, die der seinerzeit berühmte französische Kastrat Antoine Albanèse gut ein Jahrzehnt zuvor in mehreren Bänden verlegt hatte, und die ihrerseits auf Texten des 17. Jahrhunderts basierten. Wo bei Albanèse die den *Sechs Variationen für Klavier und Violine KV 360* zugrundeliegende Melodie jedoch den Titel *Au bord d'une fontaine* trägt, steht im Köchelverzeichnis *Hélas, j'ai perdu mon amant*. Eine Schludrigkeit Mozarts, dem überheizten Produktionsrhythmus geschuldet? Ein improvisierter ‚Allerweltstitel‘, der die pastorale Galanterie eines vergangenen Jahrhunderts heraufbeschwören soll – oder doch eine bewusst andere Gewichtung? Aufzulösen ist es nicht, die klagende Wirkung des Andantino-Themas in g-Moll jedoch, das in die romantische Klangwelt Schuberts oder Schumanns vorauszuweisen scheint, lässt den von Mozart gewählten Titel geradezu leuchten. Während sich in den ersten drei der sechs Variationen das Klavier durch technisch anspruchsvollere Passagen gegenüber der Kantilenen malenden Violine behauptet, ist es vor allem die vierte Variation, in der beide Instrumente durch perlende Triolenketten ins gleichberechtigte Wechselspiel treten. Der gefällige, unheimlich elegante Tonfall, den die Komposition bis zum letzten Takt nicht verlässt, mag als Zugeständnis an die Vorlieben des Wiener Adels jener Zeit gelesen werden –

der Meisterschaft und genuinen Schönheit dieser Variationen tut dies freilich keinerlei Abbruch.

Knapp drei Jahre später, aus dem Frühjahr 1784, datiert die anschließende *Sonate B-Dur für Klavier und Violine KV 454*. Diese Zeit dürfte selbst für Mozarts Verhältnisse zu den umtriebigsten seines Lebens gezählt haben. In den Wiener Kreisen war er inzwischen längst etabliert, sein Terminkalender sah bis zu 22 Konzertauftritte in weniger als fünf Wochen vor. Es ist die Zeit der musikalischen Akademien und frühen Salons. Einen davon unterhielt die junge italienische Geigenvirtuosin Regina Strinasacchi, die sich im April 1784 mit der Bitte an Mozart wandte, doch auch auf ihrer Akademie sein wunderbares Talent unter Beweis zu stellen. Mozart konnte auch hier nicht widerstehen und kündigte obendrein sogleich an, eine eigens für diesen Anlass komponierte Sonate mitzubringen. Doch erstmals schien die verschwenderische Arbeitsweise Mozarts Tribut zu verlangen. Er schaffte es nicht mehr rechtzeitig, beide Instrumentalstimmen auszuschreiben und selbst den Geigenpart konnte er seiner Partnerin erst am Vorabend der Akademie auf deren heftiges Drängen hin aushändigen. Mozart selbst setzte sich schließlich mit der Skizze ans Klavier und bestritt mit der Geigerin die Aufführung ohne jede Probe. Zeitzeugen waren sich darüberhinaus fast sicher, dass die Schlusstakte des Klavierparts im Konzert eine just im Moment geborene Improvisation Mozarts gewesen sein mussten. Eine der Zeitnot geschuldete, jedoch umso schönere Freiheit, die das

Publikum in atemloses Staunen versetzt haben muss. Die Sonate KV 454 ist ein Glanzstück, maßgeschneidert für eine Virtuosin. Auffällig ist hier wie auch bei den anderen Violinsonaten Mozarts der 1780er-Jahre die weitaus größere Eigenständigkeit und thematische Gleichberechtigung des Streichinstruments gegenüber früheren Arbeiten dieser Gattung. Geige und Klavier wenden sich einander dialogisch zu, interagieren wie die Charaktere eines Bühnenstücks. Während das Klavier etwa das gesangliche erste Thema der Violine im Kopfsatz noch mit dunklen, vorsichtig tupfenden Akkorden unterfüttert, übernimmt es anschließend sogleich seinerseits die Rolle des Stichwortgebers, bevor im anschließenden Allegro die engmaschige Verzahnung beider Stimmen den Dialog unter Strom setzt. Überirdisch anmutig hebt das Andante des zweiten Satzes an, nobel perlen die Vorschläge und Triller, bevor der Mittelteil in b-Moll dunklere Klangreiche aufstößt. Ausladende Bögen im Klavierpart antworten auf fragende Figuren der Geige, um schließlich mit dieser in den letzten beiden Takt des Satzes in Eintracht zu versinken. Im finalen Allegretto, einem ganz an den Tanz verlorenen Rondo, steigern sich die Dialoge letztlich zum Wettlauf, der auf Schlussstrecke zwischen atemlosen Sechzehntelläufen und hinwegstürzenden Triolen ausgetragen wird.

Auch in der zweiten Konzerthälfte stehen sich ein schmaler Variationszyklus und eine große Sonate gegenüber. Die *Zwölf Variationen KV 359 über das französische Lied La Bergère Célimène* eröffnen mit der verführe-

rischen Schlichtheit eines Kinderlied-artigen Themas, dem sich zwölf Variationen von der nur scheinbaren Leichtigkeit einer Fingerübung anschließen. Bemerkenswert ist an diesen in der klassischen A-B-A-Form komponierten Variationen vor allem der Übergang vom B- zum A-Teil, den Mozart stets mit einer Fermate markiert. Anschließend folgt ein jeweils nur wenige Takte umfassender, aber genau ausgeschriebener Eingang in den B-Teil – ganz so, als wolle Mozart auf insgesamt dreizehn verschiedene Arten veranschaulichen, wie sich derlei Übergänge kompositorisch oder auch von frei kadenzierenden Solisten elegant lösen ließen.

Mit der abschließenden *Sonate A-Dur für Klavier und Violine* befinden wir uns künstlerisch im absoluten Zenit des Mozartschen Schaffens. Es ist der Sommer des Jahres 1787, der Auftrag zum *Don Giovanni* ist bereits erteilt, Mozart selbst erreicht allerdings nicht mehr die Breitenwirkung vergangener Jahre. Doch sein Freund, der Verleger Franz Anton Hoffmeister, wollte noch einmal eine große Sonate Mozarts für seine geplanten Hefte mit neuer Klaviermusik gewinnen. Das Ergebnis ist Mozarts letzte bedeutende Komposition für Klavier und Violine – und mitunter wird die A-Dur-Sonate gar als seine vollkommenste Duokomposition überhaupt bezeichnet. Deutlich zu hören ist hier bereits der späte Stil Mozarts, der sich seit dem Jahr 1782 intensiv mit der vorklassischen Polyphonie Bachs und Händels auseinandergesetzt hatte. Es ist die A-Dur-Sonate, mit der Mozart diese ‚alten Stile‘ erstmals vollkommen auf die eigene künstlerische Gegenwart

transponiert. Unnachahmlich ist etwa der völlig unmechanisch geführte Kontrapunkt, der zwischen beiden, gleichberechtigten Instrumentalpartnern vor allem im hochvirtuosen Finale ein schwereloses Flirren zu evozieren scheint. Verblüffend bleibt dabei das Höchstmaß an Kantabilität, das weder das Finale noch der beherzt auffahrende Eingangssatz jemals als Prinzip aus den Augen verlieren. Noch mehr gilt das freilich für das zentrale Andante, einem feierlich-ernsten Gesang, vorausgreifend auf die Harmonik des *Don Giovanni* und mitunter bereits todestrunken wie die Pamina-Arie aus der *Zauberflöte*. Unentwegt oszilliert die Musik zwischen Dur und Moll, schreitet über instabilen Grund, blickt in dunkle Kammern und lässt doch immer wieder Licht durch die Wolken fallen. Fast scheint es, als habe sich Mozart hier noch der letzten Zwängen entledigt. Als sei alles bloß ein einziges, taktstrichloses Strömen und Atmen. Wundersame Freiheit.

Janis El-Bira

VARIATIONS IN G MINOR ON 'HÉLAS, J'AI PERDU MON AMANT', K. 360

On 9 June 1781 the 25-year-old Mozart finally escaped the service of the (by him) hated Archbishop Colloredo of Salzburg, helped on his way by music history's most famous kick up the backside. His father Leopold was outraged. Yet there was no turning back. Mozart had rejected once and for all what he saw as exploitation and servitude. Buoyed by the recent success of *Idomeneo* in Munich, he was now determined to prove his mettle in Vienna, "the land of the clavier", as he dubbed it. For the next few years he was triumphantly vindicated, confounding his father's dire warnings by earning a handsome living from teaching, performing and publishers' fees.

Capitalising on the flourishing amateur market for chamber music with keyboard, Mozart announced himself to the Viennese with a set of sonatas for keyboard and violin (K. 296 and K. 376–380), dedicated to his talented pupil Josepha Auernhammer. That same summer of 1781 he also composed two sets of variations for violin and keyboard, K. 359 and K. 360, on popular French airs from a collection assembled by the castrato-cum-composer Antoine Albanèse. One of these – we cannot be sure which – was intended for another aristocratic pupil, Countess Maria Karolina Rumbeke. The shorter, and slighter, of the two sets are the Variations in G minor on *Hélas, j'ai perdu mon amant*, K. 360 (the air's original title was *Auprès [or Au bord] d'une fontaine*). The melody's plaintive lilt

distantly foreshadows the theme of the variation finale of the D minor String Quartet, K. 421. Of the six variations, No. 2 is a lightly accompanied violin solo with piquant touches of chromatic harmony, while No. 5 is a serene major-keyed transformation of the theme. After this, the final variation, back in G minor, enlivens the melody, in the violin, with brilliant keyboard figuration that must have tested the Countess's technique.

If the keyboard tends to dominate in the two sets of variations from 1781, Mozart was careful to make the violin more than mere accompaniment. In his mature violin sonatas, most of them composed between 1778 and 1781, Mozart's love of operatic-style dialogues and interplay ensures a virtually equal partnership between the two instruments – though right through to Beethoven's day violin sonatas were still routinely billed as 'sonatas for keyboard with the accompaniment of a violin'.

SONATA IN B FLAT, K. 454

"We now have here the famous Strinasacchi from Mantua, a very good violinist", Mozart informed his father on 24 April 1784, when he was riding the crest of a wave as composer-virtuoso in Vienna. "She has a great deal of taste and feeling in her playing. I am at this moment composing a sonata which we are going to play together on Thursday at her concert in the theatre." According to Constanze Mozart, her husband had not had time to write out his piano part and played it from

blank pages – a story confirmed by the manuscript, which shows that Mozart wrote out the violin part, then later squeezed in the piano part, sometimes barely legibly. No matter. The performance he gave with La Strinasacchi of the new sonata in Vienna's Kärntnerthor Theatre on 29 April was a triumph, duly noted by the city's leading newspaper, the *Wiener Zeitung*.

Befitting the occasion, the Sonata in B flat, K. 454, is the grandest of all Mozart's violin sonatas, often sounding like a finely wrought double concerto without orchestra (a reminder, too, that 1784 was Mozart's 'piano concerto year' *par excellence*). An imposing slow introduction, with elaborate ornamentation from the piano, immediately establishes both the work's symphonic scale and the absolute equality between the instruments. In the forthright, driving Allegro, the first theme is a lively game of give and take, while the more gracious second theme remains the violin's sole property. Both themes are ignored in the development. Instead, the violin introduces an impassioned new melody in G minor, an operatic cantilena translated into instrumental terms. The beautiful melody that opens the E-flat Andante – introduced by the violin, then expressively embellished by the piano – is also operatically inspired. The mood of rapt serenity deepens in the central development, where Mozart recasts the theme in B flat minor, then slips to a strange and distant B minor before guiding the music with exquisite sleight-of-hand back to the home key – one of those Mozartian moments that has you wondering 'just how does he do it?'

Launched by a gavotte-like theme of captivating grace, the finale delights in quick-fire repartee between the instruments. Virtuosity is reserved for the coda, where the piano caps the violin's cavorting triplets with a brilliant volley of semiquavers. For all his democratic instincts, Mozart makes sure he himself has the last word.

VARIATIONS IN G MAJOR ON 'LA BERGÈRE CÉLIMÈNE', K. 359

Although still essentially ornamental, the twelve Variations in G major on *La Bergère Célimène*, K. 359, are more ambitious than the companion set, K. 360. The tripping, quintessentially Gallic gavotte theme is a close relative of *Ah, vous dirai-je, Maman*, K. 265, known in the English-speaking world as *Twinkle, twinkle, little star*. Variation three is a piano solo, with rapid semiquaver figuration in the left hand, while in No. 5 the violin presents a bluntly assertive version of the theme. Major turns to minor in the seventh variation, where the once-childlike theme morphs into a pugnacious Hungarian-style march. No. 8 is delightfully whimsical, beginning in mock-contrapuntal style (could this, we fleetingly wonder, be the start of a fugue?), and inviting an improvised mini-cadenza at one point. After the lively pianistically tricky variation 10, with its frequent hand crossing, the penultimate variation transforms the tune into an ornate quasi-operatic aria with pizzicato accompaniment. Following convention,

Mozart then ups the tempo and changes the metre to 6/8 for a blithe, dancing send-off.

SONATA IN A MAJOR, K. 526

The Sonata in A major, K. 526, dates from August 1787, shortly after *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525, when Mozart was putting the final touches to *Don Giovanni*. Though not quite his last word in the medium (the little sonata ‘for beginners’, K. 547, followed a year later), it magnificently crowns Mozart’s series of sonatas for violin and piano. The collaboration between the two instruments is subtler than ever, often in textures that are freely contrapuntal rather than conceived as theme-plus-accompaniment. In the sinewy 6/8 opening movement the cross-rhythms of the main theme (whose sequence of two-note phrases contradict the underlying three-note beat) look back to the sonata in the same key, K. 305, of nearly a decade earlier. Here, though, the music is far more tautly woven, above all in the development, which culminates in a close canon between the two instruments on the main theme’s opening phrase.

Beginning with an undulating figure in bare octaves (is this theme or accompaniment, we ask?), the Andante is one of Mozart’s most esoteric, harmonically far-reaching slow movements: a sparer and bleaker counterpart to the Adagio of the G minor String Quintet composed a few months earlier. It was music like this – absorbed, replete with dense chromatic thickets, and devoid of conventional tuneful-

ness – that contributed to Mozart’s reputation as a ‘difficult’ composer in his lifetime.

Brooding introspection is summarily banished in the Presto finale, a rondo in the style of a *bourrée* that dazzles with its kaleidoscopically varied interplay. Again, textures are often contrapuntal, as at the opening, where the violin’s countermelody adds a syn-copated kick to the keyboard’s *moto perpetuo*. Amid the general ebullience, the shapely second theme, proposed by the piano and repeated on the violin, offers a measure of repose. Further contrast comes with a bitter-sweet cantabile for violin in F sharp minor in the central episode. These moments aside, this irrepressible, witty music is at once *opera buffa* by other means and a double concerto without orchestra: a scintillating send-off to a medium that Mozart had raised almost single-handedly from a trifling domestic entertainment to a vehicle for the most subtle and sophisticated discourse.

Richard Wigmore

FR 25.01 17.00 #5.1 SA 26.01 15.00 #5.2 SA 26.01 19.30 #5.3
SO 27.01 15.00 #5.4 MO 28.01 19.30 #5.5 DI 29.01 19.30 #5.6
MI 30.01 19.30 #5.7 DO 31.01 19.30 #5.8 FR 01.02 19.30 #5.9
SA 02.02 15.00 #5.10 SA 02.02 19.30 #5.11

OVAL – Die Bühne im EUROPARK

CATAPULT

ADAM BATTELSTEIN KONZEPTION UND CHOREOGRAPHIE

MOZART’S AMAZING SHADOWS

GESCHICHTE

ADAM BATTELSTEIN UND JOCELYN BEARD, DGA

DEUTSCHE FASSUNG: TOBIAS CHRISTIANUS UND GESINE BLANKE

TÄNZER

JASON STOTZ, FRANCESCO ALFIERI, ANJULI BHATTACHARYYA, GIORGIA CAFIERO,
ASHLEY TURENCHALK, LAURA GHILARDI, LUCA CONTINI, ANNALISA VANCINI, SEAN MURPHY

SPRECHER

GESINE BLANKE NANNERL

JULE BRAUBACH JOHNSON MARIA ANNA MOZART

GABRIELE HESSE MAUZART

TOBIAS CHRISTIANUS WOLFGANG AMADÉ MOZART

STEPHAN HELLMANN PAPA MAUS

ALICE FLOTRON MAMA MAUS

SVEN KLÖPPER LEOPOLD MOZART

REQUISITE WILLIAM GIESE

KOSTÜME LISA BONELLI

ANIMATION JAREK ZABCYNSKI

KORREPETITOR, MUSIKEDITION JASON STOTZ

TONAUFNAHMEN BLUE SATELLITE STUIO SVEN KLÖPPER

SPRACHREGIE SABINE BRAUBACH

Musik von
WOLFGANG AMADEUS MOZART
(Tonträger)

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

Dauer 60 Minuten

DIE GESCHICHTE

Es war einmal ein Haus in der Getreidegasse in Salzburg, in dem wohnte die Familie Mozart. Wie ein wundervoller, zauberhafter Fluss strömte den ganzen Tag Musik durch ihre Wohnung und hallte von (und manchmal sogar zwischen) den Wänden wider. Wolfgang Amadé Mozart und seine Schwester Maria Anna waren Europas berühmteste Wunderkinder – aber es gab noch ein drittes: Das war nur wenige Zentimeter groß und hatte ganz besondere Ohren. Gemeinsam mit den beiden Mozart-Kindern lernte es, was Herzschmerz, Liebe und Loyalität bedeuten. Es war ihr Schüler und manchmal ihr Lehrer, doch immer ihr Freund. Es war *Mauzart*!

DIE HANDLUNG

Maria Anna ist alt und blind. Sie erzählt von ihrer aufregenden Kindheit, als sie mit ihrem Bruder in der Getreidegasse wohnte – und alles, was sie beschreibt, erscheint als Schattenspiel vor unseren Augen: ihr schönes, musikerfülltes Haus ebenso wie das magische Königreich *Rücken*, das sie mit ihrem Bruder erschuf. Eines Tages, so berichtet sie, tauchte plötzlich ein kleiner Mausejunge auf, der Klavier spielen konnte. Natürlich auf seine ganz eigene Weise, denn das Instrument war viel zu groß für ihn. Alles Menschliche faszinierte ihn, und wir erleben aus seiner Sicht, wie befremdlich solche Dinge wie Kleidungsstücke, Perücken, Zoos oder das Saubermachen auf Mäuse wirken. Wir sehen, wie Mutter und Va-

ter Maus den Kleinen vor den Menschen warnen: Sie betrachten sie als Ungeziefer, das das Haus verpestet. Doch als der kleine Mausejunge Mauzart die Musik entdeckt, kann er davon nicht lassen. Maria Anna erzählt uns auch, wie ihrem jüngeren Ich öffentliche Auftritte untersagt wurden, als sie im heiratsfähigen Alter war. Stattdessen wurde sie den Bewerbern, die um ihre Hand anhielten, vorgeführt, und ihre Laufbahn als Musikerin war beendet.

Im weiteren Verlauf der Erzählung bricht Maria Annas Vater ihr gleich zweimal das Herz, und Mama Maus wird von Menschen verletzt. Papa Maus verstößt daraufhin seinen Sohn, dem er vorwirft, durch seine Verbindung mit den Menschen Unglück und Gefahr über die Familie zu bringen. Sowohl Maria Anna als auch Mauzart werden von ihren Vätern ins Königreich *Rücken* verbannt, das jetzt nicht mehr zauberhaft, sondern bedrohlich wirkt. Dort müssen sie mit Dämonen kämpfen und sich überlegen, wem sie folgen wollen: ihren Vätern oder ihrem Herzen. Obwohl sie sehr unterschiedliche Entscheidungen treffen, haben sie doch etwas gemeinsam: eine tiefe, unverbrüchliche Freundschaft.

MAUZART

STORY

There once was a house on the Getreidegasse in Salzburg, Austria, where the Mozart Family lived. Music flowed between the walls like a marvellous, magical river. Wolfgang and his sister, Maria Anna (known as Nannerl), were Europe's two most famous musical prodigies but there was a third: He stood only a few inches tall and was possessed of most exceptional ears. Together they learned about heart-break, love and loyalty. He was their student and sometimes their teacher but first and always their friend. He was *Mauzart*!

SYNOPSIS

Maria Anna is old and blind now and narrates the story of her amazing childhood growing up in the Getreidegasse with her brother. She describes the beauty of a house filled with music and a magical Kingdom of Back which she created with her brother. As she describes the house and the events, we see them happening in shadow. She tells of a mouse who appeared one day on the piano and who could already play the instrument after a fashion even though it was much too big for him. She describes his fascination with all things human and we see from his point of view how strange things like clothes and wigs and cleaning and zoos appear from a mouse's perspective. We see Mouse's Mother and Father warning him to stay away from the humans whom they regard as vermin

and describe as infesting the house. When Mouse discovers music he cannot stay away. Maria Anna also tells (as we watch) of how her younger self is forbidden to play in public once she reaches a marriageable age. She must be trotted out in front of suitors and her music career is over.

The stories develop as Mouse's Mother is injured by humans and as Maria Anna has her heart broken twice by her Father. Mouse's father banishes him, blaming him for bringing danger and grief to their family by associating with humans. Both Maria Anna and Mouse are banished by their fathers and end up in the Kingdom of Back where things have changed from magical to ominous. There they must face their demons and make their decisions about whether to obey their fathers or to follow their hearts. And though their choices are very different, they have one thing in common – a deep and unwavering friendship.

FR 25.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #06

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE ROBIN TICCIAI DIRIGENT LOUISE ALDER SOPRAN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade D-Dur KV 100

(Komponiert: Salzburg, vermutlich Sommer 1769)
1. Allegro

Aus „La clemenza di Tito“ KV 621

(Datiert: Prag, 5. September 1791)
Arie der Servilia Nr. 21 „S'altro che lacrime“

Serenade D-Dur KV 100

2. Andante

Aus „Le nozze di Figaro“ KV 492

(Datiert: Wien, 29. April 1786)
Arie der Susanna Nr. 13 „Venite inginocchiatevi“

Serenade D-Dur KV 100

3. Menuetto – Trio
4. Allegro

Aus „Don Giovanni“ KV 527

(Datiert: Prag, 28. Oktober 1787)
Arie der Zerlina Nr. 18 „Vedrai, carino“

Serenade D-Dur KV 100

5. Menuetto – Trio

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus „Die Zauberflöte“ KV 620
(Datiert: Wien, im Juli 1791)
Arie der Pamina Nr. 17 „Ach ich fühl's“

Serenade D-Dur KV 100 6. Andante

Aus „Così fan tutte“ KV 588
(Datiert: [Wien,] im Jänner 1790)
Rondò der Fiordiligi Nr. 25 „Per pietà, ben mio“

Serenade D-Dur KV 100 7. Menuetto – Trio 8. Allegro

Oboe-Solo Nick Deutsch, Horn-Solo Jasper de Waal

Pause

„Mens saneta“. Arie pro omni festo
für Sopran, obligates Fagott und Orchester KV Anh. C 3.31
(Mozart zugeschrieben)

Fagott-Solo Matthew Wilkie

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

Adagio – Allegro spiritoso
Andante
Menuetto – Trio
Presto

Ende um ca. 21.30 Uhr

SERENADE D-DUR KV 100

Wolfgang Amadé Mozart war gerade dreizehn Jahre alt, als er im Sommer 1769 die Serenade D-Dur KV 100 fertigstellte. Hinter sich hatte er gerade seine zweite Reise nach Wien – die letzte, bei der auch Mutter und Schwester dabei waren – wo er das Singspiel *Bastien und Bastienne* (KV 50), die Oper *La finta semplice* (KV 51) und die *Waisenhausmesse* (KV 139) komponiert hatte. Nach der Rückkehr wurden, neben den Serenaden, zwei weitere Messen (KV 65 und KV 66) und eine Reihe von Tänzen für den Fasching (darunter KV 65a) komponiert. Der Herbst 1769 stand schon ganz im Zeichen der Vorbereitung für die erste Italienreise, deren Höhepunkt die Komposition der Oper *Mitridate, re di Ponto* (KV 87) und deren Uraufführung am 26. Dezember 1769 wurde.

Für die Serenade KV 100 verwendet Mozart selbst die Bezeichnung „*Cassation*“, als er aus Bologna in einer Nachschrift zu einem Brief seines Vaters am 4. August 1770 „*Anfänge unterschiedlicher Cassationen*“ an seine Schwester schickt. Kassationen verdanken, wie Serenaden und Divertimenti, ihre Entstehung einem bestimmten Anlass. Im Salzburg des 18. Jahrhunderts war es üblich, dass die Studenten ihren Professoren nach Abschluss des Schuljahres im August eine musikalische Huldigung, die sogenannte „*Finalmusik*“ darbrachten: Maria Anna Mozart hat in ihrem Tagebuch im August 1775 eine solche Veranstaltung beschrieben: „den 8^{ten} war die prob von der final musik [wahr-



„Figaros Hochzeit“. Kupferstich nach
Johann Heinrich Ramberg (1763–1840).
Aus: Orpheus Taschenbuch für 1827, Leipzig (1827).
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

scheinlich KV 204] von meinen bruder für die loieci komponiert.[...] den 9^{ten} ist die final musik gewest, sie ist um halb 9 uhr von uns ausgegangen in das mirabell dort hat es gedauert bis 3/4 auf 10 uhr von da zum colegio dort bis nach 11 uhr gedauert“. Man versammelte sich also vor dem Schloss Mirabell, der Sommerresidenz des Landesfürsten, später zog man weiter zum Kollegiumsgebäude (heute: Universitätsplatz), wo die meisten Professoren wohnten. Es handelte sich demnach immer um Musik, die im Freien aufgeführt wurde, deshalb war auch zum Auf- als auch zum Abmarsch ein dementsprechendes Musikstück nötig.

„Don Juan“. Kupferstich nach Johann Heinrich Ramberg (1763–1840).
Aus: Orpheus Taschenbuch für 1825, Leipzig (1825).
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

Aufführungen Mozartscher Finalmusiken sind für den 6. und für den 8. August 1769 belegt. Das *Protocolum Praefecturae Gymnasii Universitatis Salisburgensis* verzeichnet am 6. August 1769: „Dom. Menstrua. Ad noctem musica Ex. D. P. Prof. Logices ab adolescentulo lectissimo Wolfg. Mozart composita“ und Dominikus Hagenauer notiert am 8. August in seinen Schreibkalender „Hodie fuit musica finalis D. D. Logicorum composita a Wolfgango Mozart jovene“. Aus verschiedenen Gründen dürfte es sich bei den aufgeführten Werken aber um die Kassationen KV 63 und KV 99 gehandelt haben. Für die Serenade KV 100 lässt sich kein Anlass nachweisen: Sie ist ebenfalls eine Huldigungsmusik und stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem gleichen Sommer. Es wurde verschiedentlich vermutet, dass sie im Zusammenhang mit der Ernennung Wolfgangs zum unbesoldeten Konzertmeister stand und als Huldigung an den Fürsterzbischof gedacht war.

Mit Ausnahme des Marsches, den Mozart nochmals – unter Hinzufügung von Trompeten und Pauken – in der Oper *Mitridate, re di Ponto* verwendete, ist die autographe Partitur der Serenade KV 100 vollständig erhalten. Formal entspricht das Werk im Kern der für Serenaden typischen Gruppierung von zwei langsamen Sätzen und zwei Menuetten mit Trio zwischen raschen Ecksätzen. Mozart erweitert hier einerseits die Form durch ein weiteres Menuett und einen raschen Mittelsatz, andererseits die Bläserbesetzung über Oboen und Hörner hinaus durch Flöten und Trompeten. Besonders typisch für die Gruppe

der Orchesterserenaden ist das solistische Hervortreten von Oboe und Horn über mehrere Sätze hinweg. Das erste Allegro mit seinem dramatischen Schwung, den Tremolo-Akkorden und den scharfen Akzenten sowie der Schluss-Satz lassen noch vor der ersten Reise nach Italien die Auseinandersetzung des jungen Komponisten mit dem italienischen Stil erahnen. Im zweiten, dritten und vierten Satz konzertieren Oboe und Horn, darauf folgt das erste von zwei festlichen Menuetten, in denen Mozart das ganze Orchester samt Trompeten einsetzt. Das Trio ist jeweils auf die Streicher reduziert. Der sechste Satz ist ein anmutiges Ständchen, bei dem über einem gedämpften Streichersatz (con sordino und pizzicato) die beiden Flöten zwischen lang gedehnten Haltetönen und Seufzermotiven wechseln.

ARIEN

Die zwischen die Sätze der Serenade eingeschobenen Arien stammen sämtlich aus Mozarts Wiener Zeit. Bei *Mens sancta* KV Anh. C 3.31 handelt es sich um die einzige geistliche Arie dieses Konzerts. Ungeschicklichkeiten in der Textdeklamation lassen vermuten, dass der lateinische Text nicht original ist, sondern nachträglich einer opernhaften Arie unterlegt wurde. Die Autorschaft Mozarts für die reizvolle Arie für Sopran, obligates Fagott und Orchester ist allerdings nicht gesichert, weil bislang lediglich eine einzige zeitgenössische Abschrift bekannt ist, die bereits vor 1918 in die



als Leporello verkleideten Don Giovanni verprügelt worden ist und in „Ach, ich fühl's“ (*Zauberflöte* KV 620) glaubt Pamina Taminos Liebe verloren zu haben, weil dieser aufgrund der Prüfung, der er gerade unterzogen wird, ihr nicht antwortet. In *Così fan tutte* KV 588 entschuldigt sich Fiordiligi mit „Per pietà ben mio“ bei ihrem Bräutigam.

SYMPHONIE C-DUR KV 425 „LINZER SYMPHONIE“

Geographisch und zeitlich ungefähr in der Mitte zwischen der Serenade KV 100 und den Opern der Wiener Jahre liegt die *Linzer Symphonie* KV 425. Im Sommer 1783 war es nach der Hochzeit mit Constanze Weber und der Geburt des ersten Sohnes endlich zu dem vorher immer wieder verschobenen Besuch bei Vater und Schwester in Salzburg gekommen, bei dem Constanze der Familie vorgestellt wurde. Er hatte Ende Juli 1783 begonnen und war im Oktober, nach der Aufführung einer Messe in der Erzabtei St. Peter, zu Ende gegangen. Am 31. Oktober 1783 war Mozart mit seiner Frau auf der Rückreise von Salzburg nach Wien in Linz beim „alten grafen thun“ angelangt und berichtete seinem Vater: „Dienstag als den 4.^{ten} Novembr werde ich hier im theater academie geben. – und weil ich keine einzige Symphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen, welche bis dahin fertig seyn muß.“ Von der Fertigstellung dieses Briefes an blieben noch vier Tage für die Beendigung der Komposition und das Kopieren der Stimmen; dass diese Sym-

Bibliothek des heutigen Národní Muzeums in Prag gelangte, in der der Sopran nicht vom Fagott, sondern von einer Solo-Klarinette begleitet wird. Die Noten wurden aufgrund dieser Quelle für die heutige Aufführung eigens eingerichtet. Aus *La clemenza di Tito* KV 621 stammt die Arie der Servilia „S'altro che lacrime“, in der sie die um Sesto weinende Vitellia zu trösten versucht, dessen Exekution kurz bevorsteht. Sie steht genau vor dem berühmten Rondo der Vitellia „Non piu di fiori“. In „Venite inginocchiatevi“ aus *Le nozze di Figaro* KV 492 verkleidet Susanna Cherubino als Mädchen und bemüht sich, ihm beizubringen, sich wie eine Frau zu bewegen. Zerlina tröstet in „Vedrai, carino“ in der Oper *Don Giovanni* KV 527 ihren Bräutigam Masetto, der von dem



Der Hauptplatz in Linz. Aquarell (1839) von Rudolf von Alt (1812–1905).
Wien, Graphische Sammlung Albertina – Berlin, akg-images

phonie zeitgerecht fertig wurde, grenzt an ein Wunder. Neben der Uraufführung am 4. November 1783 in Linz wissen wir noch von zwei weiteren Aufführungen der Symphonie zu Mozarts Lebzeiten, nämlich am 1. April 1784 in Wien und am 15. September desselben Jahres in Salzburg, als Leopold Mozart sie bei einer „grosse[n] Musik beym Barisani“ aufs Programm setzte. Die Stimmen dieser Aufführung, geschrieben vom Salzburger Hofkopisten Joseph Richard Estlinger, haben sich erhalten, während das Autograph verschollen ist. Weitere Aufführungen werden für Prag 1787 vermutet.

In keiner Weise merkt man an der perfekten formalen Konzeption und der experimentierfreudigen Instrumentation die Eile, in der die Symphonie geschrieben wurde, vielmehr bezeichnet sie einen ‚großen Wurf‘ und einen ‚gattungsgeschichtlichen Neuansatz‘ innerhalb von Mozarts Werk. Seine Zeit in Wien, die Arbeit an der *Entführung aus dem Serail*, die ernsthaftere Auffassung der Symphonie als Gattung, die um 1780 auch bei anderen Komponisten zu merken ist, all das hat bereits Früchte getragen. Zum ersten Mal beginnt Mozart eine Symphonie (wie später die *Prager Symphonie* KV 504 und die Es-Dur-

Symphonie KV 543) mit einer langsamen Einleitung – die ungefähr um die gleiche Zeit von ihm verfasste Einleitung zu einer Symphonie von Johann Michael Haydn in G-Dur KV 444 weist in die gleiche Richtung. Schon in den ersten drei Takten mit ihrer scharf punktierten Eröffnung zeigt sich, was im ersten Satz zum Prinzip erhoben wird: Die Ablehnung jeglichen Schemas. Einen Takt früher, als man es erwarten würde, werden die Punktierungen von einer wunderbaren lyrischen Passage unterbrochen; der fehlende Takt wird am Ende der Einleitung als Rahmen und Doppelpunkt quasi nachgeliefert. Das Allegro spiritoso ist gekennzeichnet durch den Gegensatz zwischen dem vor allem durch die Besetzung mit zwei Trompeten sehr festlichen Klang des ganzen Orchesters und exponierten Solostellen in allen Instrumenten. Der zweite Satz, Andante, beginnt wie ein Kammermusikstück, erhält aber durch den Einsatz von Trompeten, Pauken und Hörnern stellenweise „fast apokalyptische Intensität“ (Neal Zaslaw). Die Instrumentierung eines langsamen Satzes, noch dazu in F-Dur, mit Trompeten und Pauken, ist in klassischen Symphonien sehr selten, wo die Trompeten und Pauken in den langsamen Sätzen traditionell pausieren. Der dritte Satz, Menuett und Trio, mag der konventionellste der Symphonie sein, durch die pompöse Instrumentierung und die starke Betonung der ersten Zählzeit wirkt er stellenweise wie eine augenzwinkernde Karikatur eines Menuetts, während die Paarung der ersten Violine wechselweise mit der Oboe und dem Fagott in Oktaven dem Trio etwas Volks-

tümliches verleiht. Das Finale, bei dem das Presto ohne Zweifel mit „so schnell wie möglich“ übersetzt werden kann, beschließt diese erste Symphonie Mozarts im reifen Stil der Wiener Jahre.

Eva Neumayr

CASSATION IN D MAJOR, K. 100

“The *Finalmusik* took place on the ninth,” noted Mozart’s sister Nannerl in her diary of August 1775. “It left our house at half-past eight, played in the Mirabell until a quarter to ten, and thence to the Colegio [University], where it continued until after eleven.” Since the 1740s there had been a tradition of celebrating the end of the Salzburg university year with a substantial *al fresco* serenade, or *Finalmusik*. In 1775 the players began their evening peregrination from the Mozarts’ house on the Hannibalplatz (now Makartplatz), where the family had moved in 1773. In 1769, the year Mozart turned thirteen, they still lived in the more cramped apartment in the Getreidegasse, Wolfgang’s birthplace. It was probably from here that the hired group of players processed that summer as they performed the Cassation in D major, K. 100 (the terms Cassation, Serenade and Divertimento were often used interchangeably), crossing the (in 1769) only bridge over the Salzach en route to the Mirabell Gardens. They then made their way back to the Universitätsplatz for a repeat performance. As the music was played standing there were no cellos in the orchestra, let alone timpani or harpsichord continuo.

Like other works of its kind, most famously the so-called ‘Haffner’ and ‘Posthorn’ Serenades, K. 100 includes a miniature concerto (movements 2–4) within its purely orchestral movements. In 1769 the musicians would have strode off to the strains of an introductory march, K. 62, which Mozart used

the following year in his Milan *opera seria* *Mitridate, re di Ponto*. The first movement is a cheerful Allegro in the style of an Italian opera overture, long on bustling energy, short on distinctive tunes: a perfect entrée to the festivities.

Beginning with an Andante that leaves spaces for improvised cadenzas, the interpolated mini-concerto is in effect a double concerto for oboe and horn. Movement three is a faintly rustic minuet, initially for strings alone before the soloists make a surprise entry in the trio. The concerto ‘finale’ is an effervescent Allegro that trades on frolicking dialogues for the two soloists. The tricky horn part, going far beyond the natural harmonic series, may have been intended for Joseph Leutgeb, a family friend who inspired the horn concertos of Mozart’s Viennese years.

Like the ‘Haffner’ Serenade, K. 100 contains no fewer than three minuets. Of these, the fifth and seventh movements contrast the ceremonial swagger of their main sections with gentler trios for string alone, the former pastoral, the latter, in D minor, quizzical, even enigmatic. Between these minuets comes an Andante of Arcadian innocence, delicately scored for muted violins, divided violas and pizzicato basses, with oboes replaced by the cool glint of flutes (wind players in Mozart’s day were expected to multi-task). The finale is a jig-like romp whose high spirits are tempered by excursions into minor keys.

ARIAS

Interleaved between the movements of Mozart’s youthful serenade are arias from five of his mature operas, plus the sacred aria *Mens sancta*, K. Anh. C 3.31 once attributed to Mozart. It is now regarded as spurious, though its composer has never been identified. Cheerfully secular in idiom, the aria is in effect a brilliant concerto for soprano and bassoon, complete with a double cadenza before the final tutti.

“*Una porcheria tedesca!*” (German pigswill). The Empress Maria Luisa’s famous put-down of *La clemenza di Tito*, K. 621, is probably apocryphal. But we know that she and others in the audience were less than enchanted by Mozart’s last *opera seria*, premiered in September 1791 during the Prague coronation celebrations for her husband Leopold II. Despite the royal party’s distaste, *Tito* quickly became one of Mozart’s most popular works, admired for its serene beauty and a certain noble simplicity and restraint – qualities that chimed with contemporary Hellenic ideals in German literature and the visual arts. Near the close of the opera Servilia, sister of the senator Sesto, begs the ruthless, ultimately remorseful Vitellia to intercede with Tito to save her brother’s life. Her exquisite minuet aria ‘*S’altro che lagrime*’ – music poised between Zerlina’s ‘*Vedrai, carino*’ and the Adagio of the Clarinet Concerto – is a moment of Mozartian redemptive grace.

After the premiere of *Le nozze di Figaro*, K. 492, in Vienna’s Burgtheater on 1 May 1786,

opera buffa was never quite the same again. There were precedents for the opera’s social and sexual tensions, and its extended ‘chain’ finales. But *Figaro* leaves its predecessors standing, in its tautly controlled structure (owing much to Da Ponte’s ingenious filleting of Beaumarchais’s *succès de scandale*) and its psychological realism. No other opera unfolds at such a scintillating pace. In *Figaro* it is the women who ultimately hold the cards and control the action. Susanna, comic opera’s most lovable and most resourceful maid-servant, is wiser and sharper than her fiancé Figaro. She sings the first of her two arias, the gracefully teasing ‘*Venite inginocchiatevi*’, while dressing the page Cherubino as a girl – part of her plan to outwit the Count at the evening’s masquerade.

The most appealing character in Mozart’s second Da Ponte collaboration, *Don Giovanni*, K. 527, (admittedly there is not much competition), is the minx-like peasant girl Zerlina. Early in Act Two her long-suffering lover Masetto is badly beaten by the philanthropic Don. Zerlina comforts him in the transfigured pastoral ‘*Vedrai, carino*’, sensuously scored for flutes, clarinets (instruments Mozart usually reserves for characters higher up the social scale), bassoons and horns, with the string texture enriched by divided violas. Zerlina’s remedy, charmingly illustrated in the music, includes allowing Masetto to place his hand on her ‘heart’.

Written for the suburban Freihaus-Theater auf der Wieden in the Mozart’s final summer of 1791, *Die Zauberflöte*, K. 620, is the

most heterogeneous opera in the repertoire, juxtaposing pantomime and grave Masonic ritual, solemn fairy tale and earthy Viennese humour. Yet such is the beauty and vitality of Mozart's music that few listeners sense any incongruity. The role of the fairy-tale princess Pamina was taken by the seventeen-year-old Anna Gottlieb, who aged twelve had sung the role of Barbarina in *Figaro*. (In later life Gottlieb hinted vaguely at a romantic attachment to Mozart.) In Pamina's G-minor lament, '*Ach, ich fühl's*', the haunting, gently ornamental vocal line unfolds over the barest of accompaniments, with forlorn little interjections from solo flute, oboe and bassoon. The wailing chromaticism of the orchestral coda miraculously intensify the music's pathos within a tiny span.

While *Don Giovanni* was the nineteenth-century's favourite Mozart opera, *Così fan tutte*, K. 588, premiered in January 1790, was condemned as frivolous, immoral and an insult to women. Today we can see it as the most ambivalent of Mozart's three Da Ponte comedies: a disturbing commentary on the unpredictability and alarming power of human feelings, and on the need for mature self-knowledge, cloaked in the most sensuously beautiful music Mozart ever wrote. Of *Così*'s quartet of lovers, it is Fiordiligi who makes the most far-reaching journey to self-discovery. Both her arias exploit the special gifts of the original singer of the role, Adriana Ferrarese del Bene: her agile coloratura, her powerful chest register, and her penchant for vertiginous leaps and plunges. With its prominent clarinets,

agents of amorous tenderness *par excellence* in Mozart's operas, Fiordiligi's Act Two *rondò* '*Per pietà*' exploits wide vocal leaps to intensify the disquiet of a woman torn between her passion for the 'Albanian' and the guilt she feels towards her lover Guglielmo. Did Mozart intend the virtuoso horn flourishes here – echoed by Beethoven in Leonore's great aria in the same key of E major – to undermine Fiordiligi's protestations of fidelity to Guglielmo?

SYMPHONY IN C MAJOR, K. 425

In the summer of 1783 Mozart took his new wife Constanze to meet his father and sister in Salzburg. It was his last visit to the town of his birth, and far from an unalloyed success. On their return journey to Vienna the Mozarts were entertained in Linz by a local dignitary, Count Thun, who helped arrange 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.

Even by Mozart's standards, composing a substantial four-movement symphony in five days flat was some feat. Yet the consummate craftsman ensured that there was so sign of haste in Symphony in C major, K. 425, no

cutting of corners. Mozart even prefaced the work with a slow introduction, the first time he had done so in a symphony. This opening Adagio serves as a grand portal to the drama that follows: initially ceremonial, then gradually shadowed with chromatic harmonies. The Allegro that follows is an exceptionally brilliant, extrovert piece, complete with Handelian hallelujahs. Its rhythmic drive continues unabated into the second group of themes. Mozart usually obliges with a new cantabile melody at this point. Here he defies expectations, heightening rather than reducing the tension with fanfare-like motifs that veer between E minor and C major. In the development festive clamour yields to speculation and a hint of uncertainty as Mozart works a winding violin figure through different keys, then introduces a drooping chromatic phrase on the bassoon – an inspired touch of Mozartian *chiaroscuro*.

The Andante (changed to Poco Adagio by nineteenth-century editors) combines the easy lilt of a siciliano with a quiet solemnity enhanced by the presence of trumpets and drums. There is mystery, too, in the central development, courtesy of a furtive scale figure on bassoon and basses that proceeds to hijack the musical argument.

The minuet is ostensibly straightforward, with a military swagger in its dotted rhythms. Yet Mozart being Mozart, there's a subtle ambiguity to the rhythmic structure, and a touching moment at the end where the assertive opening acquires a faintly wistful cast. The bucolic *Ländler* trio gains a touch of

urban sophistication when the bassoon imitates the melody at a bar's distance.

Unified by its opening interval of a rising fourth, the lithe, athletic Presto finale breathes the spirit of *opera buffa*. Yet unlike many of Haydn's finales, this is not pure comedy. The second group of themes ends with perhaps the most haunting music in the whole symphony: a repeated phrase evoking an ancient chant, counterpointed with a three-note figure that dissolves into a piercing, quintessentially Mozartian chromatic sequence.

Richard Wigmore

ARIE DER SERVILIA NR. 21 „S’ALTRO CHE LACRIME“ AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621

Text von Caterino Mazzolà (1745–1806) nach Pietro Metastasio (1698–1782)

S’altro che lacrime || Per lui non tenti, ||
Tutto il tuo piangere || Non gioverà. *Wenn du nichts als Tränen || für ihn hast, ||
wird all dein Weinen || nichts helfen.*

A questa inutile || Pietà che senti, ||
Oh quanto è simile || La crudeltà. *Ach dies unnütze || Mitleid, das du fühlst, ||
ach, wie ähnelt es || der Grausamkeit.*

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

ARIE DER SUSANNA NR. 13 „VENITE INGINOCCHIATEVI“ AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492

Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Venite inginocchiatevi: || Restate fermo lì. ||
Pian piano or via giratevi: || Bravo, va ben
così. *Kommt kniet nieder: || Rührt Euch dort
nicht. || Langsam, langsam dreht Euch jetzt
herum: || Bravo, so ist es recht.*

La faccia ora volgetemi: || Olà quegli occhi
a me. || Drittissimo: guardatemi. || Madama
qui non è. *Wendet jetzt das Gesicht: || Holla diese
Augen zu mir. || Ganz geradeaus: seht mich
an. || Die Gräfin ist nicht hier.*

Più alto quel colletto... || Quel ciglio un po’
più basso || Le mani sotto il petto... ||
Vedremo poscia il passo || Quando sarete
in piè. *Den Kragen etwas höher... || Die Augen
etwas senken... || Die Hände unter der
Brust... || Den Schritt werden wir sehen, ||
wenn ihr steht.*

Mirate il bricconcello! || Mirate quanto è
bello! || Che furba guardatura! || Che vizzo,
che figura! || Se l’amano le femmine ||
Han certo il lor perchè. *Seht Euch den Schelm an! || Seht wie schön
er ist! || Welch durchtriebener Blick! ||
Welche Anmut, welche Figur! || Wenn ihn
die Frauen lieben, || haben sie gewiss
ihren Grund.*

(Deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

ARIE DER ZERLINA NR. 18 „VEDRAI, CARINO“ AUS „DON GIOVANNI“ KV 527

Text von Lorenzo Da Ponte

Vedrai, carino, || Se sei buonino, || Che bel
rimedio || Ti voglio dar. *Du wirst sehen, Lieber, || wenn du brav
bist, || welch hübsches Mittel || ich dir geben
will.*

È naturale, || Non da disgusto, || E lo speciale ||
Non lo sa far. *Es ist natürlich, || es schmeckt nicht
schlecht, || und der Apotheker || kann es
nicht machen.*

È un certo balsamo || Che porto addosso: ||
Dare te’l posso, || Se’l vuoi provar. *Es ist ein gewisser Balsam, || den ich an
mir trage: || Ich kann ihn dir geben, || wenn
du ihn probieren willst.*

Saper vorresti || Dove mi sta? || Sentilo
battere, || Toccami qua. *Du möchtest wissen, || wo ich ihn hab? ||
Fühle ihn schlagen, || berühre mich hier.*

(Deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

ARIE DER PAMINA NR. 17 „ACH ICH FÜHL’S“ AUS „DIE ZAUBERFLÖTE“ KV 620

Text von Emanuel Schikaneder (1751–1812)

Ach ich fühl’s, es ist verschwunden! ||
Ewig hin der Liebe Glück! || Nimmer kommt
ihr Wonnestunden || meinem Herzen mehr
zurück! *Sieh, Tamino, diese Tränen || fließen,
Trauter, dir allein. || Fühlst du nicht der
Liebe Sehnen, || so wird Ruh im Tode sein!*

ARIE DER FIORDILIGI NR. 25 „PER PIETÀ, BEN MIO“ AUS „COSÌ FAN TUTTE“ KV 588

Text von Lorenzo Da Ponte

Per pietà, ben mio, perdona || All'error d'un
alma amante; || Fra quest'ombre e queste
piante || Sempre ascoso, oh Dio, sarà.

*Hab Mitleid, mein Geliebter, vergib || den
Irrtum einer liebenden Seele. || Unter
diesen Schatten und diesen Tränen || wird
sie für immer verborgen sein, o Gott!*

Svenerà quest'empio voglia || L'ardir mio,
la mia costanza, || Perderà la rimembranza ||
Che vergogna e orror mi fa.

*Meine Kühnheit, meine Standhaftigkeit ||
werden diese frevlerische Lust abtöten ||
und die Erinnerung tilgen an das, ||
was mich beschämt und erschauern lässt.*

A di mai mancò di fede || Questo vano
ingrato cor? || Si doveva miglior mercede, ||
Caro bene, al tuo candor!

*Wem ist dieses leichtsinnige, undankbare ||
Herz je untreu gewesen? || Bessere
Belohnung verdiente, || teurer Geliebter,
deine Reinheit.*

(Deutsche Übersetzung: Dietrich Klose)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (ZUGESCHRIEBEN)

„MENS SANCTA“. ARIE PRO OMNI FESTO
FÜR SOPRAN, OBLIGATES FAGOTT UND ORCHESTER KV ANH. C 3.31

Mens sancta Deo cara || tranquilla est in spe, ||
nec vana fertur re. || Ardet Deo placere. ||
Quod culpa est deflere || ridet mundi culmina, ||
caeli cupit gaudia.

*Ein zum Heiligen gestimmter Geist ist Gott
lieb || und ist ruhig in der Hoffnung, || und
ihm widerfährt kein eitel Ding. || Er brennt
darauf, Gott zu gefallen. || Weil sie die
Ursache des Weinens sind, || verlacht er
die Gipfel der Welt || und lechzt nach den
Freuden des Himmels.*

FR 25.01 #07 DI 29.01 #25 FR 01.02 #37
22.00 Uhr ARGEkultur

LISA ECKHART KABARETTISTIN
FLORIAN WILLEITNER STRING EXPERIENCE

FLORIAN WILLEITNER VIOLINE & KOMPOSITION
BENEDICT MITTERBAUER VIOLA, IVAN TURKALJ VIOLONCELLO

MOZART KABARETT

„MOZART IN THE SHAPE OF EUROPE“
(Florian Willeitner, 2018)

LISA ECKHART

„WOLFGANG AMADEUS MOZART ODER FIFTY SHADES OF AMADÉ“
(Florian Willeitner, 2018)
Uraufführung

Eine Namenstudie in drei Sätzen
1. Der Wolf ging, doch Wolf gang
2. Maden, Götter und Liebe oder Die Liebe der Made zum Gott
3. Der zarte Kunstzar motzt

LISA ECKHART

„MOZART GEH(T) DUR(CH)!“
(Florian Willeitner, 2018)
Uraufführung

Variationen über den ersten Satz aus Mozarts Konzert G-Dur
für Violine und Orchester KV 216

SA 26.01 #08 SO 27.01 #14

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal

CAPPELLA ANDREA BARCA
LEITUNG SIR ANDRÁS SCHIFF KLAVIER
CECILIA BARTOLI MEZZOSOPRAN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Arie für Sopran und Orchester „Chi sà, chi sà, qual sia“ KV 582
(Datiert: Wien, Oktober 1789)

Arie des Sesto Nr. 9 „Parto, ma tu ben mio“
aus „La clemenza di Tito“ KV 621
(Datiert: Prag, 5. September 1791)

Bassettklarinette-Solo: Riccardo Crocilla

Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 450
(Datiert: Wien, 15. März 1784)

Allegro
[Andante]
Allegro

Kadenzen und Eingang im dritten Satz von Mozart

Rezitativ und Arie (Rondo) für Sopran, obligates Klavier und Orchester
„Ch’io mi scordi di te?“ – „Non temer, amato bene“ KV 505
(Datiert: Wien, 26. Dezember 1786)

Pause

Das lateinische Wort *sacer* erfreut sich zweierlei Bedeutungen: Zum einen *heilig*, zum anderen *verwerflich*. Und wie es eben dem Genius ziemt, so bespielte auch Wolfgang Amadé Mozart die gesamte Klaviatur dieses Begriffs. Als Schöpfer des Erhabenen in Form seiner Musik und als sprachverspielter Schalk mit einem Faible fürs Fäkale. Letzteres wird bald tunlichst verschwiegen, bald schaubudenartig als Farce exponiert. Bald um die heilige Kunst zu beschützen, bald um die heilige Kunst zu entweihen. Diese musikalisch-literarische Soirée hingegen sucht Mozart sowie dem ambivalenten Wörtchen *sacer* in seinem vollen Umfang gerecht zu werden. Sie paart die sphärischen Höhen der Musik mit den tiefsten Niederungen der Sprache. Sie schmeichelt dem Ohre und petschiert das Gesäß. Drum streifen Sie den Gehrock über, legen Sie das Beinkleid ab und flanieren Sie eine Stunde vom Himmel durch die Welt zur Hölle.

Lisa Eckhart

The Latin word sacer has two meanings: holy and reprehensible. As appropriate for a genius, Wolfgang Amadé Mozart explored the whole gamut of this concept, as the creator of the sublime in the form of his music and as a rogue who liked playing with words, with an inclination for the lavatorial. The latter tends to be concealed at all costs, or on the contrary exposed like a farce in a variety show. On the one hand to protect art as holy, on the other to desecrate holy art. This musical and literary soirée attempts to do justice to Mozart and to fully explore the ambivalence of the word sacer. It couples the celestial heights of the music with the lowest depths of language. It flatters the ear and whacks the bottom. So put on your frock-coat, let your trousers down and stroll through the world for an hour from Heaven to Hell.

Lisa Eckhart
(translated by
Elizabeth Mortimer)

Ende um ca. 23.15 Uhr

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert G-Dur für Klavier und Orchester KV 453

(Datiert: Wien, 12. April 1784)

Allegro
Andante
Allegretto – Finale. Presto

Kadenzen von Mozart

Konzertflügel: Bösendorfer Modell 280VC „Vienna Concert“
(Gebr. Urs Bachmann Wetzikon/Zürich)

*Zu Beginn des zweiten Konzertteils am Samstag, 26. Jänner 2019,
wird der Cappella Andrea Barca die Goldene Mozart-Medaille
der Stiftung Mozarteum Salzburg verliehen.*

Ende um ca. 13.15 Uhr

ARIE „CHI SÀ, CHI SÀ, QUAL SIA“ KV 582

„... und ich versicherte ihn im gegentheile, daß ich ihm die aria so arangiren werde, daß er sie gewis gerne singen wird; denn ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid“: So schrieb Mozart 1778 aus Mannheim über eine Probe mit Anton Raaff, der später die Titelrolle bei der Uraufführung des *Idomeneo* singen sollte. Neben seinen Bühnenwerken hat es Mozart, was einzelne Arien und Gesangsszenen anlangt, auf etwa 50 weitere Werke gebracht: Viele davon sind als Alternative zu vorhandenen Nummern einer Oper entstanden, die der Sängerin oder dem Sänger unbequem waren und deshalb im Hinblick auf spezielle Aufführungen ausgetauscht wurden – und der Großteil davon für Sopran, den Mozart als das „Leitbild der menschlichen Stimme“ ansah, hervorragend dafür geeignet, sowohl Ausdruckskraft als auch Virtuosität zu beweisen. Ungeachtet der Stimmlage freilich hatte er immer auch die speziellen Fähigkeiten der jeweiligen Interpreten vor Ohren, für die das Werk gedacht war. Dass die Komponisten bei Vokalwerken sich nach den berühmten Stimmen zu richten, deren Vorzüge ins beste musikalische Licht und deren etwaige Mängel möglichst zu kaschieren hatten, galt auch im 18. Jahrhundert noch als selbstverständlich.

Die Arie „*Chi sà, chi sà, qual sia*“ KV 582 entstand (ebenso wie „*Vado, ma dove? Oh Dei!*“ KV 583) im Oktober 1789 für die (Mezzo-)Sopranistin Louise Villeneuve, der

ersten Dorabella in *Così fan tutte* KV 588. Sie hatte ihre Bühnenkarriere als Ballett-Tänzerin begonnen, wurde dann aber noch mehr als Sängerin gefeiert, und zwar sowohl für ihre Stimme als auch für ihr darstellerisches Talent. Beide genannten Nummern waren Einlagen für die drei Jahre zuvor uraufgeführte und überaus populäre Oper *Il burbero di buon cuore* (Der Griesgram mit dem guten Herzen) von Vicente Martín y Soler auf ein Libretto von Lorenzo Da Ponte. In „*Chi sà, chi sà, qual sia*“ verleiht Mozart der Eifersucht der Madama Lucilla mit dominierenden punktierten Motiven einen Hauch von barocker Strenge, der an Donna Elvira erinnert; er taucht sie aber, gerade durch die beiden Klarinetten und Fagotte, auch in warme, gefühlvolle Farben.

ARIE „PARTO, MA TU BEN MIO“ AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621

Längst gehört Sesto in *La clemenza di Tito* über das reine Mozart-Fach hinaus zu den bedeutendsten und virtuosesten Opernpartien für Mezzosopran. Dabei hatte sich Mozart die Rolle ursprünglich als Tenor gedacht – und musste dann das schon komponierte umschreiben: Der Impresario Domenico Guardasoni, den die böhmischen Stände beauftragt hatten, zu Kaiser Leopolds II. Krönung zum König von Böhmen 1791 in Prag eine Festoper auf die Bühne zu bringen, hatte nämlich mit Verspätung den aus den italienischen Marken stammenden Soprankastraten Domenico Bedini engagiert, der extra für diese Pro-

duktion angereist war. Mozarts Musik weist ihn als Virtuosen mit der Fähigkeit zu Seelentönen aus: In „Parto“, seiner ersten großen Arie, deren drei Teile sich im Tempo vom Adagio über Allegro zum Allegro assai steigern, unterwirft Sesto sich dem Verlangen seiner Geliebten Vitellia, die ihr vom Kaiser Tito angetane Schmach zu rächen und seinen Freund zu töten. Liebeskantilenen, wiederholte, intensiver werdende Gesten der Zärtlichkeit und zuletzt das unstillbare Lodern der Leidenschaft in Triolenketten erfassen nicht nur die Singstimme, sondern auch die solistisch geführte Bassettklarinette als konzertantes Alter Ego des Protagonisten.

KLAVIERKONZERT B-DUR KV 450

„Das Concert welches ihr herr Richter so anrühmte ist das ex B. – welches das Erste ist so ich gemacht, und er mir damals schon so lobte“, schrieb ein erfreuter Wolfgang Amadé Mozart am 26. Mai 1784 seinem Vater nach Salzburg. Er spielte dabei auf die Begeisterung Georg Friedrich Richters an, seines Freundes und musikalischen Partners am Klavier, der vom heute erklingenden Klavierkonzert B-Dur KV 450 besonders beeindruckt war. Von Anfang 1784 bis Anfang 1786 schrieb Mozart nicht weniger als elf Werke dieser Gattung; außerdem absolvierte er allein in den fünf Wochen ab Ende Februar 1784 22 Auftritte als Pianist: „hier ist doch gewis das Clavierland!“, hatte er Leopold schon früher über Wien versichert. Aktuell zeigte sich Mozart

nun sehr zufrieden mit der neuesten Dreiergruppe von „grossen Concerten“ (KV 450, 451 und 453), wobei er über die zwei ersten schrieb: „ich bin nicht im Stande unter diesen beyden Concerten eine Wahl zu treffen – ich halte sie beyde für Concerten, welche schwitzen machen.“

Zum Schwitzen brachte das B-Dur-Konzert freilich nicht nur seinen Solisten, sondern auch die damaligen Hüter der Tradition: Die Kühnheit der Eröffnung des Stirnsatzes müssen wir uns heute ja erst wieder umständlich vergegenwärtigen, so vertraut scheint uns die prominente Rolle der Holzbläser im Orchestersatz der Wiener Klassik, die ihnen Mozart hier anvertraut. Dabei war genau das seine Herzensangelegenheit: ihnen nicht bloß, von fallweisen Soli abgesehen, harmonische Füllstimmen zuzuteilen oder mit ihnen durch Parallelführung die Streicher zu verstärken und einzufärben, sondern sie zu vollständigen Dialogpartnern im motivischen Gedankenaustausch zu machen. In diesem Fall stellt Mozart die akzeptierten Rollen sogar auf den Kopf: Oboen und Fagotte dürfen in Terzen mit dem chromatischen Hauptthema über simplem Bass alleine die Initiative ergreifen, während den Streichern die Antworten zufallen – mit zauberhafter Wirkung. Und die sanft wiegenden Synkopen des Seitenthemas, das die Streicher vorstellen, entfalten erst bei der Übernahme durch die Bläser zu Umspielungen der Violinen dessen ganzen Reiz. Das Klavier wird zur dritten, ausdrucksvoll solistischen Farbe in diesem Wechselspiel, zum eigenen Charakter, der hier sogar um einen

Takt verfrüht die Bühne erobert. Bald durchmisst er daraufhin souverän die ganze Klaviatur und bringt nicht zuletzt melancholische Wendungen in die heitere Gelöstheit ein, die den Satz ansonsten dominiert. Das Andante (im Autograph fehlt eine Tempobezeichnung) konnte mittlerweile als – vermutlich unbewusste – Reverenz an Joseph Haydn identifiziert werden, genauer: an den langsamen Variationensatz der Symphonie D-Dur Hob. I:75. Hat Mozart die Parallele entdeckt und ihr dann kompositorisch entgegengesteuert, wie Peter Gülke wegen „weitreichender Änderungen“ vermutet? Sie zeigen Mozarts Originalität jedenfalls genauso sehr wie das Finalrondo, das nun – nach den Bläsern im ersten und den Streichern im zweiten Satz – der Solist eröffnet. Mag das Thema auch wie ein Volkslied klingen, so kommt man mit ihm als Begleiter oder zumindest Wegweiser durch allerlei Lande, über Stock und Stein von Synkopen mit übergreifenden Händen, durch wetterwendische Gegenden mit harmonischen Trübungen. Die Heimkehr wird dagegen zum Fest – und kündigt sich nach einer großen Kadenz mit Hornfanfaren im Pianissimo bereits wie von Ferne an.

REZITATIV UND ARIE (RONDO) „CH’IO MI SCORDI DI TE?“ – „NON TEMER, AMATO BENE“ KV 505

Die in London als Tochter eines italienischen Kontrabassisten und einer Engländerin geborene Nancy Storace wurde schon als Kind ein Gesangsstar und trat seit ihrem 14. Lebens-



Stare.
Berlin, akg-images / Liszt Collection

jahr an italienischen Opernhäusern auf. Mit 23 Jahren kam die Sopranistin nach Wien, wo sie sogleich zu einer der beliebtesten Buffa-Interpretinnen avancierte und der Bühne auch nach einer kurzen, unglücklichen Ehe treu blieb. Sowohl Joseph Haydn als auch Mozart komponierten mit ihren vokalen und darstellerischen Fähigkeiten im Sinn; sie wurde die erste Susanna in *Le nozze di Figaro* KV 492. Bevor Storace 1787 nach England zurückkehrte, gab sie im Kärntnertortheater in Wien eine Abschiedsvorstellung, für die Mozart eine Konzertarie mit obligatem Klavier schrieb, dessen Part er sich selbst zugedacht hatte – auf einen Abschiedstext, den er (mit unterschiedlichem Rezitativ) soeben für die geplante Wiener Fassung des *Idomeneo* schon verwendet hatte: „Non temer, amato bene“.



Portrait von Anna Selina (Nancy) Storace. Kolorierter Kupferstich von Pietro Bettelini, um 1788.
Berlin, akg-images / De Agostini Picture Library

Wirklich wird das Klavier hier im Dialog mit der virtuoson Singstimme wichtiger als das Orchester – mit „*immer neuen Beantwortungen, Veränderungen, Begleitfiguren, Kapriolen, Läufen*“ (Joachim Steinheuer). Manche Kommentatoren wollten in dieser musikalischen Huldigung prompt auch eine Liebeserklärung Mozarts an die neun Jahre ältere Sopranistin erblicken – zumal diese testamen-

tarisch bestimmt haben soll, dass Mozarts Briefe an sie zu ihr in den Sarg gelegt werden; jedenfalls sind die vermutlich ab 1787 entstandenen Schreiben verschollen.

KLAVIERKONZERT G-DUR KV 453

„übrigens bin ich sehr begierig welches unter den 3 concerten B. D. und g ihnen und meiner schwester am besten gefällt“, schrieb Mozart im bereits zitierten Brief. Nach der neutralen D-Dur-Festlichkeit des mittleren der drei Werke steht deren letztes, wie Peter Gülke augenzwinkernd anmerkt, „in der Landmädchen-Tonart G-Dur – mit einem Finalthema, das zu Mozarts Freude sogar der ‚Vogel Stahlr‘ pfeifen konnte (wenn auch nicht sauber)“: Ja, im Mai 1784 hatte Mozart, dem Federvieh schon von Kindesbeinen an zugetan, für 34 Kreuzer einen ‚Stubenvogel‘ als Haustier erworben und sich auch an dessen Gelehrigkeit erfreut. Obwohl oder gerade weil ‚Stahlr‘ beim genannten Finalthema lieber Gis als G sang, hielt Mozart dazu gerührt fest: „Das war schön!“ Als das Tier drei Jahre später starb, schrieb er ein Gedicht in seinem Andenken. Das wäre nur eine hübsche Anekdote, könnte man aus ihr nicht, den guten Willen vorausgesetzt, doch auch eine indirekte Anspielung auf die Musik des G-Dur-Konzerts herauslesen: Mögen seine Melodien auch die Spatzen von den Dächern pfeifen, ist man versucht zu sagen, so verblüfft es doch, wie konsequent und ausgeklügelt das Werk mit ständigen Überraschungen aufwartet.

Mozart kokettiert hier mit einer vorgeblichen Simplizität, die er auf Schritt und Tritt unterläuft. „Bei der halben Zurücknahme von drastisch Eindeutigem, in der Erfindung diskreter Fragezeichen, von Abweichungen, Seitenwegen, unerwarteten Trübungen und harmonischen Stellvertretungen, in der Kunst des Hell-Dunkel zeigt er sich unerschöpflich“, fasst es Gülke zusammen. Nach der Rokoko-Anmut des Beginns (mit einem Solotakt der ersten Violinen!) tauchen schon im ersten Tutti Septimsprünge in Engführung zwischen Bass, Violinen und Bratschen auf, die in der Schlussgruppe mit Oktavsprünge und weiteren kontrapunktischen Anmutungen ein erstes Echo finden. Zuvor schon liefert das thematische Material des genannten ersten Tutti ein passant einen frei dissonierenden Einsatz, und das Hauptmerkmal des zunächst von den Streichern eingeführten Seitensatzes, eine zart seufzende Wechsellnote, wird sogleich durch emphatische Bekräftigungen zwischen Bläsern und Violinen geradezu mit romantischem Nachdruck angereichert, der in Trugschlüssen und überraschenden Modulationen seine Fortsetzung findet. Das Klavier wechselt dabei hin und her zwischen den Rollen eines Vorsängers, eines virtuoson Widerparts für thematisch geführte Bläser oder Streicher sowie überhaupt eines Dreh- und Angelpunkts des ganzen Satzes. Verblüfft hier vor allem der übergeordnete Fluss des Geschehens, der sich mit Eleganz durch so weit voneinander entfernte Ausdrucksbezirke windet, ist es im Andante das Gegenteil, nämlich: das regelmäßige Stocken im fünften Takt des Haupt-

themas. Nach den zum Erliegen kommenden Streichern müssen Oboe, Flöte und Fagott die Initiative ergreifen – und scheinen prompt in regelrechte Auseinandersetzungen mit den Saiteninstrumenten zu geraten. Mit dem Klavier stößt das Ganze vorübergehend in herbe Moll-Gefilde vor und bleibt jedenfalls in empfindsamen, dabei reich schattierten Sphären. Das Allegretto, ein Variationensatz über das von ‚Stahlr‘ geliebte Gavotte-Thema, vereint in gewisser Weise alles bisherigen Gestaltungselemente und bringt sie ohne Zwang unter einen einzigen, vorwiegend heiteren Hut. Am Ende steht dabei sogar ein opernhafes Presto-Finale mit neuer Thematik im Stil eines Geschwindmarsches, der auf *Le nozze di Figaro* vorausweist. Darin taucht dann sogar das Gavotte-Thema beschleunigt wieder auf, zuerst noch durch vorübergehende dunkle Streicherwolken überschattet, dann aber nur noch vom Holz geschnattert und gekichert.

Walter Weidringer

ARIA 'CHI SÀ, CHI SÀ, QUAL SIA', K. 582

Mozart's fifty-or-so arias for voice and orchestra fall into two main categories: those written to be performed as concert showpieces for a particular singer; and 'insertion arias' designed to take their places in existing operas when a revival production acquired a new cast of singers with needs and abilities different from those of the original. In many cases there was the added attraction for Mozart of writing for an artist he both liked and admired. 'Chi sà, chi sà, qual sia', K. 582, was one of two arias composed in October 1789 for a Viennese revival of Vicente Martín y Soler's comedy *Il burbero di buon cuore*. They were sung by Louise Villeneuve, a young soprano in the principal female role who had recently joined the company of the Burgtheater. Both new arias have texts attributed to Lorenzo Da Ponte, the opera's original librettist and also Mozart's brilliant collaborator on *The Marriage of Figaro*, *Don Giovanni* and *Così fan tutte*. Lucilla's husband has lost all his money, and in trying to hide the fact from her has been acting with strange coolness. In 'Chi sà' she expresses her bewilderment – is he angry, jealous or suspicious?

FROM LA CLEMENZA DI TITO, K. 621 'PARTO, MA TU BEN MIO'

Mozart's last opera, *La clemenza di Tito*, K. 621, was composed at high speed in the late summer of 1791 for a production in Prague to

mark the coronation of Emperor Leopold II as King of Bohemia, and depicts the repeated willingness of the Roman emperor Titus Vespasian (Tito) to forgive those who have plotted against him. Among them is the princess Vitellia, who uses her power over the besotted Sextus (Sesto) to persuade him to kill Titus. The nature of this operatic project meant that not all the singers for it had been vetted and approved by Mozart, including the castrato soprano who sang the role of Sextus, Domenico Bedini, an experienced artist who was, however reaching the end of his career. In 'Parto, ma tu ben mio', Sextus is agreeing to do Vitellia's dirty work, spurred on by the thought of returning to Vitellia's arms. This dramatically arresting aria has the added distinction of a substantial *obbligato* part for clarinet, played at the premiere by Mozart's friend Anton Stadler, for whom he was about to write a sublime concerto.

PIANO CONCERTO IN B FLAT MAJOR, K. 450

Mozart's arrival in Vienna ten years before *Tito* had begun a new stage in his life in more ways than one. The punishing but rewarding life of a freelance composer and performer enabled him to feel he was making best use of his talents at last; his marriage brought stability to his domestic life; and the teeming professional musical environment of the Imperial capital provided a vital stimulus to his creative powers. His time in Vienna also saw new levels of richness and emotional depth at-

tained in almost every area of his output, not least the piano concerto, which in seventeen wondrous examples he now converted from a form geared primarily towards undemanding entertainment into a convincing medium for the realisation of the most complex emotions.

The Piano Concerto in B flat major, K. 450, was the second of the six he composed in 1784, and was completed on 15 March. Clearly he had made himself fully at home in the genre by now, and the sunny contentment radiated by this work seems that of a man revelling in his newly realised potential as a composer and performer – with its complex passagework in both hands, this is the most exuberantly virtuosic of all Mozart's piano concertos. Another of the stimulants Mozart encountered in Vienna was the standard of local wind-playing, and K. 450 is among the earliest manifestations of the increased importance he gave to wind colourings from this time on (the Quintet for Piano and Winds, K. 452, was completed only a fortnight after this concerto). Indeed the change of emphasis could hardly be missed, since the concerto's opening bars radically take the form of a dialogue between winds and strings. Mozart's mature concertos are also sustained, however, by resourceful and imaginative deployment of melodic material, and while not dramatic in terms of its emotional course, the first movement of K. 450 is a fine example of how he was able to shape and then confound listeners' expectations by the way he presents and reshuffles his themes.

The slow movement offers up a tranquil theme in E flat with two florid but serene vari-

ations, each statement itself also having varied repeats, and the concerto ends with a rondo whose returning main theme has the lilting character traditionally associated with the hunt – an impression occasionally reinforced by what seem to be imitations of horn-calls. Again the woodwind have significant roles to play: an oboe engages in coy dialogue with the soloist around halfway through, and a flute adds its brightening colour to the overall mix.

RECITATIVE AND ARIA 'CH'IO MI SCORDE DI TE?' – 'NON TEMER, AMATO BENE', K. 505

Of all the female musicians who passed through Mozart's life, few seem to have inspired in him the same level of affection and professional respect as the soprano Nancy Storace. Born in London nine years after Mozart, she began her operatic career in Italy before coming to Vienna as a prima donna in 1783. Within a year Mozart was composing a role for her in his unfinished comic opera *Lo sposo deluso*, and when he came to write *Figaro*, Nancy's lively acting skills and plumpish good looks made her an ideal choice as the first Susanna. Early in 1787 she left Vienna for London, but not before Mozart had given her a parting gift in the shape of the unusual orchestral recitative and aria 'Ch'io mi scordi di te? ... Non temer, amato bene', K. 505 – unusual, because it contained a part for himself to play on the piano. The fact that the text also takes a strong affirmation of love as its subject has led to speculation about Mozart's

relationship with Nancy. Was he in love with her? In fact, he never saw her again following her departure, and all that remains of their friendship is one of the most cherished female roles in the operatic repertoire, and this warm and charming musical tribute.

PIANO CONCERTO IN G MAJOR, K. 453

Among Mozart's Viennese piano concertos, one of the least well appreciated is the Piano Concerto in G major, K. 453. Unlike most of the others it was not written for himself to play, but is one of two that he composed for his pupil Barbara Ployer, who gave its first performance in June 1784. As a result, perhaps, it is not one of his most virtuosic, but in any case this is a work distinguished more by intimacy than extrovert brilliance. The first movement begins with a theme that is sweetly gentle, perhaps even coquettish, in nature, after which there follows a typically Mozartian profusion of thematic ideas, some of which will later gain in importance while others decrease. The central development section, however, shuns them all, first for an extended passage in which piano arpeggios stride loosely through a succession of keys, and finally for a striking new minor-key theme from the soloist which, though plaintive at first, somehow manages to lead without a jolt to the main theme's cheerful return.

The second movement has a hint of the opera house about it, with the strings' opening phrase and pause seeming like a question.

Answered on this first occasion by a warm but wistful woodwind dialogue, it is subsequently restated respectively by piano, flute, and finally strings again, each time to receive a different reply. The exquisite pain of some passages will be familiar to lovers of Mozart's piano sonatas.

The finale is a set of variations on a theme whose folk-like character prefigures Mozart's music for Papageno in *The Magic Flute*. After the piano and orchestra have toyed with it through six variations, the concerto ends in a lengthy coda which in its chuckling wit and bustle seems to have leapt straight out of a comic opera.

Lindsay Kemp

WOLFGANG AMADEUS MOZART AUSGEWÄHLTE ARIEN

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „CHI SÀ, CHI SÀ, QUAL SIA“ KV 582

Text vermutlich von Lorenzo Da Ponte (1749–1838),

Einlage in die Oper „Il burbero di buon cuore“ (I,14) von Vicente Martín y Soler (1754–1806)

Madama Lucilla

Chi sà, chi sà, qual sia || L'affanno del mio bene, || Se sdegno, gelosia, || Timor, sospetto, amor.

Voi che sapete, oh Dei, || I puri affetti miei. || Voi questo dubbio amaro || Toglietemi dal cor.

Madama Lucilla

Wer weiß, wer weiß, welcher Art || der Schmerz meines Teuren ist, || ob es Zorn, Eifersucht, || Furcht, Argwohn oder Liebe ist.

Ihr Götter, die ihr || meine reinen Gefühle kennt, || nehmt mir den bitteren Zweifel || aus dem Herzen.

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE DES SESTO NR. 9 „PARTO, MA TU BEN MIO“ AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621

Text von Caterino Mazzolà (1745–1806) nach Pietro Metastasio (1698–1782)

Parto, ma tu ben mio, || Meco ritorna in pace; || Sarò qual più ti piace, || Quel che vorrai farò.

Guardami, e tutto oblio, || E a vendicarti io volo; || A questo sguardo solo || Da me si penserà. || Ah qual poter, oh Dei! || Donaste alla beltà.

Ich gehe, aber du mein Lieb || schließ' mit mir Frieden. || Ich werde so sein, wie ich dir am besten gefalle, || was du willst, werde ich tun.

Sieh mich an, und ich vergesse alles, || und ich eile, dich zu rächen. || An diesen Blick allein || werde ich denken. || Ach welche Macht, oh Götter, || schenket ihr der Schönheit!

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

REZITATIV UND ARIE (RONDO) FÜR SOPRAN, OBLIGATES KLAVIER UND
ORCHESTER „CH'IO MI SCORDI DI TE?“ – „NON TEMER, AMATO BENE“ KV 505

Textdichter unbekannt

Recitativo

Ch'io mi scordi di te? Che a lui mi doni
puoi consigliarmi? E puoi voler che in vita...
Ah no. Sarebbe il viver mio di morte assai
peggior. Venga la morte, intrepida l'attendo.
Ma, ch'io possa struggermi ad altra face,
ad altr'oggetto donar gl'affetti miei, come
tentarlo? Ah! di dolor morrei.

Rondo

Non temer, amato bene, || Per te sempre
il cor sarà. || Più non reggo a tante pene, ||
L'alma mia mancando va.

Tu sospiri? o duol funesto! || Pensa almen,
che istante è questo! || Non mi posso, oh
Dio! spiegar. || Stelle barbare, stelle spietate! ||
Perché mai tanto rigor?

Alme belle, che vedete || Le mie pene in
tal momento, || Dite voi, s'egual tormento ||
Può soffrir un fido cor?

Resitativ

*Dass ich dich vergessen sollte? Du kannst
mir raten, dass du mich ihm gibst? Und du
kannst wollen, dass in meinem Dasein...
Ach nein. Das Leben wäre viel schlimmer
als der Tod! Der Tod möge kommen, ich
erwarte ihn unerschrocken. Doch dass ich
an einer anderen Fackel schmelzen könnte,
dass ich meine Liebesgefühle einem
anderen Wesen schenken könnte; wie sollt
ich das versuchen? Ach, ich würde vor
Schmerz sterben.*

Rondo

*Fürchte dich nicht, geliebtes Wesen, || dies
Herz wird immer für dich da sein. || Ich
kann nicht mehr vor so großen Schmerzen
bestehen. || Es stockt mein Herz.*

*Du seufzest? Ach verhängnisvoller Schmerz! ||
Bedenke wenigstens, welch ein Augenblick
dies ist! || Ach Gott, ich kann es nicht
erklären. || Grausame Sterne, erbarmungs-
lose Sterne! || Weshalb nur solche Härte?*

*Ihr schönen Wesen, die ihr || meine
Schmerzen in diesem Augenblick anschaut, ||
sagt doch, ob ein treues Herz || eine solche
Qual ertragen kann?*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

SA 26.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #09

CAMERATA SALZBURG
SIR ANDRÁS SCHIFF
DIRIGENT JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ PADRÓN
MARTIN JAMES BARTLETT KLAVIER
ANDREI GOLOGAN KLAVIER

MASTERCLASS SIR ANDRÁS SCHIFF

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester KV 271

„Jenamy-Konzert“

(Datiert: [Salzburg,] Jänner 1777)

Allegro
Andantino
Rondeau. Presto – Menuetto. Cantabile

Kadenzen und Eingänge von Mozart

Ende um ca. 16.30 Uhr

KLAVIERKONZERT ES-DUR KV 271 („JENAMY-KONZERT“)

Mit dem Es-Dur-Klavierkonzert KV 271 tritt der gerade 21-jährige Mozart in eine neue Phase künstlerischer Reife: Das einstige Wunderkind ist erwachsen geworden – und wusste in seinen drei letzten noch in Salzburg entstandenen Klavierkonzerten (dem erwähnten war mit einigem Abstand das C-Dur-Konzert KV 246 vorangegangen und jenes in Es-Dur KV 365 für zwei Klaviere sollte noch folgen) jeweils ganz eigene, originelle Typen auszuprägen – in einer Gattung, die er wie kein anderer Komponist seiner Zeit sowohl auf einen neuen, allgemeingültigen Standard hob als auch in eindrucksvoller Weise individualisierte. Mozart hat das Konzert KV 271, seine erste ganz und gar individuelle Komposition („*seine Eroica*“, wie Alfred Einstein diesen Umstand in Worte fasste), offenbar hoch geschätzt und es sowohl auf seine Reisen nach Mannheim und Paris 1777/78 mitgeführt als auch in den 1780er-Jahren in Wien aufgeführt, und es dürfte um 1780 auch das erste im Druck (bei Heina in Paris) erschienene Klavierkonzert aus seiner Feder gewesen sein. Von dieser vermutlich ersten Pariser Ausgabe ist jedoch kein Exemplar erhalten. Allerdings ist es ursprünglich nicht für den eigenen Gebrauch entstanden, sondern für jene Virtuosin, deren Name Wolfgang als „*jenomy*“ anführt, sein Vater hingegen als „*Madame genomai*“. Ihre Identität konnte erst im Jahre 2003 durch den Musikwissenschaftler Michael Lorenz festgestellt werden: Es handelt sich demnach um die aus



Mozart. Klavierkonzert Es-Dur KV 271, „Jenamy-Konzert“. Titelvignette der Erstausgabe des Stimmenmaterials, Offenbach, Johann André [1792].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

Strassburg stammende Marie-Victoire Jenamy, geborene Noverre, die Tochter des berühmten Ballettmeisters Jean-Georges Noverre. (Der fast hundert Jahre in der Literatur verwendete Name „Jeunehomme“ geht dagegen auf eine aus der Luft gegriffene, aber lange Zeit unwidersprochen gebliebene Behauptung der Mozart-

Biographen Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix von 1912 zurück.)

Durch die Person der Widmungsträgerin erklärt sich auch die besonders virtuose und zudem auffallend breit angelegte Gestalt des Werks, das mit einigen formalen Besonderheiten aufwartet: Gleich zu Beginn etwa, wenn im Stirnsatz das Hauptthema vorgestellt wird (in einer für Mozart typischen, bipolaren Gestalt aus selbstbewusster Tutti-Eröffnung und empfindsamer Antwort), ist es sogleich das Klavier, welches die knappe, fanfarenartige Eröffnung des Orchesters fortführt – eine ungewöhnliche, in Mozarts Schaffen einzigartige Lösung, die das Soloinstrument entgegen den damaligen Gepflogenheiten noch weiter in den Vordergrund rückt und erst von Beethoven in seinem vierten und fünften Klavierkonzert neu aufgegriffen wurde. Getreu der Struktur seines Hauptthemas vermittelt das ganze Allegro zwischen festlich-straftem Marsch-Gestus und biegsam melodischem Überfluss, zwischen opernhafem Prunk und sensibler Intimität – ein penibel ausbalanciertes Wechselspiel, nicht zuletzt auch zwischen Solist und Orchester. Als Finale folgt dann ein hurtiges Rondo, dessen Thema Monostatos' Arie „*Alles fühlt der Liebe Freuden*“ aus der *Zauberflöte* vorwegzunehmen scheint. Die vielleicht größte Überraschung des Werks stellt sich jedoch inmitten dieses Satzes ein, wenn nach einer kurzen Kadenz plötzlich ein gesängliches Menuett in As-Dur ertönt – möglicherweise eine Reverenz an den Vater der Madame Jenamy (Mozart sollte diesen Effekt in den Konzerten KV 415 und KV 482 später wiederholen). Im Zentrum des Werks

aber steht ein empfindsames Andantino, der erste in Moll stehende Satz in Mozarts Klavierkonzertschaffen, in dem die gedämpften Streicher dem ausdrucksvoll-belcantesken Flehen des Klaviers die zarte Grundierung verleihen.

Walter Weidringer

PIANO CONCERTO IN E FLAT MAJOR, K. 271

It is easy to imagine all of Mozart's piano concertos as having been written for himself to perform: he was famed as a dexterous child prodigy, and his playing as an adult was noted in addition for its feeling and delicacy. K. 271 was indeed a work that he performed on occasion, yet it was actually composed for an amateur, one Marie-Victoire Jenamy, daughter of Jean-Georges Noverre, a ballet master at the Imperial court whom Mozart had befriended on a visit to Vienna in 1773. She is known to have performed a concerto in public not long before then and when she visited Salzburg in late 1776 or early 1777 this confident and jokey concerto, composed in January and the first of the great sequence of piano concertos with which Mozart brought the genre to maturity, seems to have been the result.

What is clear is that in this piano concerto, the earliest to hold a regular place in the repertoire, Mozart took a significant step forward in his handling of the form. Everywhere the music speaks of a bold confidence in his own abilities. From the swagger of the opening movement to the plangent melancholy of the Andantino, to the chuckling ebullience of the finale, this is the music of a 21-year-old composer flexing his creative muscles and revelling in his own skill and growing artistic personality.

Each of the concerto's three movements provides an unusual talking-point. The fact that the soloist appears right at the start of the first movement, instead of following the more normal practice of waiting until after a long

orchestral opening, may not seem such an extraordinary were it not that Mozart did not repeat it in any other concerto, and that it is hard to think of examples of the same thing by anyone else before Beethoven's Fourth Piano Concerto some 20 years later. After this cheeky initial gambit the piano steps aside and leaves the orchestra to present the opening paragraphs in customary fashion, but when it re-enters it is with another original stroke – a long, high trill which allows it to slip back in with a polite 'excuse me'.

The Andantino is a truly Mozartian movement, the first one in his concertos to be in a minor key (C minor) and full of the sombre hues and profound feeling that are rarely far from the surface even in the composer's most optimistic music. Its strong kinship with the passionate expressiveness of the opera house is made clear by frequent passages reminiscent of vocal recitative.

The finale is a movement of great playfulness, no more apparent than when the fun and games break off for an extended passage in the style of a courtly minuet. The effect is at first gently humorous, a tongue-in-cheek reference perhaps to the Parisian background of the concerto's dedicatee, yet it quickly establishes a grace and charm of its own, so that when the soloist leads the music back to the bustling main theme and a buoyant conclusion, it comes almost as a surprise.

Lindsay Kemp

SA 26.01 16.00 #10 MI 30.01 19.30 #29
SO 03.02 16.00 #43

Salzburger Marionettentheater

ORCHESTER WIENER AKADEMIE
MUSIKALISCHE LEITUNG JORY VINIKOUR
THOMAS REICHERT REGIE, BÜHNE, KOSTÜME
STEFAN WILKENING FRANK, DER SCHAUSPIELDIRECTOR (SPRECHER)
THEO HOFFMAN BUFF, SEIN ASSISTENT / COLAS (BARITON)
MOJCA ERDMANN MADEMOISELLE SILBERKLING / BASTIENNE 1 (SOPRAN)
LAURA AIKIN MADAME HERZ / BASTIENNE 2 (SOPRAN)
PAUL SCHWEINSTER MONSIEUR VOGELSANG / BASTIEN (TENOR)
ENSEMBLE DES SALZBURGER MARIONETTENTHEATERS
PIERRE MONNERAT BILDHAUER
ALEXANDER PROSCHEK LICHT, TON, TECHNIK
PIERRE DROIN BÜHNENMEISTER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Der Schauspieldirektor“ KV 486
(Vollendet: Wien, 3. Februar 1786)

„Bastien und Bastienne“ KV 50
(Entstanden: Wien 1768)

In deutscher Sprache mit deutschen und englischen Szenenangaben
Libretto und Überarbeitung durch Thomas Reichert

Keine Pause

PUPPENSPIELER DES SALZBURGER MARIONETTENTHEATERS

EVA WIENER BASTIEN, MONSIEUR VOGELSANG, NR. 5
URSULA WINZER BASTIENNE 1, MADEMOISELLE SILBERKLING, NR. 10
MICHAELA OBERMAYR BASTIENNE 2, MADAME HERZ, NR. 6
HEIDE HÖLZL NR. 3 (ARIE DER MADAME HERZ)
ANNA TRAVAGLIA NR. 7 (ARIE DER MADEMOISELLE SILBERKLING)
VLADIMIR FEDIAKOV NR. 2
PHILIPPE BRUNNER NR. 4
EMANUEL PAULUS NR. 8
MARION MAYER NR. 9

Hammerflügel: Peter Anton Mooser, Wien (um 1795–1800)
Leihgabe: Dipl.-Ing. Gernot Wilhelm, Frankenmarkt

Eine Kooperation der Stiftung Mozarteum Salzburg mit dem
SALZBURGER MARIONETTENTHEATER

Wiederaufnahme einer Koproduktion der Salzburger Festspiele
und des Salzburger Marionettentheaters aus den Jahren 2006 und 2007

Dauer ca. 110 Minuten



Marionette für Mozarts „Schauspieldirektor“ mit „Bastien und Bastienne“.
Foto: Salzburger Marionettentheater

BASTIEN UND BASTIENNE KV 50

Die Entstehungsgeschichte von *Bastien und Bastienne* liegt weitgehend im Dunkeln, was zum einen fehlenden Quellen, zum anderen der gerade im Fall Mozart wuchernden Legendenbildung geschuldet ist. Beginnen wir mit Letzterer. Georg Nikolaus Nissen, dem ersten Mozart-Biographen, zufolge soll hinter der 1768 in Wien vollendeten „Operetta“ (Leopold Mozart) um das Schäferpaar Bastien und Bastienne niemand Geringerer als der damals hochberühmte Arzt und Magnetiseur Franz Anton Mesmer als Auftraggeber stehen, der

tatsächlich im Wunderdoktor Colas porträtiert scheint – eine Koinzidenz, die fast zu schön ist, um wahr zu sein. Eine Aufführung im Hause Mesmer ist jedenfalls nicht belegt, ja nicht einmal eine öffentliche Präsentation dieses ersten Singspiels aus Mozarts Feder zu Lebzeiten des Komponisten. Erst 1890 sollte es im Berliner Architektenhaus zur Uraufführung kommen, 1891 folgte die Wiener Hofoper mit einer textlich überarbeiteten Fassung von Max Kalbeck. Danach begann der Siegeszug dieses Frühwerks, das Silke Leopold in ihrem *Mozart-Handbuch* (2005) immerhin als „Solitär“ und „Geistesblitz“ ein-

stuft. Denn so wenig die näheren Umstände der Komposition geklärt sind, so eindeutig offenbaren sich in diesem nur auf den ersten Blick harmlosen Singspiel bereits Ansätze jener spezifischen Musikdramatik, die Mozarts Opern so unverwechselbar macht. „*Hinter der Fassade ländlicher Unschuld lauert [...], wenn auch nur rudimentär, jene Doppelbödigkeit, die eines der wichtigsten Charakteristika seiner musikalischen Menschen-darstellung werden sollte*“ (Silke Leopold).

Auch ein Blick auf die Kontexte der Vorlagen macht deutlich, dass das Stück keineswegs so harmlos ist wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Am Beginn steht das 1752 von Jean-Jacques Rousseau verfasste Intermède *Le Devin du Village*, das gleichermaßen als Kampfansage an Rousseaus Kontrahenten Jean-Philippe Rameau wie als Stellungnahme im ‚Buffonistenstreit‘ konzipiert ist. Musik als „*Ursprache der Menschheit*“, so eine damals gängige und heiß diskutierte Theorie, könne sich nur in einer volkstümlich-schlichten Melodik äußern, deren „*Natürlichkeit*“ unmittelbar zu Herzen gehe. Herder war ein anderer großer Verfechter dieser Position, die sich ganz den (bürgerlichen) Idealen der Aufklärung verpflichtet zeigte. Rousseaus *Devin du Village* verbreitete sich entsprechend rasch über ganz Europa, nur von dessen Parodie *Les Amours de Bastien et Bastienne* übertroffen, die Marie-Justine-Benoîte Favart und Harny de Guerville bereits 1753 als Opéra comique mit gesprochenen Dialogen an der Comédie-Italienne herausbringen, wobei der Idealismus Rousseaus einer derb-realistischen Komik weicht,

die mit reichlich Ironie gewürzt ist und die Protagonisten in Holzschuhen und mit Dialekt auftreten lässt. 1754 wurde diese französische Fassung bereits in Wien aufgeführt, um zehn Jahre später dann in ihrer deutschen Übersetzung von Friedrich Wilhelm Weiskern Kärntnertortheater-Premiere zu feiern. Dieses deutsche Textbuch diente Mozart dann als Basis seiner eigenen Fassung, wobei das Autograph einige Rätsel aufgibt. Finden sich darin doch offenkundig nachkomponierte Rezitative, eine Einrichtung der Colas-Partie für Alt (statt Bass) sowie erneute Textbearbeitungen durch den Salzburger Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner, was auf eine zumindest geplante Aufführung in Salzburg schließen lässt – möglicherweise durch ein Kinderensemble, so die These von Marion Recknagel mit Verweis auf einen Brief Leopold Mozarts an Lorenz Hagenauer vom 28. Mai 1764, in dem er berichtet, dass sein Sohn „*ietzt immer eine Opera im Kopf [hat], die er mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will*“. Doch auch dazu lassen sich keinerlei weitere Belege finden.

Anders als Rousseau ging es Mozart nicht um eine ästhetische Aussage, die der höfischen Etikette und der dort favorisierten Form der Opera seria eine programmatisch schlicht gehaltene Melodik als Signum (scheinbar) unverfälschter Natur und menschlicher ‚Ursprache‘ entgegenstellt. Die Protagonisten des 12-jährigen Komponisten singen tatsächlich wie ihnen der Schnabel gewachsen ist und gewähren dabei Einblicke in ihr Innerstes: Wenn etwa in Bastiennes zweiter Arie „*Ich geh jetzt*

auf die Weide“ das F-Dur des ersten Teils in ein g-Moll abrutscht, sobald sich Bastienne ihrer Einsamkeit bewusst wird; auch das c-Moll von Colas’ Zauberarie „*Diggi, daggi*“ verleiht der überbordenden Phantasie dieser Nonsens-Sprachformeln etwas durchaus Geheimnisvolles, wenn nicht gar Dämonisches; und wenn Bastiens Selbstmorddrohung als Accompanato-Rezitativ in g-Moll erklingt, werden Verzweiflung und Todessehnsucht derart spürbar, dass alles Tändelnde und Spielerische für einen Moment vergessen scheint.

Hinter der „*Operetta*“, wie Leopold Mozart das knapp einstündige Werk nennt, sind also durchaus ernsthafte Reformideen auszumachen, die allerdings in der nach der Wiederentdeckung 1890 einsetzenden Aufführungsgeschichte nur allzu oft unter Rokokokitsch verschüttet wurden. Auch eine Inszenierung mit Marionetten scheint zunächst das Klischee von der ‚Kinderoper‘ zu bedienen. Allerdings offenbart der zweite Blick auch hier eine Doppelbödigkeit, die sich bestens mit Mozarts Schäfersingspiel vereinbaren lässt. Zum einen waren Marionettentheater ebenso auf den Jahrmärkten zu Hause wie Opéras comiques und Singspiele, die den Hof- und Staatsaktionen und dem Pathos höfischer Bühnen eine erfrischende Absage erteilten; zum anderen gilt die Marionette spätestens seit Heinrich von Kleists berühmtem Essay „Über das Marionettentheater“ (1810) als ein Sinnbild vollkommener Anmut und Grazie, womit sich Kleist in den aktuellen Diskurs um den idealen Darsteller einreichte. Auch ihm ging es – wie Rousseau – um „*Natürlichkeit*“ und „*wahr-*

haftige Darstellung“, Schlagworte der Aufklärung, die von Philosophen und Dichtern, Malern und Musikern immer wieder neu beschworen wurden – und die im Singspiel eines 12-jährigen Genies gleichfalls anklingen, ganz ohne ‚Programm‘, aber mit viel ‚naiver‘ Grazie.

DER SCHAUSPIELDIREKTOR KV 486

Nicht naive Grazie, sondern Ironie und Satire verleihen dem Anfang 1786 in knapp zwei Wochen entstandenen, von Mozart in seinem Werkverzeichnis als „*Komödie mit Musik*“ klassifizierten *Schauspieldirektor* seinen besonderen Charme. Allerdings sollte sich diese Parodie auf den zeitgenössischen Opern- und Theaterbetrieb nie wirklich im Repertoire etablieren. Bereits bei der Uraufführung, die auf Wunsch des Kaisers als Wettbewerb auf einander gegenüberliegenden Bühnen in der Schönbrunner Orangerie inszeniert wurde, zogen Mozart und sein Librettist Gottlieb Stephanie d. J. den Kürzeren. Antonio Salieris bissige Opernparodie *Prima la musica poi le parole* trug den Sieg davon – und mit ihr die Opera buffa, die fortan auch in Wien wieder dominierte. Das von Joseph II. noch wenige Jahre zuvor protegierte Singspiel und die damit verknüpfte Idee einer deutschen Nationaloper schien (vorerst) passé.

Ein weiterer Grund könnte aber auch im Zwittercharakter des *Schauspieldirektors* liegen, in dem ganze fünf Musiknummern aus Mozarts Feder ausgedehnten Schauspiel-szenen gegenüberstehen. Als Referenz dienten

damals in Wien gespielte und daher dem zeitgenössischen Publikum bestens bekannte Stücke, die teils gut erkennbar parodiert werden. Die Besetzung der Partien mit bekannten Schauspiel- und Operngrößen, die hier sich und ihren Berufsstand persiflierten, dürfte den Reiz noch erhöht haben: So traten etwa die in Wien gefeierten Primadonnen Aloisia Weber und Caterina Cavalieri als Madame Herz und Mademoiselle Silberklang in einem irrwitzigen Koloraturwettstreit um den Rang der „ersten Sängerin“ gegeneinander an. In diesem Terzett – der Tenor Monsieur Vogelsang versucht vergeblich zu schlichten – zieht Mozart alle Register musikalischer Komik, wobei Glucks Terzett „*Est-ce un adagio?*“ aus dessen populärer Opéra comique *La Rencontre imprévue* unverkennbar Pate stand, wenn im Text vorkommende musikalische Termini wie „*Adagio*“, „*Allegro*“ oder „*Piano*“ ihren unmittelbaren Widerhall in der Musik finden, in dieser allzu engen Kopplung sicher ein ironischer Kommentar auf die vieldiskutierte Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache. Auch die Ouvertüre mit ihrem „lärmenden, leicht ironisierten Pathos“ (Julia Liebscher in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*) lässt keine Zweifel daran aufkommen, welche Intentionen hinter dieser Musik stehen. Die beiden Arien der Kontrahentinnen und ein versöhnliches Vaudeville-Finale, in das sich auch noch der Schauspieler Buff einmischt, wenn auch etwas „falsch“ tönend mit seinem c-Moll inmitten des in C-Dur stehenden Rundgesangs, komplettierten den Beitrag Mozarts zu diesem Pasticcio, dem es allerdings nicht nur

an dramatischer Stringenz, sondern vor allem auch am nötigen Sprachwitz fehlte. Der Aufführung in Schönbrunn folgten noch drei weitere im Kärntnertortheater, erneut in Kombination mit Salieris *Prima la musica e poi le parole* – wobei Mozarts Musik von den Wienern diesmal der Vorzug gegeben wurde. Dass in der *Wiener Realzeitung* vom 21. Februar 1786 dabei besonders hervorgehoben wird, dieses Urteil „entspringe gewiß nicht Nationalparteilichkeiten“, lässt aufhorchen – offenbar spielten im Wettstreit der beiden Stücke genau solche Parteinahmen eine nicht unerhebliche Rolle. Allerdings war *Der Schauspieldirektor* zu sehr „*Gelegenheitswerk*“ (so die Bezeichnung auf dem Titelblatt des Librettos), um ernsthaft in diese erneute Opernfehde – nunmehr zwischen italienischer und deutscher Oper – eingreifen zu können.

Hinzu kam die Bezugnahme auf aktuelle Repertoirestücke, die schon bald dazu führte, dass das Werk nur in mehr oder minder gelungenen Überarbeitungen gegeben werden konnte, unter denen sich 1797 gleich zwei interessante Produktionen finden: eine Bearbeitung durch Schikaneder in Wien und eine Einrichtung durch Christian August Vulpius in Weimar, die auf Veranlassung Goethes erfolgte. Basis dieser *Theatralischen Abenteuer* war wiederum eine 1791 aufgeführte Bearbeitung Goethes, der kurzerhand den Text Stephanies gegen seine eigene Übersetzung von Cimarosas Opera buffa *L'impresario in angustie* (1786) ausgetauscht hatte. Unter dem Titel *Mozart und Schikaneder* brachte wiederum Louis Schneider 1845 eine amüsante



Variante heraus, in der die Genannten selbst auftreten. Danach verschwand *Der Schauspieldirektor* bis 1916 von den Spielplänen und tauchte auch danach eher sporadisch auf, oft nur als konzertante Aufführung ohne zugehörige Schauspielpassagen oder als „Spezialität“ an besonderen Aufführungsorten wie Schlössern oder Gartentheatern. Eine Aufführung mit Marionetten erfolgte 1958 durch Bernhard Paumgartner und Géza Rech. Ob sich die Form der Opernparodie für die Darstellung mit Marionetten allerdings ebenso eignet wie *Bastien und Bastienne*? „In der Inszenierung von Thomas Reichert werden Pastorale

und Satire miteinander verschränkt, was darüber hinaus ungewöhnliche Perspektiven eröffnen dürfte: auf die Kontexte der Entstehung, auf die Stücke und nicht zuletzt auf die Entwicklung des Komponisten, denn immerhin liegen 18 Jahre zwischen den beiden Werken – Jahre, in denen sich Mozart vom Wunderkind zu einem Meister musikalischer Menschendarstellung entwickelt hat. Man darf also in vielfacher Hinsicht gespannt sein.

Monika Woitas

„DER SCHAUSPIELDIREKTOR“ KV 486 /
„BASTIEN UND BASTIENNE“ KV 50

DIE HANDLUNG

Schauspieldirektor Frank ist mit der Besetzung des Stücks *Bastien und Bastienne* beschäftigt, wobei ihm sein Assistent Buff zur Seite steht. Viele Bewerber stellen sich vor, um vor dem Direktor Proben ihres Könnens abzulegen, darunter auch Madame Herz und Mademoiselle Silberklang. Nach einigen Runden, während derer sie verschiedene darstellerische Aufgaben zu bewältigen haben, steht der Darsteller des Bastien fest. Für die Auswahl der Bastienne kommt es zum Wettsingen zwischen Madame Herz und ihrer Kontrahentin Mademoiselle Silberklang. Beide sind jedoch gleich gut, und so wird entschieden, eine Durchlaufprobe des Singspiels *Bastien und Bastienne* abzuhalten und nach der Hälfte des Stücks die Darstellerinnen der Bastienne zu wechseln. Die dritte Person in dieser Oper, die Figur des Colas, muss Buff übernehmen, die rechte Hand von Direktor Frank.

Der Vorhang hebt sich, Bastienne, eine Schächerin, glaubt sich von ihrem Freund verlassen. Der vermeintliche Zauberer Colas rät

ihr, sich in dieser Situation möglichst gleichgültig zu verhalten und sich ihre Sorge nicht anmerken zu lassen. Kurze Zeit später sucht Bastien seinerseits den Zauberer auf und teilt ihm mit, dass er bald seine Geliebte Bastienne heiraten werde. Colas entgegnet jedoch, sie habe sich in jemand anderen verliebt. Bastien kann Bastiennes Untreue nicht fassen und gerät außer sich. Als sich beide begegnen, benimmt sich Bastienne – so gut sie kann – vollkommen unbeteiligt. Streit und Eifersucht führen die Liebenden schließlich wieder zusammen.

Nach dem Ende der Probe melden sich die beiden Darstellerinnen der Bastienne erneut zu Wort, und jede besteht darauf, die bessere zu sein. Direktor Frank entscheidet daraufhin, beide zu engagieren, als Erst- und Zweitbesetzung. Damit provoziert er allerdings einen neuen Streit um die Frage, wer die Premiere spielen darf. Endlich zeigen sich die Damen aber einsichtig und beteuern einmütig, gleichermaßen der Kunst wie dem Publikum zu dienen.

BASTIEN UND BASTIENNE, K. 50

The Mozart family left Salzburg for Vienna in September 1767. Soon after their arrival, however, a smallpox epidemic forced them to leave for Brno, and then for Olomouc, where Wolfgang fell ill with the disease, taking two weeks to recover. The family finally returned to Vienna in January 1768 and performed for the Imperial family. The Mozarts had already met Empress Maria Theresa during a first trip in 1762. It was then that the 6-year old prodigy had first come to Schönbrunn, impressing the court, the Empress, Emperor Franz, and their children – including the future queen of France, Marie-Antoinette.

By 1768, Emperor Franz had died and his son Joseph II, the new Emperor, apparently suggested that the 12-year old Wolfgang write an opera. Leopold carefully chose a libretto for an *opera buffa*, *La finta semplice*. Wolfgang started composing arias (in what would amount to more than two hours of music), and singers were hired for a performance. Unfortunately, a number of Viennese composers spread the rumor that this new opera was really the work of Leopold. Faced with the prospect of a sabotaged premiere, Leopold withdrew it.

It is in the wake of this debacle that Wolfgang set to work on another operatic work, his first Singspiel, *Bastien und Bastienne*, a pastoral comedy based on the play *Les Amours de Bastien et Bastienne*, by playwright Harny de Guerville and the singer and actress Justine Favart. The latter was itself a parody of *Le*

Devin du Village (“The Village Soothsayer”), an operatic *intermède* by Jean-Jacques Rousseau, from 1752. Rousseau, known best now as a philosopher, was both the composer and the librettist for this major hit: a favourite of French Kings Louis XV and Louis XVI. *Les Amours de Bastien et Bastienne* was translated into German by Friedrich Wilhelm Weiskern, a German actor, playwright, and geographer (he authored a *Topography of Lower Austria*). Three of the numbers in Weiskern’s version came from the actor and comedic writer Johann Heinrich Friedrich Müller. Final alterations and adaptations to Wolfgang’s libretto were made by a friend of Leopold’s, Salzburg court trumpeter Johann Andreas Schachtner.

The commission for *Bastien* apparently came from another friend of the Mozart family: Franz Anton Mesmer, the physician, hypnotist, and magnetist, whose name is the origin of the English word ‘mesmerize’. Mesmer probably served as the inspiration for the characters of Colas in *Bastien* and later Don Alfonso in *Così fan tutte* – both roles, sung by a bass, serve an identical function in the operas’ respective narratives. *Bastien* may have been performed in Vienna in the garden theatre of Mesmer’s Palais, but musicologists debate whether this first performance actually took place. There is no trace of the work being performed again until a century after Mozart’s death, when *Bastien* was performed at the Architektenhaus, in Berlin, in 1890.

Herrmann Abert’s biography of Mozart enlignens the musical styles that inspired Mozart when he composed *Bastien*: “The sources

on which the boy drew ... must be sought ... primarily in the Parisian *opéras comiques* of Duni, Philidor and Monsigny, whose tunes still echoed in his ear from the time of his visit to Paris. In numbers such as *Ich geh' jetzt auf die Weide, Würid' ich auch, Geh', du sagst mir eine Fabel, Dein Trotz vermehrt sich* and especially *Befraget mich ein zartes Kind*, with its curious cross-rhythms, he brilliantly captured the vital and witty rhythms of all three French composers. But other influences, too, are identifiable, influences that can be traced ... to the popular south German song tradition. ... This influence may be found not only in individual reminiscences and certain turns of phrase but, more especially, in the heartfelt tone of many of the sustained melodies, where there is no trace of sentimentality."

DER SCHAUSPIELDIREKTOR (THE IMPRESARIO), K. 486

Early in 1786, the Viennese court was preparing for the visit of the sister of Emperor Joseph II, Princess Maria Christina, and her husband, Duke Albert of Sachsen-Teschen, the governor-general of the Austrian Netherlands. Tasked with creating a lavish event, billed as a "Spring Festival on a Mid-Winter's Day," the emperor's director of spectacles, Count Rosenberg, commissioned two of Vienna's foremost composers, Mozart and Antonio Salieri, to each write a short work to be played after the banquet, which took place on 7 February 1786.

The next day, the *Wiener Zeitung* published the following account of the event: "On Tuesday, His Majesty the Emperor gave a *Lustfest* ["pleasure party"] at Schönbrunn [the Viennese palace used by the emperor as summer residence] for Their Excellencies the Governors-General of the Imperial and Royal Netherlands, and a gathering of the local nobility. Forty courtiers as well as Prince Stanislaus Poniatowski [nephew of the King of Poland] were invited. They each chose their own lady, and at three o'clock set out from the Hofburg in pairs, travelling by both open and closed carriages. His Imperial Majesty accompanied Her Serene Highness the Archduchess Christine. The party alighted at the Orangerie, which had been prepared most lavishly and attractively for luncheon for the guests. The table, beneath the orange trees, was most prettily decorated with both local and exotic flowers, blossoms and fruits. While His Majesty, the distinguished visitors, and the guests partook of their meal, the Imperial and Royal Chamber Musicians performed on wind instruments. After the banquet, a new play with arias, called *Der Schauspieldirektor* was performed by actors of the Imperial and Royal National Theatre on a stage especially erected at one end of the Orangerie. At its conclusion, an *opera buffa*, likewise newly composed for this occasion, and entitled *Prima la musica e poi le parole*, was given by the company of the Court Opera, on the Italian stage erected at the other end of the Orangerie. All this time, the Orangerie was most gloriously illuminated with numerous lights from candelabra and

wall-brackets. After nine o'clock, the entire company returned to town in the same order, each coach being accompanied by two grooms with lights."

Preparing this short stage work, consisting of a much-admired Overture and four musical numbers, required Mozart to put on hold work on composing the music for the upcoming Lenten season (including two piano concertos) as well as his *Marriage of Figaro*, which was first performed in May.

The libretto for *Der Schauspieldirektor* was written by Gottlieb Stephanie the Younger, a playwright and director with whom Mozart had collaborated four years previously on another Singspiel, *The Abduction from the Seraglio*. Mozart composed in the Singspiel genre throughout his career, from his youthful *Bastien and Bastienne* (1768) until *The Magic Flute* (1791) written during his last year. With its often comic tone, the Singspiel, which alternates spoken dialogue in German with musical numbers, was more appealing to the tastes of middle-class audiences than Italian opera. One week after its Schönbrunn première, *Der Schauspieldirektor* opened at the Kärntnertheater, with three successful performances.

At the first performance, Stephanie, the librettist, played the spoken part of Frank, tenor Johann Valentin Adamberger sang Monsieur Vogelsang. Meanwhile, Madame Herz was sung by Aloisia Lange, Mozart's sister-in-law. Aloisia's husband, Joseph Lange, played Buff. Mozart also kept with a familiar casting choice with the coloratura soprano (and Salieri's student and mistress) Caterina Cavalieri, for

Mademoiselle Silberklang. Cavalieri had played the role of Konstanze at the first performance of *The Abduction* and, two years after *Der Schauspieldirektor*, she sang Donna Elvira in *Don Giovanni* (Vienna 1788). Mozart was thus writing for a cast of singers that was very familiar to him, which enabled him to tailor parts to their vocal strengths as well as allude to their real-life personalities. As musicologist Simon Keefe writes, the composer "pokes fun in the names of its characters: at [Aloisia] Lange's married status and predilection for lyrical, sentimental arias (Madame Herz) and Cavalieri's unmarried status and penchant for 'silvery' virtuosity (Mademoiselle Silberklang)."

Thomas Reichert's production melds the pastoral setting of *Bastien und Bastienne* with the satire of *Der Schauspieldirektor*, bringing a fresh perspective on both works and on Mozart's awe-inspiring development from child prodigy to master whose genius at depicting human emotions in music remains unparalleled. This fascinating study in contrasts is sure to spark one's interest and curiosity.

Francis Kayali

DER SCHAUSPIELDIREKTOR, K. 486
BASTIEN UND BASTIENNE, K. 50

SYNOPSIS

Impresario Frank is busy casting the singspiel *Bastien und Bastienne* together with his assistant Buff. Many applicants arrive for auditions to prove their acting skills, among others Madame Herz (Madame Heart) and Mademoiselle Silberklang (Mademoiselle Silverbell). After a few rounds of different acting and singing tasks, it is clear who will play Bastien. During the casting of Bastienne's role, a singing competition ensues between Madame Herz and her adversary, Mademoiselle Silberklang. However, since both are equally talented, it is decided to hold a run-through rehearsal of the singspiel *Bastien and Bastienne*, changing the actress playing Bastienne after the first half. The third part in the opera, a character named Colas, is assigned to Buff, the right hand of impresario Frank.

The curtain rises. Bastienne, a shepherdess, believes that her beloved has left her. The would-be sorcerer Colas advises her to pretend that this situation does not bother her and to let nobody notice her anxiety. Shortly thereafter, Bastien also seeks out the sorcerer and tells him that he is soon to marry his beloved Bastienne. Colas, however, tells him that she has fallen in love with somebody else. Bastien cannot believe Bastienne's betrayal and is furious. When the two of them meet, Bastienne tries as hard as she can to act indifferently. A quarrel and their jealousy finally reunite the lovers.

After the rehearsal, both actresses playing Bastienne demand renewed attention, each claiming to be the best. Thereupon, Frank decides to hire both of them, one as the A- and one as the B-cast. This, however, provokes a new quarrel about who should be allowed to perform the premiere. Ultimately, both ladies give in and unanimously assert that they serve art just as much as the audience.

SA 26.01

19.30 Haus für Mozart #12

WIENER PHILHARMONIKER DIRIGENT ADAM FISCHER JANINE JANSEN VIOLINE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie B-Dur KV 319
(Datiert: Salzburg, 9. Juli 1779)

Allegro assai
Andante moderato
Menuetto – Trio
Allegro assai

Konzert A-Dur für Violine und Orchester KV 219
(Datiert: Salzburg, 20. Dezember 1775)

Allegro aperto
Adagio
Rondeau. Tempo di Menuetto – Allegro
Kadenzen und Eingänge von Joseph Joachim

Pause

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt der

COMPAGNIE PLASTIC OMNIUM

die dieses Konzert mit einer FORTE Konzert-Patenschaft unterstützt

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie Es-Dur KV 543

(Datiert: Wien, 26. Juni 1788)

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

ORF-Sendung: Sonntag, 3. Februar 2019, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.30 Uhr

Das Programm dieses Konzerts am Vorabend von Wolfgang Amadé Mozarts 263. Geburtstag stellt zwei Kompositionen aus seiner Salzburger Zeit der großen, im Sommer 1788 in der Wiener Vorstadt Alsergrund entstandenen Es-Dur-Symphonie gegenüber.

SYMPHONIE B-DUR KV 319

Als Mozart Mitte Jänner 1779 nach Salzburg zurückkehrte, lag eine fast sechzehnmonatige Reise hinter ihm, die ihn in verschiedene deutsche und französische Städte geführt hatte. Namentlich in Mannheim und Paris hatte er wichtige musikalische Eindrücke gewinnen können, doch blieb die Reise auch mit Erinnerungen an tragische beziehungsweise unerfreuliche Erlebnisse verbunden. So waren seine Hoffnungen auf eine feste Anstellung oder lukrative Kompositionsaufträge ebenso unerfüllt geblieben wie seine Liebe zu Aloisia Weber unerwidert, vor allem aber war seine Mutter völlig unerwartet in Paris gestorben. In Salzburg musste er seinen ungeliebten Dienst am Hofe Fürsterzbischof Colloredos wieder aufnehmen, wenngleich nun als Hoforganist mit einem gegenüber früher dreimal so hohen Gehalt. In den folgenden Monaten entstanden mehrere bedeutende Kompositionen für die Kirche, aber auch Instrumentalwerke wie die *Posthorn-Serenade* KV 320, das Konzert für zwei Klaviere und Orchester KV 365, die *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester KV 364 und die Symphonie in B-Dur KV 319. Versehen mit dem autographen Datum

des 9. Juli 1779, weist die Symphonie eine eher kammermusikalische Besetzung von zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern und Streichern (mit geteilten Bratschen) auf. Gemäß den Salzburger Gepflogenheiten umfasste sie zunächst nur drei Sätze; das Menuett wurde erst kurz vor der Drucklegung des Werkes Mitte der 1780er-Jahre in Wien hinzugefügt. In formaler Hinsicht ist bemerkenswert, dass Mozart in allen drei ursprünglichen Sätzen die Durchführungsabschnitte mit neuen musikalischen Gedanken beginnen lässt, die anschließend kontrapunktisch verarbeitet werden. Besonders markant ist in dieser Hinsicht der Kopfsatz, in dessen Durchführung das aus dem Finale der *Jupiter-Symphonie* KV 551 bekannte viertönige Motiv erscheint.

VIOLINKONZERT A-DUR KV 219

Mozarts fünf Violinkonzerte nehmen eine beachtenswerte Rolle in seinem Œuvre ein. So ist das B-Dur-Konzert KV 207 seine erste originäre Arbeit auf dem Gebiet des Solokonzerts überhaupt. Der 17-jährige Komponist vollendete es im April 1773 in Salzburg, kurz nachdem er mit seinem Vater Leopold von der dritten gemeinsamen Italienreise zurückgekehrt war. Im Laufe der nächsten Monate entstanden mit dem im Dezember niedergeschriebenen Klavierkonzert KV 175, dem *Concertone* für zwei Soloviolen KV 190 (beendet am 31. Mai 1774) und dem Fagottkonzert KV 191 (beendet am 4. Juni 1774) drei weitere konzertante Werke. Es scheint, als habe Mozart

sich in kurzer Zeit beinahe alle denkbaren Möglichkeiten der für sein eigenes Schaffen neu entdeckten Gattung aneignen wollen: Konzerte für ein Tasteninstrument, für ein Blasinstrument, für ein oder mehrere Streichinstrumente. Im folgenden Jahr widmete er sich dann mit großer Intensität dem Genre des Solokonzerts für Violine; die vier Konzerte KV 211, KV 216, KV 218 und KV 219 datieren aus der Zeit von Juni bis Dezember 1775.

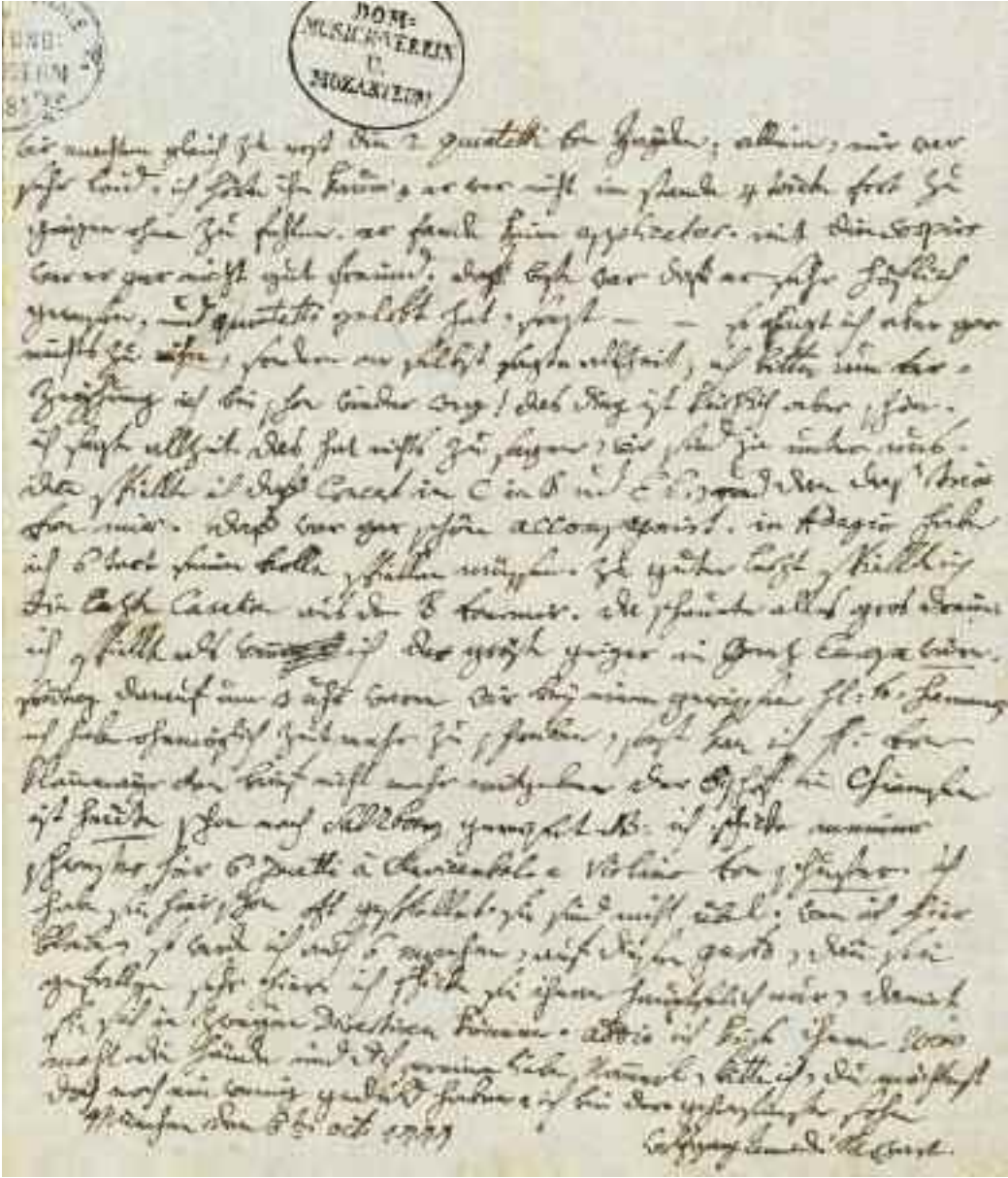
Wenngleich Mozart im Allgemeinen das Klavier als Instrument bevorzugte, war er doch ein exzellenter Geiger (und Bratschist) und trat, besonders in den Jahren 1773 bis 1777, auch außerhalb von Salzburg immer wieder als Solist auf. So schrieb er beispielsweise Ende Oktober 1777 aus Augsburg an den Vater: „hernach speiste ich mit meinem vettern beym hl. kreuz: unter der tafel wurde Musique gemacht. so schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in den kloster doch lieber, als das orchestre vom Augspurg. ich machte eine sinfonie, und spielte auf der violin das Concert ex B von vanhall, mit al-gemeinem applauso [...] auf die Nacht beym soupée spielte ich das strasbourg=Concert [= KV 216]. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.“ Bereits gut zwei Wochen zuvor hatte er Leopold aus München berichtet: „zu guter lezt spielte ich die lezte Ca-sation aus den B von mir. da schauete alles gros drein. ich spielte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa wäre.“ Die Antwort des Vaters lautete: „daß sie bey Abspielung deiner letzten Caßation alle groß darein ge-schauet, wundert mich nicht, du weist selbst

nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ia, so, als wärest du der erste Violinspieler in Europa.“

Von den 1775 in Salzburg entstandenen Konzerten für Violine und Orchester erfreut sich das in der leuchtenden Tonart A-Dur stehende letzte Konzert KV 219 seit langem besonderer Beliebtheit. Es beeindruckt durch die differenziert gestalteten Dialoge zwischen der Solostimme und dem mit je zwei Oboen und Hörnern sowie Streichern besetzten Orchester und wartet mit einer Fülle schöner und geistreicher Ideen auf. So wird etwa im ersten Satz der Solist mit einer sechs Takte langen, poetischen Adagio-Episode eingeführt, und nicht weniger phantasievoll ist der Abschnitt mit ‚Alla turca‘-Charakter im abschließenden Rondo. Der Mittelsatz, ein Adagio in E-Dur von großer Schönheit und hoher Satzkunst, ist von Seufzerfiguren geprägt und überrascht in seinem Durchführungsteil mit chromatischen Wendungen.

SYMPHONIE ES-DUR KV 543

Betrachtet man die größer besetzten Instrumentalwerke aus Mozarts Wiener Jahren, so findet man darunter nicht weniger als 17 gattungsprägende Klavierkonzerte, jedoch nur 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 auch



Mozart. Brief an seinen Vater, München, 6. Oktober 1777, mit dem berühmten Passus „ich spielte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa wäre.“ Autograph. Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

noch drei für Aufführungen in anderen Städten entstanden sind. So ist die Symphonie KV 385 die Umarbeitung einer vermutlich fünfsätzigen Serenade, die Mozart 1782 für die Salzburger Familie Haffner komponiert haben soll, die Symphonie KV 425 wurde 1783 bei einem Aufenthalt in Linz in aller Eile niedergeschrieben und aufgeführt; die Symphonie KV 504 entstand Ende 1786 für Mozarts bevorstehende Reise nach Prag.

Damit bleiben die drei Symphonien des Sommers 1788, die den Abschluss und in vielerlei Hinsicht auch die Krönung seines symphonischen Schaffens bilden. Ort und Zeit ihrer Entstehung sind relativ gut überliefert: In der ersten Hälfte des Jahres hatten Mozarts finanzielle Probleme ernsthafte Ausmaße angenommen. Zwar war er im Dezember 1787 zum „*k. k. Kammermusiker*“ ernannt worden, doch das damit verbundene Jahresgehalt von 800 Gulden lag deutlich niedriger, als er sich erhofft hatte. Nachdem es zu Auseinandersetzungen mit dem Vermieter seiner Wohnung gekommen war, übersiedelte Mozart mit seiner Frau Constanze und den Kindern Carl Thomas und Theresia († 29. Juni 1788) im Juni in die Wiener Vorstadt Alsergrund. An Michael Puchberg schrieb er darüber: „[Ich] kann, da ich den vielen besuchen nicht ausgeht bin, mit mehrerer Musse arbeiten; [...] auch das *logis* [ist] wohlfeiler, und wegen frühJahr, Sommer, und Herbst, angenehmer – da ich auch einen garten habe.“ Und wenig später heißt es in einem anderen Brief an den Logenbruder: „*ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als in andern*

Logis in 2 Monat“. Tatsächlich scheint sich Mozart in diesem Sommer 1788 in einem wahren Schaffensrausch befunden zu haben, denn in den ersten acht Wochen seines Aufenthalts in der neuen Wohnung entstanden neben einigen kleineren Kompositionen vier bedeutende Kammermusik- beziehungsweise Klavierwerke, vor allem jedoch die drei Symphonien. Mozart hat sie, versehen mit Daten, in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen: die Symphonie Es-Dur unter dem 26. Juni, die g-Moll-Symphonie unter dem 25. Juli und die Symphonie C-Dur, die erst lange nach seinem Tod den Beinamen *Jupiter-Symphonie* erhielt, unter dem 10. August.

Sind demnach die äußeren Umstände ihrer Entstehung gut rekonstruierbar, liegt doch der Anlass für die Komposition der Symphonien weitgehend im Dunkeln. Während die ältere Musikforschung überwiegend die Ansicht vertrat, sie seien wohl ohne konkreten Anlass, gleichsam ‚für die Schublade‘ geschrieben worden, und Mozart habe sie vermutlich zeit seines Lebens niemals aufgeführt, so werden diese Thesen von der neueren Forschung als unwahrscheinlich zurückgewiesen. Wie in vielen vergleichbaren Fällen in Mozarts Schaffen sei davon auszugehen, dass er eine Drucklegung oder aber Aufführungen der Symphonien in näherer Zukunft als Möglichkeit gesehen haben müsse. Vielleicht war eine Publikation beim Wiener Verlag Artaria geplant, der einige Monate zuvor die sechs *Pariser Symphonien* Joseph Haydns in zwei Dreiergruppen herausgebracht hatte, deren eine Werke in den Tonarten C-Dur, g-Moll und Es-Dur um-

fasste (Hob. I:82–84). Diese Übereinstimmung in der Tonarten-Kombination könnte andererseits auch zufällig sein, hatte doch Mozart selbst schon 1785/86 in seinen beiden Klavierquartetten KV 478 und KV 493 die Tonarten g-Moll und Es-Dur einander gegenübergestellt, ebenso wie im Frühjahr 1787 in den Streichquintetten KV 515 und KV 516 die Tonarten C-Dur und g-Moll. Wie auch immer: Eine Veröffentlichung bei Artaria wurde nicht realisiert, alle drei Symphonien erschienen erst nach Mozarts Tod im Druck. Eine Aufführung lässt sich nur für die g-Moll-Symphonie konkret nachweisen. Möglicherweise hatte Mozart geplant, sie in Subskriptionskonzerten der anstehenden Herbst-/Wintersaison 1788/89 vorzustellen, die dann entweder nicht stattfanden oder nur in kleinem privatem Rahmen abgehalten wurden, ohne dass sich Zeugnisse davon erhalten hätten. Es kommen ferner mehrere Konzerte in Betracht, in denen nicht näher bezeichnete Symphonien Mozarts erklangen sind, etwa bei seinen Aufenthalten in Dresden und Leipzig 1789 sowie in Frankfurt am Main und Mainz im folgenden Jahr oder auch bei zwei Konzerten Mitte April 1791 in Wien. In diesen Konzerten könnte Mozart seine neuen Symphonien präsentiert haben.

Die drei Werke sind in ihrem Charakter sehr unterschiedlich und bilden gemeinsam ein Kompendium seiner Kunst. Die Es-Dur-Symphonie, bei deren Instrumentierung Mozart die üblichen Oboen durch Klarinetten ersetzt hat, beginnt als einzige der Trias mit einer langsamen Einleitung. Diese von eher dunklem Timbre und punktierten Rhythmen

geprägte Introduktion mündet in einen ausgesprochen lyrischen Allegro-Teil in Sonatensatzform, der überraschenderweise im 3/4-Takt steht. Analog zum Streichquartett KV 428 folgt als zweiter Satz ein Andante con moto im subdominantischen As-Dur; auch hier werden Ausdrucksbereiche tragischer und schmerzlicher Empfindungen berührt. Frei von jeglichen Eintrübungen sind dagegen Menuett und Trio mit ihrer ländlerartigen Melodik und Rhythmik. Den krönenden Abschluss der Symphonie bildet das Allegro-Finale: ein überaus temperamentvoller Satz im 2/4-Takt, der beinahe monothematisch angelegt ist, da Mozart den Seitensatz vom Hauptsatz abgeleitet hat, und der zudem mit Modulationen in entfernte Tonarten und kunstvoller imitativer Behandlung des Hauptthemas in der Durchführung aufwarten kann.

Alexander Odefey

SYMPHONY IN B FLAT MAJOR, K. 319

In January 1779 Mozart returned to his home town of Salzburg at the end of a sixteen-month tour to Paris, Mannheim and Munich. The trip had not been a happy one. Travelling in the company of his mother, he had entertained high hopes of achieving the sort of public success he felt he deserved, but through a mixture of bad luck and poor interpersonal skills had instead met largely with disappointment. Worse than that, his mother had died in Paris. Now, home again, he found himself once more in the pay of a provincial Prince-Archbishop, in the relatively lowly post of court organist. One can well imagine that he was a changed, perhaps somewhat chastened man.

Three symphonies date from these last years Mozart spent in Salzburg before settling in Vienna in 1781, of which the Symphony in B flat major, K. 319, dated 9 July 1779, is the second. Amiable by nature and modest in scoring by comparison with the brilliant symphony Mozart had composed for Paris (K. 297), it is nevertheless a sophisticated piece which demonstrates new achievements for its composer. The chamber-like intimacy of the slow movement seems to come more naturally than it had in his earlier symphonies, and the relaxed character of the first movement is evident right from the lilting opening bars, reminiscent of the atmosphere of some of the symphonies Joseph Haydn had been composing for his princely employers at the Eszterházy court. The finale, too, has something new to say in its witty combination of the bustling

musical language of the comic opera and elements of the march. Originally these were the only movements, but at some time in the early 1780s Mozart inserted a polite Menuetto and Trio to give the work a more conventional symphonic plan.

VIOLIN CONCERTO IN A MAJOR, K. 219

Mozart's period of devotion to the violin concerto was a short one; after composing five by the time he was twenty, he produced no more in the remaining sixteen years of his life. Subsequent concertos included examples for horn, oboe, flute, clarinet and, most gloriously, piano, but the violin never occupied him again in this regard. By any standards this is regrettable, but it appears even more so in the light of the considerable beauty and all-round compositional skill shown by the Violin Concerto in A major, K. 219, the fifth and last of them, which seems to pull together many of the best qualities of its predecessors.

Completed on 20 December 1775, it is a work which, while being perhaps the most technically demanding of the violin concertos, combines radiant warmth with sprightly humour, and instrumental athleticism with sublime poetry. Conceived on a notably larger scale than its predecessors, it has the look of a new stage of development, so it is strange that the line should end here. How one could wish for just a few more!

That this is a concerto not to be hurried is soon established. Thematically speaking,



Mozart. Symphonie B-Dur KV 319.
Titelblatt der Erstausgabe, Wien, Artaria [1785].
Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Bildarchiv,
Porträtsammlung und Fideikommißbibliothek)

the opening is surprisingly unassertive, with the orchestral violins striding out lightly over a quivering accompaniment, but without anything that strikes the listener as a melody as such. Even more unexpected is the way in which the soloist emerges: six bars of pensively soaring adagio over a murmuring accompaniment, eventually bursting out into a new theme full of swaggering self-confidence and revealing the opening to have been an accompaniment in search of a tune. Note, too, how the little upward sweep that ends the first orchestral section is taken up for development later in the movement.

The slow movement is the longest among the violin concertos, but its effortless beauty

never wavers. There is little dialogue, just a serenely drawn and effortlessly touching melody for the solo violin, with the orchestra supplying the most loving of accompaniments. The concerto finishes with a 'rondeau' in which returns of the opening theme are interspersed with contrasting episodes. As in the finale of the third and fourth concertos, Mozart takes the opportunity here to introduce an element of humorous impersonation. In the earlier works this took the form of bagpipe-and-drone effects, but here it is an exhilarating excursion into what is usually called 'Turkish' music. In fact this style – evoked with exaggerated melodic leaps, pounding rhythms and *col legno* effects (hitting the strings with the wood of the bow) in the cellos and basses – owes more to Hungarian gypsy music than to the Ottomans, but for most Europeans of Mozart's time its exoticism would have seemed Turkish enough. That Mozart himself borrowed some of this section from music he knew from a ballet entitled *Le gelosie del serraglio*, K. 135a ('The jealousy of the harem') confirms how he saw it; the reason behind this apparent musical joke, however, remains a mystery.

SYMPHONY IN E FLAT MAJOR, K. 543

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. Among the mu-

sical revelations of Mozart's years in Vienna, two in particular left a deep mark on his symphonic writing: one was the high standard of orchestral wind-playing in the city, resulting in growingly independent writing for winds in his concertos and symphonies; and the other was his increased acquaintance with the music of Bach and Handel, which had the effect of freeing up his handling of counterpoint so that it could now be assumed with ever greater insistence and subtlety into the fabric of his music.

All three symphonies were completed between 26 June and 10 August, though the impulse for them is unknown. Except for the G minor Symphonin, no clear-cut record exists of them receiving public performances in the composer's lifetime, though it seems inconceivable that they were not intended for a series of concerts Mozart was planning for that autumn, or that none of them was among the symphonies performed at concerts Mozart gave in subsequent years in Leipzig, Frankfurt and Vienna. Their close chronological proximity gives them the appearance of a trilogy, and, even if it is unlikely that they were intended as such, they offer fascinatingly complementary outlooks on the symphonic form. Had Mozart lived longer, it is unlikely that they would have been his last symphonies, yet in their ability to combine with seemingly effortless ease a varied range of styles and emotions into a satisfying and newly sophisticated type of creation, they would make a fitting conclusion to any composer's symphonic art.

The Symphony in E flat major, K. 543, is the first and least familiar of the three, but probably the most lyrical, albeit that it is a lyricism 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 this 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 reintroduction of the trumpets and drums brings punch to the Menuetto, which 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

SO 27.01

9.00 Franziskanerkirche *Messe*

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa solennis 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)

SO 27.01

10.00 Dom *Messe*

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa C-Dur („Credo-Messe“) KV 257
(Komponiert: Salzburg, zwischen 1775 und 1777)

SO 27.01 #13

10.00 Vorplatz Mozarts Geburtshaus (Hagenauerplatz)
14.00 Vorplatz Mozart-Wohnhaus (Makartplatz)
19.00 Mozartplatz

ROLANDO VILLAZÓN
MIT LOS MARIACHIS NEGROS
ELIAS KIM VIOLINE, ELKE TRAXLER VIOLINE, FRANZ NEUBAUER TROMPETE,
STEFAN DWORZAK TROMPETE, LUIS-CARLOS MUNOS SEGOVIA GITARRE,
MIGUEL PREUSCHL KONTRABASS, BRUNO DWORZAK GESANG

SERENATA MEXICANA

Mexikanische Serenatas
zu Mozarts Geburtstag

Despierta
Las Mañanitas
Serenata huasteca
Serenata Tapatia

Eintritt frei

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

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



Der Tanzmeistersaal im Mozart-Wohnhaus.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv

SO 27.01 #15 MI 30.01 #26 SA 02.02 #38

11.00 Mozart-Wohnhaus, Tanzmeistersaal

STEFAN WILKENING REZITATION
EMMANUEL TJEKNAVORIAN MOZARTS COSTA-VIOLINE
MAXIMILIAN KROMER MOZARTS „WALTER“-FLÜGEL

„ALLERLIEBSTER PAPA“

Aus dem Briefwechsel (1779–1782) von
Leopold und Wolfgang Amadé Mozart

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate F-Dur für Klavier und Violine KV 377
(Komponiert: Wien, Sommer 1781)

1. Satz Allegro

Sonate B-Dur für Klavier und Violine KV 378
(Komponiert: Salzburg, Anfang 1779)

2. Satz Andantino sostenuto e cantabile

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

3. Satz Rondeau. Allegretto grazioso

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 379 (Komponiert: Wien, April 1781)

1. Satz Adagio – Allegro

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

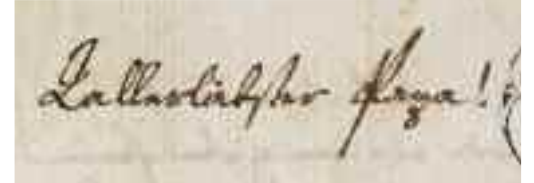
Allegro
Andante con moto
Rondeau. Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

Keine Pause

Ende um ca. 12.15 Uhr

„ALLERLIEBSTER PAPA“

Mit keiner anderen Gattung hat sich Wolfgang Amadé Mozart so kontinuierlich beschäftigt wie mit der Sonate für Klavier und Violine. Seine erste komponierte er im Alter von sieben Jahren teilweise in Paris, seine letzte im Juli 1788 in Wien. Diese Gattung durchzieht Mozarts kompositorisches Schaffen wie ein roter Faden. Immer wieder wurde er durch lokale Umstände oder persönliche, auch finanzielle Interessen zur Komposition von Violinsonaten angeregt. Er ließ sich dabei formal und satztechnisch von Vorgefundenem inspirieren und beschritt zugleich neue Wege. Auf diesem Feld konnte er sich zudem mit beiden Instrumenten auseinandersetzen, die er so meisterlich beherrschte. Denn Mozart war nicht nur ein exzellenter Klavierspieler, sondern auch ein hervorragend ausgebildeter Geiger, unterrichtet vom besten Lehrer seiner Zeit, oben drein Verfasser einer modernen und in Europa weitverbreiteten Violinschule (1756): seinem Vater Leopold Mozart, dessen 300. Geburtstag die Musikwelt heuer begeht. Am Salzburger Hof diente Mozart viele Jahre als Orchestergeiger und Konzertmeister. Zu Beginn seiner Parisreise 1777 trat er in München und Augsburg mit seinen eigenen Violinkonzerten auf und spielte, „als wenn ich der größte Geiger in Ganz Europa wäre“. (Brief an den Vater vom 6. Oktober 1777). Für die Wiener Jahre ab 1781 sind allerdings keine öffentlichen Auftritte mehr als Geiger nachgewiesen, nun widmete er sich ganz seinem Metier: dem Klavier. Am 4. April 1781 schwärmte er gegen-



über seinem Vater von Wien, wo er, bestärkt auch durch die als respektlos empfundene Behandlung durch seinen Salzburger Dienstherrn Hieronymus Graf Colloredo und zum Leidwesen seines Vaters bald beschloss sich niederzulassen: „*ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist – und für mein Metier der beste ort von der Welt. – das wird ihnen Jederman sagen. – und ich bin gern hier, mithin mache ich es mir auch nach meinen kräften zu Nutz.*“ Neben Klavierunterricht, Soloauftritten und eigenen Musikakademien waren Publikationen ebenfalls ein erfolgversprechendes Mittel, Geld zu verdienen und sich einen Namen zu machen. Werbung durch Druckmedien – diese Marketingstrategie hatte bereits Vater Leopold auf der ‚Wunderkindreise‘ angewandt, und Wolfgang war sich 1778 in Paris ebenfalls deren Wirksamkeit bewusst: „*auf diese art werde ich doch am leichtesten bekannt hier*“. In der Tat ließ Mozart in Paris sechs Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306 drucken – die ‚Wunderkind‘-Drucke Œuvre I bis IV (allesamt Sonaten für Klavier und Violine) ignorierend – sein Opus I als Erwachsener. Und auch 1781 in Wien entstand sehr rasch der Plan, Violinsonaten herauszugeben, sein Opus II und zugleich Mozarts erster ei-

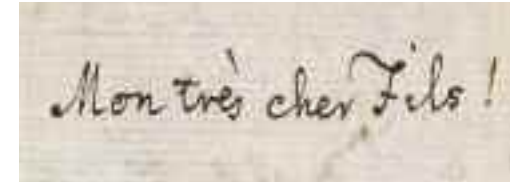
genständiger Wiener Druck. Nur acht Wochen nach seiner Ankunft in der Kaiserstadt kann Mozart seinem besorgten Vater hoffnungsfroh berichten: „Nun ist die Suscription [!] auf 6 Sonaten im Gang, und da bekomme ich geld.“ (Brief vom 19. Mai 1781) Zwei Monate später einigte sich Mozart mit dem führenden Wiener Verleger Artaria, der fortan zu seinem Hauptverleger wurde.

Da die Zeit drängte, wählte Mozart zwei bereits vorliegende, aber in Wien noch unbekannte Sonaten KV 296 (Mannheim 1778) und KV 378 (Salzburg, Anfang 1779) aus und komplettierte sie durch vier neu komponierte. Diese entstanden in rascher Abfolge im Frühjahr und Sommer 1781. Im November wurden sie schließlich gedruckt und am 8. Dezember in der *Wiener Zeitung* als Werke „von dem genugsam bekannt u. berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart“ angezeigt. Mozart widmete diesen Sonaten-Druck Josephine Auernhammer, einer öffentlich auftretenden Pianistin sowie Komponistin, ab 1781 Mozarts Klavierschülerin und in den 1780er-Jahren wohl auch Korrekturleserin bei Artaria. Den Sonaten war ein großer Verkaufserfolg beschieden. Mindestens fünf Abzüge musste Artaria im Laufe der Zeit herstellen, und selbst eine in zwei Hefte geteilte Zweitauflage lohnte sich.

Auf die für Wien neuartigen Violinsonaten wurde auch die Fachpresse aufmerksam. In Carl Friedrich Cramers renommierten, in Hamburg erscheinenden *Magazin der Musik* war am 4. April 1783 zu lesen: „Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art. Reich an neuen Gedanken und Spuren des grossen musica-

lischen Genies des Verfassers. Sehr brillant, und dem Instrumente angemessen. 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 eben so fertigen Violin- als Clavier-Spieler erfordern.“ Der anonyme Rezensent hat hier einen musikhistorischen Moment beschrieben: Die Sonaten waren grundlegend neu, Klavier und Geige treten erstmals durchgängig als gleichberechtigte Partner in einen veritablen instrumentalen Dialog. Die Violine spielt nun beileibe nicht mehr den Part der Begleiterin, wie der traditionelle französische Titel *Six Sonates pour le Clavecin, ou Pianoforte avec l'Accompagnement* [!] d'un Violon suggeriert. Es wird nicht nur ein sehr guter Klavierspieler, wie Mozart einer war, sondern auch ein „fertiger“, also ein hervorragender Geiger benötigt. In der Gattungshistorie präsentieren sich die Sonaten auch in der formalen Anlage als neu. Waren die Pariser Violinsonaten bis auf eine Ausnahme zweisätzig und damit vor allem an der Mannheimer Tradition orientiert, schrieb Mozart nun ausschließlich dreisätzig Sonaten.

Die erste Sonate, die Mozart in Wien komponierte, entstand gewissermaßen als Dienstauftrag. Der Salzburger Erzbischof weilte mit seinem Hofstaat einschließlich seiner besten Musiker in Wien auf Besuch seines Vaters. Mozart war auf Befehl Colloredos von München, wo er am 29. Jänner 1781 seinen *Idomeneo* KV 366 erfolgreich uraufgeführt hatte, widerwillig nach Wien gereist, wo er am 16. März



Anrede Leopold Mozarts an seinen Sohn. Autograph. S. 141 Anrede Wolfgang Amadé Mozarts an seinen Vater Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

1781 eintraf. Colloredo glänzte beim Wiener Adel mit Konzerten seiner Musiker, unter denen sich auch der Hofgeiger Antonio Brunetti befand. In einer Akademie am 8. April im Deutschordenshaus wurden „3 stücke von mir gemacht. versteht sich, Neue“ – berichtete Mozart am Abend stolz nach Hause, wohl auch um zu demonstrieren, wie befruchtend Wien für sein kompositorisches Schaffen sei. Unter den neuen Stücken war auch eine Violinsonate für Brunetti und sich selbst, die er laut Korrespondenz des Nachts „von 11 uhr bis 12“ komponierte, wobei er nur die Violinstimme aufgeschrieben, aber „meine Parthie im kopf behalten“ habe. Bei dieser ‚Ein-Stunden-Sonate‘ handelt es sich nachdem heutigen Forschungsstand wahrscheinlich um die *Sonate G-Dur KV 379* (Op. II/5), da die letzten beiden Seiten des Autographs eindeutige Zeichen der Eile bei der Niederschrift zeigen. Die Sonate ist auch in ihrer formalen Disposition ungewöhnlich: Sie eröffnet mit einem zauberhaften Adagio voller Zärtlichkeit, das sich nicht

nur als Einleitung, sondern als erster Satz in Sonatenform entpuppt. Mozart nutzte hier wie im gesamten Opus II die größeren Freiheiten im Ausdruck, die der Sonate von der zeitgenössischen Ästhetik zugestanden wurden, „denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin ausgedrückt werden“, so Daniel Gottlob Türk in seiner Klavierschule (Leipzig und Halle 1789).

Im ersten, von Motorik gepägten Satz der *Sonate F-Dur KV 377* (Op. II/3) dominieren Achteltriolen, die durchgängig entweder allein von einem der Protagonisten oder gemeinsam gespielt werden. Das Andantino der älteren *Sonate B-Dur KV 378* (Op. II/4) bezaubert mit seiner sanglichen Hauptmelodie. Mozarts Vorliebe für das Rondo bezeugt das Finale der *Sonate F-Dur KV 376* (Op. II/1), neun von zwölf der Sonaten-Schluss-Sätze der Opera I und II bedienen diesen Satztyp.

Die *Sonate Es-Dur KV 380* (Op. II/6) hat Mozart gewiss mit Kalkül als prächtigsten Vertreter ans Ende des Zyklus gestellt. Man hört, besonders im ersten Satz, die Freude, mit der er die Klangpracht des modernen Hammerflügels auskostet, pianistisch ist er hier deutlich auf dem Weg zum Klavierkonzert. Das g-Moll-Andante führt mit seinen schmerzlichen Vorhalten den Hörer in eine ganz andere Gefühlswelt; ein Kontrast der durch das abschließende Rondo mit seinem spielerischen Hauptmotiv im Da-Caccia-Sechsstückeltakt wieder abgemildert wird.

Anja Morgenstern



Mozart. Sechs Sonaten für Klavier und Violine KV 296 und 376–380, „Auernhammer-Sonaten“. Titelblatt der Erstausgabe, Wien, Artaria [1781].
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

ALLERLIEBSTER PAPA

Mozart's correspondence is one of the most extensive and famous associated with a musician. It reveals a sociable individual, with a lively sense of humour, who enjoyed the company of family and friends at home in Salzburg and Vienna as well as abroad, and who maintained good relations with influential members of the nobility such as Countess Thun, Baron Raimund Wetzlar von Plankenstein, Baron Gottfried van Swieten and Baroness Elisabeth Waldstätten. He often comes across as a sensitive correspondent too, including in letters to Aloisia Weber (with whom he was in love in 1778), his wife Constanze, and sister Nannerl. Undoubtedly, though, father Leopold was Mozart's most productive correspondent: they exchanged letters every week or two during Mozart's trip to Germany and France in 1777–1779 and when Mozart was in Munich preparing for the premiere of *Idomeneo* (1780/81); regular correspondence continued between 1781 and 1784 once Mozart was based in Vienna, diminishing in frequency in the last three years of Leopold's life (1784–1787).

From time to time disputes flared up between Mozart and his father in their letters. Leopold was concerned about his son not fulfilling practical responsibilities during the 1777–1779 trip, distracted by a “head full of notes”, and sometimes profoundly disturbed by Mozart's judgements about people, travel plans and musical opportunities. Understandably devastated by his wife Anna Maria's death

in Paris, when 600 miles away in Salzburg, Leopold also accused his son of paying insufficient attention to her well-being. And in later years Leopold opposed both Mozart's move to Vienna in 1781 and marriage to Constanze a year later, forcing Wolfgang into defensive positions.

But positive and productive aspects of the father-son relationship are also prominent in the correspondence, especially in discussions of specific musical and dramatic matters (such as for *Idomeneo*). And Mozart's sympathetic characterization of death as the “true goal of our life” and the “truest best friend of mankind”, once aware of his father's serious illness in spring 1787 and less than two months before his death, shows Mozart's love and respect for Leopold enduring right to the end.

Once he had moved permanently to Vienna in March 1781, Mozart's priorities for sustaining a freelance musical career included obtaining an opera commission (*Die Entführung aus dem Serail*), participating in high-profile performances, and publishing instrumental music. His opus 2, comprising *Six accompanied sonatas for piano and violin*, occupied much of his time in the early months in Vienna and was issued by the publisher Artaria in November 1781. Two of the sonatas, 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 represent Viennese products from 1781. K. 379 featured at a concert at Archbishop Colloredo's Viennese residence

on 8 April 1781, so hurriedly composed that much had not been written down by the time of the performance with Salzburg violinist Antonio Brunetti. The six-work set was very favourably reviewed in Cramer's *Magazin der Musik* (1783): "the violin accompaniment is so craftily combined with the clavier part that both instruments will constantly remain prominent; so that these sonatas demand as accomplished a violinist as clavier player. But it is not possible to give a full description of this original work. Amateurs and connoisseurs must play them through themselves, and then they will find out that we have exaggerated nothing."

All of the sonatas document qualities identified by Cramer, especially the dynamic relationship between composition and performance. The opening movement of K. 376, with thematic decoration and embellishment throughout, occasionally sounds improvised. And in the Andante and Allegretto grazioso finale, melody and accompaniment flow freely between the patently equal violin and piano. The main theme at the beginning of the Allegro of K. 377 comes alive in performance, transformed in its restatement: the motor-like repeated-note triplets in the violin become freer arpeggiated triplets in the piano right hand to coincide with harmonic enrichment in the left hand, the theme as a whole coming across as more relaxed and spacious in its second iteration than in its first. K. 378 shares with its sister works stylistic and performance-related interests in instrumental parity and written-out embellishments. K. 379 opens in declamatory and improvisatory fashion tran-

sitioning elegantly to a melody and accompaniment texture at bar 12. And K. 380, with the piano in elaborative and decorative mode at the opening of the work and the violin in a subservient role, moves towards equal participation later in the first movement and in the Andante con moto and concluding Allegro.

Simon P. Keefe

SO 27.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #16

MOZART KINDERORCHESTER
DIRIGENT PETER MANNING
FATMA SAID SOPRAN
THEO HOFFMAN BARITON
ROLANDO VILLAZÓN MODERATION
NOLA RAE, HECTOR PALACIOS, STELLA BLANC
VISUAL INTERVENTION

TÄNZELEIEN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

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

Ouvertüre
Nr. 9 Andantino
Nr. 10 Allegro
Nr. 18 Gavotte

Aus „Le nozze di Figaro“ KV 492
(Datiert: Wien, 29. April 1786)

Cavatina des Figaro Nr. 3 „Se vuol ballare signor Contino“

TÄNZELEIEN

Welche musikalische Gattung hat Mozart wohl am eifrigsten gepflegt? Wer das *Chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* des Ludwig Ritter von Köchel, kurz *Köchel-Verzeichnis* genannt, aufmerksam von vorne nach hinten durchblättert, erhält auf diese Frage eine auf den ersten Blick überraschende Antwort: Es ist weder die Symphonie noch das Klavierkonzert oder gar die Violinsonate, sondern der Tanz. Angefangen mit KV 1, zwei Menuettsätzen für Klavier, bis hin zum Deutschen Tanz C-Dur KV 611 mit dem Beinamen *Die Leierer* erstreckt sich eine lange Reihe von Tanzzyklen und Einzelsätzen. Wer sich die Mühe macht, alle diese Tänze zu zählen, kommt auf mehr als 110 Menuette, knapp 50 Deutsche Tänze, gut 25 Kontretänze und 6 Ländler für Tanzensemble, hinzu kommen noch mehr als 50 Tanzsätze für Klavier, von denen sich aber viele als Klavierauszüge größer besetzter Werke erweisen. Es wäre aber aus verschiedenen Gründen falsch, diese Zahl direkt in Relation zur Gesamtzahl aller Kompositionen Mozarts – etwa 600 – zu setzen. Einerseits hat Mozart viele seiner Tänze zu Gruppen von drei bis zu zwanzig Stücke zusammengestellt, andererseits finden sich in vielen anderen Werken auch zahlreiche Tanzsätze, angefangen von den originalen Ballettmusiken bis hin zu den mehr als 100 Menuettsätzen in Sonaten, Kammermusikwerken und Symphonien. Ja selbst vor der Oper macht der Tanz bei Mozart nicht Halt. Auch wenn diese Zahlenspiele letztlich

unergiebig bleiben, so wird doch deutlich, welch bedeutende Rolle Tänze in Mozarts künstlerischem Schaffen gespielt haben: In seinem kurzen Leben hat es nach dem sechsten Lebensjahr wohl nicht einen einzigen Monat gegeben, in dem Mozart nicht wenigstens einen Tanzsatz geschrieben hätte.

Allzu leicht machen wir uns die Sichtweise protestantischer Pastoren des 18. Jahrhunderts zu eigen, die aus der Heiligen Schrift umständlich beweisen wollten, dass Tanzen heidnisch, unmoralisch oder wenigstens für einen Christen nicht anständig sei. Doch schon damals traten ebenso eifrige Verfechter des Tanzes unter den Lutheranern auf den Plan, die darauf hinwiesen, dass die Bibel aus Olims Zeiten über den Gesellschaftstanz des 18. Jahrhunderts prinzipiell nicht Auskunft geben könne, es also unzulässig sei, Urteile für oder wider das Tanzen daraus abzuleiten. Im katholischen Salzburg und Wien dürfte man derartige Diskussionen ohnehin nur belächelt haben. Leopold Mozart gab in der *Nachricht vom gegenwärtigen Zustande der Musik ... zu Salzburg* im Jahre 1757 an, „schon viele Hunderte Menuette, Operntänze und dergleichen“ geschrieben zu haben (von denen die allermeisten verloren sind), und eine *Sammlung aller Danzmenuette, des Herrn Michael Haydn zu Salzburg*, die erst vor etwa 20 Jahren vom heutigen Salzburg Museum erworben werden konnte, umfasst zwar nicht alle Menuette, die wir von dem jüngeren der Haydn-Brüder kennen, aber immerhin nicht weniger als 133 Stücke (darunter einige Tanzsätze, die man bis dahin voreilig Wolfgang Amadé Mo-



zart zugeschrieben hatte). Dennoch muss man heute wohl Wiener oder wenigstens Salzburger Blut in den Adern haben, um die Begeisterung der damaligen Zeit für die Ballsaison nachvollziehen zu können. Der Zu- oder eigens für die Mozartwoche Angereiste wird vermutlich stets mit gewisser Zurückhaltung auf ein Programm mit Tanzmusik blicken und mit leichtem Befremden zur Kenntnis nehmen, mit welcher Begeisterung die ganze Familie Mozart an Redouten und Maskenbällen teilnahm. Ganz erschöpft berichtet beispielsweise Leopold Mozart am 15. Februar 1775 seiner in Salzburg verbliebenen Frau aus München: „Heute gehen wir nicht auf die Redutte, wir müssen ausruhen, es ist die erste die wir auslassen.“ Ein Konzert mit dem Mozart Kinder-

orchester wie heute ist vielleicht der geeignete Anlass, sich auf das Abenteuer ‚Mozart und der Tanz‘ einzustimmen.

Die ersten Stücke des Notenbuchs, das Vater Mozart im Jahre 1759 für den Klavierunterricht seiner damals acht Jahre alten Tochter Maria Anna, genannt Nannerl, einrichtete, sind Menuette. Leopold hat sie teils aus einem in Salzburg damals bekannten und beliebten Repertoire geschöpft, teils selbst komponiert. Damit verstieß er, strenggenommen, gegen seine eigenen Prinzipien, denn in seiner wenige Jahre zuvor erschienenen *Violin-schule* hatte er die Lehrmeister davor gewarnt, dem Schüler Tanzstücke vorzulegen: „Man soll ihm [...] keine Menueten oder andere melodiose Stücke geben, die ihm leicht in

dem Gedächtnisse bleiben: sondern man lasse ihn anfangs Mittelstimmen von Concerten, wo Pausen darinn sind, [...] abspielen. [...] Widrigenfalls wird er sichs angewöhnen, alles nach dem Gehör auf Gerahte wohl abzuspielen.“ Stattdessen verwies er auf den Nutzen von Tonleitern und Fingerübungen. Und selbst mit Blick auf die (durchaus hübschen) Übungsstücke, die er in seine *Violinschule* einstreute, behauptete er, „Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigstens zu machen.“ Der Widerspruch löst sich aber, wenn man bedenkt, dass sich das *Nannerl-Notenbuch* und die *Violinschule* an völlig unterschiedliche Adressatenkreise wendete. Die *Violinschule* war für erwachsene, angehende Profimusiker bestimmt, die sich im Selbststudium oder unter Aufsicht eines Lehrers das Geigenspiel beibringen wollten und von denen man erwarten durfte, dass sie sich – wie in jedem anderen Lehrberuf – mit Fleiß und Ernst auf eine Laufbahn als Berufsmusiker einlassen wollten. Leopold war zwar selbst Autodidakt, aber zugleich auch ein echter Pädagoge, der wusste, dass man Kinder mit Tonleiterspiel allein nicht lange bei Laune halten könne. Dass Leopold mit Maria Anna und Wolfgang nicht nur ein, sondern gleich zwei Wunderkinder in der Familie hatte, konnte er 1759 noch nicht absehen.

Aber nicht nur im Klavierunterricht spielten Tänze eine bedeutende Rolle, sondern auch in Lehrbüchern der musikalischen Komposition, wie den Schriften des Kapellmeisters am Hof von Thurn und Taxis in Regensburg, Joseph Riepel, zu entnehmen ist, die in den

1750er-Jahren im Druck erschienen sind und der Mozart-Familie bekannt waren.

Springen wir in die letzten Lebensjahre Mozarts und auf die reiche Produktion an Tänzen dieser Zeit. Mit der Ernennung zum ‚k. k. Kammermusik‘ erhielt Wolfgang Amadé Mozart am 7. Dezember 1787 die lang ersehnte Berufung in den Dienst am Kaiserlichen Hof, einen Ehrentitel ohne die Verpflichtung zu regelmäßigen Diensten. Die Mozart-Biographen des 19. Jahrhunderts ereiferten sich zwar darüber, dass Mozart als Gegenleistung für ein angeblich kümmerliches Salär Menuette und Deutsche Tänze für die Vergnügungen des Wiener Adels schreiben musste. Von ‚müssen‘ ist aber schwerlich die Rede, denn eine kontraktmäßige Verpflichtung bestand nicht (übrigens waren sich auch Haydn und selbst Beethoven nicht zu schade, Kompositionen für die Redouten beizusteuern). Und selbst wenn dies tatsächlich der Fall gewesen wäre: Wenn man das Gehalt von 800 Gulden pro Jahr auf die einzelnen neu komponierten Tänze umlegt, kommt man auf eine stattliche Summe. In keinem Jahr hat Mozart mehr als 30 Tänze geschrieben; demnach wurden 16 Tänze mit derselben Gage ‚belohnt‘ wie eine ganze Oper wie *Le nozze di Figaro* oder *Così fan tutte*, die ihm 100 Dukaten oder 450 Gulden, wovon man ein halbes Jahr leben konnte, einbrachten. Mozart hat übrigens jeden dieser Tänze ernstgenommen und die Melodien, die ihm einfielen, in kleine Meisterwerke verwandelt; manchmal hat er den Tänzen auch Titel gegeben, so dass diese zu Programmmusik wurden: Im Trio des

Deutschen Tanzes KV 602, Nr. 3 (der kurioserweise unter der Nummer KV 611 noch ein zweites Mal im Köchel-Verzeichnis erscheint), lässt Mozart eine Drehleier erklingen, und im Trio zu KV 605, Nr. 3, nimmt er uns mit auf eine Schlittenfahrt durch die beschneiten Straßen und Wege der Kaiserstadt oder des Praters. Mozart beweist dabei einen einzigartigen Sinn für eine farbige und abwechslungsreiche Instrumentierung; damals erwartete man, dass ein und derselbe Spieler bei einem Zyklus in einem Tanz Flöte, im nächsten Oboe oder Klarinette spielte, sodass sich eine schier unerschöpfliche Vielfalt an Klangfarben innerhalb einer Tanzserie ergab.

Die meisten Tanzzyklen der Zeit sind naturgemäß eine nahezu beliebige Reihung je für sich selbständiger Tänze, und Mozart hatte nur selten Gelegenheit, dramaturgisch gestaltete Tanzfolgen, beispielsweise in Form von Balletten, zu schreiben. Für die Ballettmusiken, die bei oder im Anschluss an Opernaufführungen erklangen, zog man meist Spezialisten, nicht den Komponisten der Oper heran. Nur ausnahmsweise, wie bei der *Ballettmusik zu Idomeneo* KV 367, die im Eröffnungskonzert erklingen ist, wurde Mozart selbst damit beauftragt. Die *Musik zu Les petits riens* KV 299b von Jean-Georges Noverre, dem international angesehensten und erfolgreichsten Ballettdramaturgen der Zeit, durfte Mozart während seines Aufenthalts in Paris im Sommer 1778 keineswegs frei gestalten. Vielmehr nahm man dort außer einem Dutzend Stücken von Mozart eine Reihe von Sätzen anderer Komponisten, ja sogar einige Volkslieder auf.



„La Danse“ („Der Tanz“). Radierung, 1780, von Daniel Chodowiecki (1726–1801). Aus: Almanac Généalogique pour l'an 1781. Berlin, akg-images

Eines freilich konnte man vom Tänzeschreiben nicht lernen, nämlich wie man größere, dramatische Formen gestaltet. Hierfür erwies sich die Arie als besonders geeignet: Wenn man – wie in Mozarts Zeit – Musik als eine Sprache in Tönen ansah, konnte man sich das richtige Phrasieren und Deklamieren aneignen, indem man die Phrasenbildung des Textes auf die Musik übertrug. Auch alle rhetorischen Kunstgriffe der Textausdeutung konnte

man in der Musik abbilden, die überdies durch den Text der Arie schon eine gewisse Struktur und Länge erhielt. Während der Westeuropareise hat der junge Mozart 1765/66 in England und Holland mindestens 15 Arien komponiert, von denen aber nur eine Handvoll erhalten geblieben ist. Daneben wandte sich der Knabe der Symphoniekomposition zu, wobei ihm das Anhören guter Kompositionen anderer Meister eine große Hilfe war. Dass Mozart beide Gattungen bald wie ein Großer beherrschte, machen die B-Dur-Symphonie KV 22 und die Sopranarie „*Conservati fedele*“ KV 23 des Zehnjährigen auf eindrucksvolle Weise deutlich. Diese Kompositionen waren übrigens ursprünglich keineswegs für Kinder, sondern für professionelle Musiker bestimmt. Respekt also den jungen Künstlern im 7. Jahr des Bestehens des Mozart Kinderorchesters!

Dass Arie und Tanz keine zwei einander ausschließende Pole in Mozarts Schaffen sind, machen die beiden späten Arien des heutigen Konzerts deutlich. Die Macht der Musik zeigt sich in den Zauberinstrumenten, mit deren Hilfe Tamino und Papageno die Gefahren des Lebens meistern. Ein Glockenspiel kann eine Gruppe von Wächtern und selbst den Bösewicht Monostatos in eine Ballett-Truppe verwandeln: „*Das klinget so herrlich*“... Und die Cavatina „*Se vuol ballare signor Contino*“, mit der Figaro dem Grafen trotzig den Kampf ansagt, da dieser seiner Verlobten nachstellt, ist auf eine Tanzmelodie geschrieben. Die Arie beginnt mit einer Melodie im Tempo di Minuetto und schlägt dann im Allegro-Teil in einen Kontretanz um. Was haben Musikwissen-

schaftler nicht alles in diese eine Arie hineininterpretiert: Das Menuett als Symbol für den dekadenten Adel, dem der bürgerliche Kontretanz in einer Revolution den Garaus macht. Was hätte wohl Mozart zu solchen Interpretationen gesagt? Vielleicht hätte er nachdenklich den Kopf geschüttelt und gedacht „*Oida, is doch nur a musikalischer Spaß!*“ Für ihn waren Tanz und Musik nicht voneinander zu trennen und für Jung und Alt bestimmt. So hätte ihm – da können wir uns sicher sein – nicht nur das heutige Konzert des Mozart Kinderorchesters gut gefallen, sondern auch der Trailer der Mozartwoche 2019, der Menschen unterschiedlichster Hautfarbe und aller Altersstufen zeigt, die auf den Straßen zur Musik von *Le nozze di Figaro* tänzeln und tanzen.

Ulrich Leisinger

We don't often think of Mozart as a composer for the dance, but he had a fondness for it all through his life, right from when he produced his first set of minuets (for two violins and bass) the day before his thirteenth birthday. He also enjoyed dancing himself: a singer friend described a party with the Mozarts in the mid-1780s at which “after supper the young branches of our host had a dance, and Mozart joined them. Madame Mozart told me that great as his genius was, he was an enthusiast in dancing”.

FROM *LES PETITS RIENS*, K. 299B

Most of Mozart's dances were composed for public balls, but he did have occasion to write for professional dancers, one of which came in France, where he had hopes of having an opera commissioned during his stay in Paris in 1777–78. All that came of it in the end, though, was to be invited to write a ballet to be staged after performances of an opera by somebody else. Entitled *Les petits riens*, it was first performed at the Opéra on 11 June 1778 and enjoyed a reasonable run while bringing Mozart little credit, as his name was not mentioned on the playbill. And indeed only the overture and eleven of the ballet's twenty short dance numbers were by him, though we do not know exactly which ones they are, or who the other composers involved were. In the stealthy flute melody of the Andantino, however, it is certainly hard not to think of the flute-and-drum march from *Die Zauberflöte*.

FROM *LE NOZZE DI FIGARO*, K. 492: CAVATINA ‘*SE VUOL BALLARE SIGNOR CONTINO*’

As an opera composer Mozart was a natural, right from his first boyhood efforts in Salzburg, through the comic and heroic operas he wrote for Milan in his teens, and on to his first masterpiece *Idomeneo*, composed in 1780 for the Bavarian court in Munich. But it was with the three operas he composed in Vienna during the second half of the 1780s, to sparkling librettos by Lorenzo Da Ponte, that he first realised his true genius as a composer of immensely sophisticated and moving tragicomedies exploring the subtleties of motivation and character. *Le nozze di Figaro* (*The Marriage of Figaro*) was the first of them, premiered on 1 May 1786. Based on a play by the French writer Beaumarchais, it shows the servant Figaro outwitting a master, Count Almaviva, who has designs on his fiancée Susanna. In ‘*Se vuol ballare signor Contino*’ Figaro has just become aware of the Count's libidinous intentions towards Susanna and vows that he will soon have him dancing to his tune.

CONTREDANSE IN C MAJOR, K. 609/1, GERMAN DANCES, K. 571/1, K. 605/3 ‘*DIE SCHLITTENFAHRT*’, AND K. 602/3

“Too much for what I do; too little for what I could do”, was Mozart's reported evaluation of one of the few salaried posts he ever attained, that of *Kammermusicus* or chamber composer at the Viennese court, to which he was

appointed in 1787, and which required nothing more of him than to compose dances for the Carnival balls which took place every year between Christmas and Lent. For such gatherings, the duple-time Contredanse (from the English ‘country dance’), for groups of dancers, and the triple-time German Dance with its vigorous hopping steps and higher level of contact between couples, doubtless seemed more fitting than the older and more courtly gavottes and minuets. The dances were usually grouped in sets to make sequences long enough to dance to, and Mozart was quick to realise that they could benefit from a distinguishing feature, an occasional joke or exotic touch to catch the ear. In the case of the first of the Contredanses, K. 609, the dancers had the extra amusement of a clever adaptation of Figaro’s famous aria ‘*Non più andrai*’; in the German Dances, K. 605, it was the boisterous sounds of a sleigh ride, or *Schlittenfahrt*; and in K. 602 it was the rustic sound of a hurdy-gurdy.

FROM *COSÌ FAN TUTTE*, K. 588:
TRIO ‘*SOAVE SIA IL VENTO*’

The last of the three Mozart / Da Ponte operas – *Don Giovanni* having followed *Figaro* in 1787 – was *Così fan tutte*, ossia *La scuola degli amanti* (‘All women act the same, or the School for Lovers’), first performed on 26 January 1790. Perhaps the composer’s most emotionally complex and ambiguous opera, it is a tale of two pairs of lovers in which the men accept the

bet of a friend (Don Alfonso) that their *fiancées* (Dorabella and Fiordiligi), will not be true to them. The men pretend to leave on military service, but return in disguise and woo each other’s betrothed as a test. The women fall for their ‘new’ lovers, and after all is revealed at the end of the opera we are still left questioning the eventual outcome. Considering that the opera as a whole is about hypocrisy and self-deception, it is interesting that its most memorable music, the trio ‘*Soave sia il vento*’, comes from a scene in which the women believe themselves to be waving the most sincere of tearful farewells to their lovers, with Alfonso supplying a tenderly consoling bass. Alfonso will soon be laughing up his sleeve, but for now the result is pure beauty.

ARIA ‘*CONSERVATI FEDELE*’, K. 23
SYMPHONY IN B FLAT MAJOR, K. 22

The ready ease with which Mozart not only composed but also mastered many styles and genres has often been put down to his singular musical education; although his only real teacher was his father, his extensive travels with his family as a child prodigy brought him into contact at an impressible age with a huge variety of music and musicians. It also meant that he was composing from the age of five. Both the aria ‘*Conservati fedele*’, K. 23, and the Symphony in B flat major, K. 22, were composed in The Hague, where the Mozarts stayed in the winter of 1765/66 following their first, hugely successful trip to Paris and London.

The elegant aria is a stand-alone piece with words from the libretto for *Artaserse* by the doyen of 18th-century musical poets Pietro Metastasio. One of its characters, Mandane, is saying a temporary farewell to her lover, asking him to remember her and stay faithful. The symphony, almost certainly composed for a concert given in The Hague in January 1766, is, like many of Mozart’s early examples, in three short movements. Bold and confident, it shows a burst of minor-key urgency in the central part of the first movement, and a wistful sadness in the G minor Andante, before signing off with a brisk triple-time finale.

FROM *LO SPOSO DELUSO*, K. 430:
ARIA ‘*DOVE MAI TROVAR QUEL CIGLIO?*’

Mozart’s first opera after his move from Salzburg to Vienna in 1781 was the enormously successful *Entführung aus dem Serail* of 1782, but with both his next two efforts he did not get far before abandoning the project. First a comedy entitled *L’oca del Cairo* was begun in 1783, and then a few months later came another attempt, called *Lo sposo deluso*. Only a handful of numbers survive from these operas, and even then mainly in sketched-out form without full orchestration, so that completion by modern editors is necessary if they are to be performed. The story of *Lo sposo deluso* concerns love rivalries and intrigues, and in ‘*Dove mai trovar quell ciglio*’ Pulcherio seems to be trying to play Cupid to two of the other characters – who are an unlikely couple.

FROM *DIE ZAUBERFLÖTE*, K. 620:
‘*DAS KLINGET SO HERRLICH*’

Throughout his last ten years in Vienna, Mozart never attained the same level of success with his Italian operas as he had with *Die Entführung*. It must have been partly in the hope of reaching a wider audience that he returned in 1791 to writing opera in German, and the result – *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*), premiered at the Freyhaustheater on 30 September – duly became one of his greatest personal successes. The story mixes elements of Enlightenment philosophy and Masonic symbolism with the atmosphere of pantomime. In ‘*Das klinget so herrlich*’ Monostatos, the malign but largely ineffectual overseer of slaves at the Temple of the Sun has tried to capture the heroine Pamina and the bird-catcher Papageno. He, however, has a magic glockenspiel, which, when he plays it, entrances Monostatos and his followers, so that all they can do is sing and dance themselves off the stage.

Lindsay Kemp

CAVATINA DES FIGARO NR. 3 „SE VUOL BALLARE SIGNOR CONTINO“ AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492
Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Se vuol ballare Signor Contino, Il chitarrino Le suonerò.	<i>Wenn Sie tanzen wollen, lieber Herr Graf, spiele ich Ihnen die Gitarre.</i>
Se vuol venire Nella mia scuola La capriola Le insegnerò	<i>Wenn Sie in meine Schule kommen wol- len, werde ich Sie das Springen lehren.</i>
Saprò ... ma piano, Meglio ogni arcano Dissimulando Scoprir potrò!	<i>Ich werde wissen ... aber langsam, mit Verstellung werde ich jedes Geheimnis besser entdecken können!</i>
L'arte schermendo, L'arte adoprando, Di qua pungendo, Di là scherzando, Tutte le macchine Rovescierò.	<i>Gegen Finten mich wehrend, Finten benutzend, hier stechend, da scherzend, werde ich alle Intrigen vereiteln.</i>
Se vuol ballare Signor Contino, Il chitarrino Le suonerò.	<i>Wenn Sie tanzen wollen, lieber Herr Graf, spiele ich Ihnen die Gitarre.</i>

(Deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

TERZETTINO FIORDILIGI, DORABELLA E DON ALFONSO NR. 10 „SOAVE SIA IL VENTO“
AUS „COSÌ FAN TUTTE“ KV 588

Text von Lorenzo Da Ponte

Soave sia il vento, Tranquilla sia l'onda, Ed ogni elemento Benigno risponda Ai nostri/vostri desir.	<i>Sanft wehe der Wind, ruhig sei das Meer, und alle Elemente mögen unseren/euren Wünschen gütig willfahren.</i>
--	--

(Deutsche Übersetzung: Dietrich Klose)

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „CONSERVATI FEDELE“ KV 23
Text von Pietro Metastasio (1698–1782), „Artaserse“ I,1

Conservati fedele; Pensa ch'io resto, e peno, E qualche volta almeno Ricordati di me.	<i>Bewahre die Treue; denke daran, dass ich zurückbleibe und leide, und manchmal wenigstens erinnere dich an mich.</i>
Ch'io per virtù d'amore, Parlando col mio core, Ragionerò con te.	<i>Denn ich werde durch die Macht der Liebe, indem ich mit meinem Herzen spreche, mit dir im Gespräche sein.</i>

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE DES PULCHERIO NR. 3 „DOVE MAI TROVAR QUEL CIGLIO?“ AUS „LO SPOSO DELUSO“ KV 430
Textdichter unbekannt

Pulcherio <i>a Bocconio, accennandogli Eugenia</i> Dove mai trovar quel ciglio? Dove un labro così bello! Ah che un viso come quello Sulla terra non si dà.	Pulcherio (zu Bocconio, ihn auf Eugenia aufmerksam machend) <i>Wo wird man jemals solche Augen finden? Wo so schöne Lippen! Ach, so ein Antlitz wie dieses gibt es auf der ganzen Welt nicht.</i>
---	--

<i>ad Eugenia</i> Che sposino, che visino! Che bel taglio di marito! È il modello degli amanti, È	(zu Eugenia) <i>Welch hübscher Bräutigam, welch Gesichtchen, welch schönes Exemplar</i>
--	---

l'Adon di quest'età! || Di veder già mi figuro ||
Nei teatri, e ne' festini || Petitmetri, e
Parigini || Far saluti spasimati, || Baciamani
caricati, || E far plauso tutti quanti || A sì
amabile beltà.

(Che litigi, che gran pianti || Io fra lor
prevedo già.)

(Parte.)
(Prima d'entrare dice da sé:)
(Quello sbuffa, questa tace, || Questo
smania, quella freme, || Ed intanto io godo
in pace || La mia cara libertà.)

*von einem Gatten! || Er ist das Muster aller
Liebenden, || er ist der Adonis dieser Zeit! ||
Ich stelle mir schon lebhaft vor, || wie in
Theatern und bei Festen || Gecken und
Pariser || schmachkende Grüße, || affektiert
Kushände werfen || und allesamt || solch
liebenswürdiger Schönheit Beifall spenden.*

(Welche Streitereien, wie viele Tränen ||
unter ihnen sehe ich bereits voraus.)

(Geht ab)
(Bevor er abtritt, sagt er vor sich:)
(Jener schnaubt, diese schweigt, || dieser
tobt, jene bebt, || und inzwischen genieße
ich in Frieden || meine teure Freiheit.)

(Deutsche Übersetzung: Iacopo Cividini)

„DAS KLINGET SO HERRLICH“ AUS „DIE ZAUBERFLÖTE“ KV 620

Text von Emanuel Schikaneder (1751–1812)

Das klinget so herrlich, das klinget so schön! ||
Larala, larala! || Nie hab ich so etwas gehört
und geseh'n! || Larala, larala!

SO 27.01

17.00 Haus für Mozart #17

LES TALENS LYRIQUES
BACHCHOR SALZBURG
DIRIGENT CHRISTOPHE ROUSSET
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER

SANDRINE PIAU AMITAL (SOPRAN)
DELPHINE GALOU GIUDITTA (MEZZOSOPRAN)
PABLO BEMSCH OZÌA (TENOR)
NAHUEL DI PIERRO ACHIOR (BASS)
AMANDA FORSYTHE CABRI UND CARMÌ (SOPRAN)

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Betulia liberata“ KV 118

Azione sacra in zwei Teilen von Pietro Metastasio
(Komponiert: Salzburg, Sommer 1771)

Pause nach dem ersten Teil

ORF-Sendung: Samstag, 2. Februar 2019, 19.30 Uhr, Ö1

Ende um ca. 19.30 Uhr

„BETULIA LIBERATA“ KV 118

Die Azione sacra *Betulia liberata* KV 118 gehört sicherlich nicht zu Mozarts bekanntesten Werken, im Gegenteil: Nachdem diese Komposition bereits zu Mozarts Lebzeiten wohl keine Aufführung erfuhr, änderte sich dies auch im Zuge der nachfolgenden Rezeption seines Œuvres nur langsam. Fast ausschließlich in Mozart-Gedenkjahren wurde diese Komposition wie auch die anderen beiden Werke Mozarts, die der Gattung Oratorium zugeordnet werden können (*Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 und *Davide penitente* KV 469), in Konzertprogramme aufgenommen. Nach der Jahrtausendwende fanden beispielsweise Aufführungen im Rahmen der Wiener Festwochen im Mozart-Jahr 2006 statt, aber auch außerhalb von Jubiläumsjahren bei den Salzburger Pfingstfestspielen 2010 oder eben in der Mozartwoche 2007 und 2019 (eine szenische Umsetzung wurde 1988 in diesem Rahmen dargeboten). Diese Aufführungen bieten ein wichtiges Forum für die Beschäftigung mit diesem stiefmütterlich behandelten, aber hochinteressanten Jugendwerk Mozarts auf der textlichen Grundlage eines Librettos des ‚poeta cesareo‘ Pietro Metastasio.

Im Dezember 1769 machten sich Vater und Sohn Mozart von Salzburg aus erstmals gemeinsam auf den Weg nach Italien. Ziel dieser bis zum März 1771 dauernden ersten Italienreise war es, die wichtigen italienischen Musikzentren zu besuchen, damit sich zum einen der gerade 15 Jahre alt gewordene Komponist dort vorstellen und er zum anderen die

aktuelle Kompositionsweise in Italien, insbesondere diejenige der Oper, vor Ort kennenlernen konnte. Dass dieser Plan erfolgreich aufging, zeigt sich nicht zuletzt in der Uraufführung seiner während dieser Reise komponierten Opera seria *Mitridate, re di Ponto* zu Beginn der Karnevalssaison 1770/71 in Mailand sowie seiner Aufnahme in die Bologneser Accademia Filarmonica im Oktober 1770 und der damit verbundenen Anerkennung von Seiten des bedeutenden Komponisten und Musiktheoretikers Padre Martini. Im Anschluss an die erfolgreichen Aufführungen von *Mitridate* in Mailand machten Leopold und Wolfgang Amadé u. a. Halt in Turin, Venedig, Vicenza, Verona und Padua. Während des eintägigen Aufenthalts in Padua kurz vor Beendigung der ersten Italienreise erhielt der junge Komponist von dem dort lebenden, aus einem spanischen Geschlecht stammenden Adligen Don Giuseppe Ximenes Principe d'Aragona den Auftrag, Pietro Metastasios Azione sacra *Betulia liberata* für eine Aufführung in Padua zu vertonen.

Der äußerst musikinteressierte Principe d'Aragona organisierte in seinem Palast regelmäßig musikalische Akademien, bei denen er keinen Hehl daraus machte, dass ihm der alte kontrapunktische Stil näher lag als die Musik seiner Zeitgenossen. Von dem Auftrag, ein Oratorium für Padua zu komponieren, berichtet Leopold Mozart am 14. März 1771 nach Salzburg. In einem weiteren Brief vom 19. Juli des Jahres nennt er dann auch den Namen des Auftraggebers, weist darauf hin, dass sein Sohn mit der Komposition des Werkes beschäftigt sei und äußert den Plan, die fertige Komposi-



„Der Engel inspiriert Judith sich ins Lager der Assyrer zu begeben“.
Ölbild von Giovan Gioseffo dal Sole (1654–1719).
Verona, Castelvecchio – Berlin, akg-images

tion auf der folgenden Italienreise (August bis Dezember 1771) nach Padua zu senden, um die Proben dort vorzubereiten. Weitere Nachrichten zu diesem Werk fehlen, obwohl aus der zweiten Jahreshälfte 1771 außerordentlich viele Briefe überliefert sind, sodass davon ausgegangen werden muss, dass die Pläne nicht in die Tat umgesetzt wurden und es keine Aufführung der von Mozart vollständig erstellten Vertonung der Azione sacra in Padua gab. In der neueren Forschung wird vermutet, dass dies auf finanzielle Schwierigkeiten des Auftraggebers zurückzuführen sein könnte. Bis 1784 wird die Komposition in der Mozartschen Korrespondenz nicht mehr erwähnt: In diesem Jahr meldet sich der Komponist brief-

lich aus Wien bei seiner Schwester und bittet um Übersendung seines *Betulia liberata*-Autographs, da er Teile daraus für eine Neufassung des Librettos für die Wiener Tonkünstler-Societät nutzen wolle. Quellen zu einer erneuten Bearbeitung Mozarts oder einer Aufführung haben sich allerdings nicht erhalten, sodass auch hier davon auszugehen ist, dass das Vorhaben nicht umgesetzt wurde und zu Mozarts Lebzeiten seine Vertonung dieses Metastasio-Librettos nie aufgeführt wurde.

Als Grundlage dieses Librettos dient das *Buch Judit*, das in der für die katholische Welt prägenden *Vulgata* ins Alte Testament aufgenommen, in der Lutherbibel aber unter die *Apokryphen* eingeordnet wurde. Metastasio

übernimmt allerdings nicht das gesamte Buch, sondern fokussiert die Handlung auf die jüdische Stadt Betulien und ihre Bewohner, so dass Geschehnisse außerhalb der Stadt ausschließlich rückblickend erzählt werden: Betulien wird von der assyrischen Armee unter der Führung des Feldherrn Holofernes belagert. Deren Bewohner haben sich zwar lange Zeit der Belagerung widersetzt, doch nachdem sie von der Wasserversorgung abgeschnitten wurden, macht sich Hoffnungslosigkeit breit. Die vornehme Dame Amital fordert daher zur Rettung der Kinder von Ozia, dem Fürsten von Betulien, die sofortige Aufgabe der Stadt. Ozia glaubt aber weiterhin daran, mit Gottes Hilfe die Stadt retten zu können, und stellt diesem quasi ein Ultimatum, indem er weitere fünf Tage darauf warten will, dass Gott den Bewohnern der Stadt hilft, bevor er kapituliert. In diesem Augenblick tritt die Witwe Judit auf, die ihre eigene Schönheit und ihren Reichtum missachtet und die letzten Jahre in einem selbstgewählten Versteck mit Beten und Fasten verbracht hatte. Sie fordert von allen Einwohnern Betuliens, ihr Gottvertrauen nicht zu verlieren, und verspricht Hilfe. Carmi, ein Anführer des Volkes, bringt einen Gefangenen in die Stadt. Bei diesem handelt es sich um den Ammoniter-Fürsten Achior, der von Holofernes verstoßen wurde, weil dieser ihm die Geschichte des auserwählten Volkes Israel erzählt hatte, das immer Hilfe von seinem Gott erhalte und deshalb nicht zu besiegen sei. Achior erhält in Betulien Schutz und Judit macht sich am Abend dieses Tages in prächtige Gewänder gekleidet auf den Weg in das

Feldlager der Assyrier. Währenddessen entspinnt sich ein theologisches Streitgespräch zwischen Ozia und Achior über die Natur Gottes, das Metastasio den Beinamen „*il poeta filosofo*“ einbrachte. Nach ihrer Rückkehr in die belagerte Stadt berichtet Judit von ihrer Tat: Im feindlichen Lager wurde sie nicht als Bedrohung wahrgenommen und zu einem Festmahl eingeladen. Im Anschluss daran enthauptete sie den betrunkenen Holofernes mit seinem eigenen Schwert im Schlaf und nutzte die chaotische Flucht des Heeres nach der Entdeckung des Todes ihres Anführers, um nach Betulien zurückzukehren. Ihre Ankunft in der befreiten Stadt wird zum Triumph, den sie aber entschieden nicht sich selbst, sondern ausschließlich Gottes Hilfe zuschreibt.

Wie der Titel des Librettos bereits nahelegt, steht nicht Judits bekannte, vielfach in der bildenden Kunst thematisierte Tat im Zentrum der Handlung, sondern die Stadt Betulien mit ihren Bewohnern, die ihre Zweifel überwinden und zu neuem Gottvertrauen finden. Als Wiener Hofpoet schrieb Metastasio diesen Text 1734 im Auftrag Kaiser Karls VI. für eine Aufführung in der Hofburgkapelle in der Vertonung Georg Reutters d. J. Der Text wurde nicht zufällig gewählt, sondern diente im Habsburgerreich als politische Parabel: Denn 1734 wurde die Handlung auf die anhaltenden Kämpfe des Kaisers mit den Türken bezogen und rief die türkische Belagerung Wiens im Jahr 1683 wach. Nach dem Regierungsantritt Maria Theresias wurde das Judit-Bild auf sie als starke Frau übertragen, die gegen den preußischen König Friedrich II. als ‚Holofernes‘ antrat. Me-

tastasio selbst zählte das Libretto zu seinen besten Werken und so verwundert es nicht, dass auf die Erstvertonung Reutters eine ganze Reihe weiterer Kompositionen folgte: Neben derjenigen des 15-jährigen Mozart u. a. von Niccolò Jommelli (1743), Ignaz Holzbauer (1760), Giuseppe Calegari (1771), Josef Mysliveček (1771), Florian Leopold Gassmann (1772) und Pasquale Anfossi (1781). Vielfach wurde für diese Vertonungen der ursprüngliche Text Metastasios mehr oder weniger stark verändert, wovon Mozart allerdings absah und das Libretto ohne Kürzungen oder andere Änderungen vollständig übernahm.

Übliche Aufführungszeit solcher Azioni sacre im Italien des 18. Jahrhunderts war die Fastenzeit, da die Aufführungen von Opern verboten waren und die geistliche Gattung an ihre Stelle trat. So ist die Gattung der Opera seria auch mit jener der Azione sacra verwandt. In maßgeblichen Teilen finden sich jedoch Unterschiede: Der Text einer Azione sacra muss auf den kirchlichen Kontext, in dem die Aufführungen stattfanden, Rücksicht nehmen und beruht daher häufig auf Geschichten aus dem Alten Testament. Zudem sind Azioni sacre üblicherweise zweiteilig aufgebaut (im Gegensatz zu den dreiaktigen Opere serie) und die Rolle des Chores wird substantiell aufgewertet.

In Mozarts Vertonung fällt zunächst die programmatische Overtura in d-Moll auf, da Moll-Tonarten in den italienischen Opernsinfonie der Zeit außerordentlich selten sind. Auch an weiteren Stellen weicht die äußerlich mit den drei Sätzen Allegro – Andante – Presto typische Overtura vom italienischen Muster

ab, so etwa in dem Rückgriff auf das Motiv des ersten Satzes im Schluss-Presto. Die Arien nutzt der Komponist, um über das gesamte Spektrum der Affektdarstellung Rollenprofile zu erstellen. Herausgehoben ist dabei die Partie der Giuditta (Judith): Ihr vertraut Mozart die einzigen beiden Accompagnato-Rezitative an und bettet sie mehrfach in Chorszenen ein, so etwa im Schlusschor „*Lodi al gran Dio*“. Dieser ist als eine quasi-liturgische Psalmodie angelegt, in der Giuditta in den Strophen den Weg zur Befreiung Betuliens zusammenfasst und der Chor viermal mit dem vierstimmigen Chorsatz „*Lodi al gran Dio*“ antwortet. Dem Chor-Refrain liegt dabei ein besonderer Typus der kirchlichen Psalmrezitation, der *Tonus peregrinus*, zugrunde, auf den Mozart später, im Introitus seines Requiems, zurückgriff und der die vorherrschende Tonart e-Moll bedingt. Diese wird im letzten Chorsatz durch eine Rückkung nach D-Dur durchbrochen: Hierdurch stellt sich ein Bezug zur düsteren Overtura in d-Moll her, der auch musikalisch zeigt, dass Betulia nun tatsächlich befreit ist.

Mirjam Beier

„BETULIA LIBERATA“ KV 118

DIE HANDLUNG

Erster Teil

Das Volk von Betulia leidet unter der Belagerung der Assyrer und verfällt zunehmend in Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung. Ozia, Fürst von Betulia, macht seinen Untertanen deswegen Vorwürfe und mahnt zur Standhaftigkeit, während Amital und Cabri das Leiden der Bevölkerung schildern und die Unterwerfung unter Holofernes und die Assyrer verlangen. Ozia erreicht einen Aufschub von fünf Tagen, in denen gefastet und um Gottes Beistand gebeten werden soll, und will danach die belagerte Stadt ohne Widerstand übergeben, wenn keine Hilfe von Gott kommt. Die Witwe Judit tritt auf und empört sich über den Kleinmut der Bürger und Ozias Hochmut. Sie ermahnt alle zu Gottvertrauen und Geduld und deutet einen geheimnisvollen Plan an, bevor sie mit ihrer Dienerin die Stadt verläßt.

Zweiter Teil

Ozia und Achior, ein von Holofernes an die Israeliten ausgelieferter Assyrer, führen eine ausgedehnte theologische Diskussion über den einen wahren Gott, die durch die Ankunft Judiths unterbrochen wird. Sie berichtet, wie sie ins Lager der Feinde gelangte, dort Holofernes betrunken machte und ihm schließlich mit seinem eigenen Schwert den Kopf abschlug, den sie ihren Mitbürgern als Trophäe zeigte. Durch ihre mutige Tat rettete Judith ihr Volk, denn die Truppen der Assyrer ergriffen nach dem Tod des Feldherrn die Flucht. Achior bekennt sich sodann zur jüdischen Religion, Betulia feiert mit einem Dankgebet an Gott und dem Lobpreis für Judits Tat.

BETULIA LIBERATA, K. 118

Betulia liberata, K. 118, often referred to as an *azione sacra* or sacred drama, was Mozart's only complete oratorio; works in the related cantata genre include *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, K. 35, and the significantly later *Davide penitente*, K. 469. The libretto for *Betulia liberata* by the Italian poet Pietro Metastasio was originally conceived in 1734 and had already been set by musical luminaries Georg Reutter (1734), Niccolò Jommelli (1743) and Ignaz Holzbauer (1760) before reaching Mozart. Later settings include those by Florian Leopold Gassmann (1772), Leopold Koželuch (1780), Joseph Schuster (1787) and Antonio Salieri (1821).

The oratorio was commissioned by Don Giuseppe Ximenes, Prince of Aragon, an established musical patron in Padua, probably with the expectation of a performance at his home. From Vicenza on 14 March 1771, Leopold Mozart reported back to his wife Anna Maria in Salzburg: "We saw as much of Padua as can be seen in a day, as ... we were not left in peace and Wolfgang had to play at two houses. Moreover, he has received a commission to compose an oratorio for Padua, which he can do at his leisure." Four months later, once back in Salzburg, Mozart was at work on it, as Leopold explained to Gian Luca Pallavicini, a supporter of the Mozarts based in Bologna who had housed them when Leopold was recuperating from a leg injury in late 1770: "Meanwhile my son is writing an oratorio by Metastasio ... When I pass through

Verona, I'll send this oratorio to Padua to be copied, and on our return to Milan we'll go to Padua to hear it rehearsed." Apparently, though, *Betulia liberata* was not performed; whether the score ever reached Padua is not known. Local composer Giuseppe Calegari's setting of *Betulia liberata* was certainly heard in the town in 1771 and may have substituted for Mozart's.

Metastasio's libretto is based on material from the Book of Judith in the Old Testament. The story begins with the Israelites in Bethulia, under siege from the Assyrians, urging their governor Ozia to surrender. But when the Israelite widow Giuditta (Judith) infiltrates the enemy camp, events take a dramatic turn: seducing Holofernes, commander of the Assyrian forces, Giuditta kills him while he is asleep, decapitates him and returns to Bethulia with his head. The Israelites then defeat the Assyrians, who are without their leader, in a surprise offensive; Achior, friend and ally of Holofernes, subsequently converts to Judaism, now convinced of the supremacy of the Israelites' deity.

The oratorio's 90 minutes or so of music, scored for two oboes (doubling two flutes), two bassoons, four horns, two trumpets and strings as well as six soloists and chorus, contains rich and varied material. The Overture, in D minor and ternary form, promotes an insistent, *Sturm und Drang* style in the outer sections no doubt as a warning of the ominous events to come, relieved by a leisurely middle section. Ozia's '*Pietà se irato sei*', imploring the Lord for mercy and for the guilty to be punished, includes forceful interjections from



Mozart. „Betulia liberata“ KV 118. Chor „Lodi al gran Dio“. Autograph.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

the chorus. Achior's rage aria '*Terribile d'aspetto*' brings vivid and energetic orchestral writing – including colourful trumpets – to the fore and is sustained through Giuditta's subsequent defiant aria '*Parto inerme*' as well. At the more lyrical end of the spectrum and accompanied lightly by strings only, '*Con troppa rea viltà*' is an expressive plea for mercy by the noble Israelite Amital; her second aria, '*Quel nocchier che in gran procella*' is more technically challenging for the singer, with passagework, material in the high soprano

register, and lengthy sustained notes to negotiate. The movement for chorus '*Oh prodigio! Oh stupor!*', praising the defiant Giuditta, is predominantly homophonic but impressively demonstrates the 15-year-old Mozart's control of a multi-voice number. The final movement, '*Lodi al gran Dio*', praising God and commemorating the Israelites' victory over the Assyrians, is a *tour de force* of vivid orchestral and vocal writing; emphatic statements from the buoyant chorus ('Praise to great God who crushed His heathen enemies, who fought for

us and who triumphed') alternate with Giuditta's summary of events. New energy is injected into the music at the end, when the city of Bethulia's freedom is celebrated.

Betulia liberata ultimately represents one of a number of major works that show Mozart coming of age as a composer of dramatic music during his three trips to Italy with his father between 1769 and 1773. The first trip (13 December 1769–28 March 1771) included the premiere of *Mitridate, re di Ponto*, K. 87, on 26 December 1770 at the Teatro Regio Ducal in Milan; the second (13 August 1771–15 December 1771) featured the premiere of *Ascanio in Alba*, K. 111, on 17 October at the same Milanese theatre; and the third (24 October 1772–13 March 1773) witnessed the premiere of *Lucio Silla*, K. 135, again at the Teatro Regio Ducal. While *Ascanio in Alba* is designated a *festa teatrale*, all three of these dramas are in effect examples of *opera seria*. And *Betulia liberata* shares a number of stylistic features with *opera seria*, including a predilection for da capo aria forms. Mozart will not have had the benefit of being able to write for – and collaborate with – specific singers in *Betulia*, as he did with the esteemed Anna de Amicis, Venanzio Rauzzini, Guglielmo d'Ettore and Antonia Bernasconi in *Lucio Silla* and *Mitridate*, but he still wrote idiomatically in his oratorio for the soprano, tenor and bass soloists.

When contemplating composing music for the Tonkünstler-Societät in Vienna, Mozart wrote to his sister on 21 July 1784: "I beg Papa not to forget to send me by the next mail

coach what I asked him for. I should be delighted if he could send me my old oratorio *Betulia liberata* too. I have to compose the same oratorio for the Society in Vienna and possibly I might use bits of it here and there." Gassmann's setting had been heard at a Tonkünstler-Societät event in 1772 and a chorus from it probably at another concert put on by the society at which Mozart performed on 22 December 1783. In fact, an annotated libretto to Gassmann's *Betulia liberata*, probably owned by Mozart at one stage and then sold to the publisher Johann André by Constanze after her husband's death, gives credence to the idea of a planned performance of the work by the Tonkünstler-Societät in 1785–1786. In any case, the fact that Mozart remembered the oratorio and considered re-using parts of it 13 years later, is a good sign of the musical quality he himself thought it contained.

Simon P. Keefe

BETULIA LIBERATA, K. 118

SYNOPSIS

Part 1

Besieged by the Assyrians, the people of Betulia are suffering and their situation is becoming increasingly desperate and hopeless. Ozia, prince of Betulia, reproaches his subjects and admonishes them to be steadfast. Amital and Cabri describe the people's suffering and demand that they surrender to Holofernes and the Assyrians. Ozia asks for a five-day period of grace during which the people are to fast and beseech God for help. Afterwards, if no help comes from God, the besieged city is to be surrendered without resistance. Judith, the widow of Manasses, appears and is enraged about the people's faint-heartedness and Ozia's arrogance. She exhorts everyone to trust in God and have patience, before leaving the city with her servant she implies that she has a secret plan.

Part 2

Ozia and Achior, an Assyrian handed over by Holofernes to the Israelites, are engaged in an extended theological discussion about the true God when they are interrupted by the arrival of Judith. She reports how she entered the enemy camp, made Holofernes drunk, and finally with his own sword cut off his head, which she triumphantly presented to her fellow citizens. Through her courageous action Judith rescued her people because after the death of the general the Assyrian troops took flight. Achior converts to the Jewish faith; the people of Betulia offer prayers of thanksgiving to God and songs of praise for Judith's deed,

SO 27.01

20.00 Salzburger Landestheater #18

MOZART MOVES! BALLETTGALA

KONZEPTION REGINALDO OLIVEIRA
CHOREOGRAPHIE REGINALDO OLIVEIRA, JOHN NEUMEIER
HEINZ SPOERLI, UWE SCHOLZ, PETER BREUER
FLAVIO SALAMANKA, ANDREAS HEISE, ONDŘEJ VINKLÁT
VITO MAZZEO, BGIRL SINA & BBOY THE WOLFER

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG
DIRIGENT RICCARDO MINASI
MARIE SOPHIE HAUZEL KLAVIER

GAST-TÄNZER
SILVIA AZZONI & ALEXANDRE RIABKO (ERSTE SOLISTEN HAMBURG BALLETT)
ANAÏS CHALENDARD (PRINCIPAL DANCER BOSTON BALLETT)
ELISA CARRILLO CABRERA & MIKHAIL KANISKIN (ERSTE SOLISTEN STAATSBALLETT BERLIN)
IGONE DE JONGH & VITO MAZZEO (ERSTE SOLISTEN HET NATIONALE BALLETT AMSTERDAM)
LUKE SCHAUFUSS (SOLIST SCOTTISH BALLETT)
YEN HAN (ERSTE SOLISTIN BALLETT ZÜRICH)
BGIRL SINA & BBOY THE WOLFER (BREAKDANCER)
ONDŘEJ VINKLÁT & JAKUB RAŠEK (SOLIST UND TÄNZER PRAGER NATIONALBALLETT)
MIRIAM KACEROVA & ROMAN NOVITZKY (ERSTE SOLISTEN STUTTGARTER BALLETT)

TÄNZERINNEN UND TÄNZER DES BALLETT DES SALZBURGER LANDESTHEATERS
KARINE DE MATOS, NAILA FIOLE, CHIGUSA FUJIYOSHI,
MÁRCIA JAQUELINE (PRIMEIRA BAILARINA DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO),
GABRIELLY JUVÊNCIO, MIKINO KARUBE, LARISSA MOTA, ANNA YANCHUK,
DIEGO DA CUNHA, IURE DE CASTRO, LÚCIO KALBUSCH, LUCAS LEONARDO, NICCOLÒ MASINI,
PAULO MUNIZ, PEDRO PIRES, KAMMERTÄNZER FLAVIO SALAMANKA

Neuproduktion der Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem Salzburger Landestheater

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie Es-Dur, KV 16: Molto allegro

Symphonie g-Moll, KV 183: Allegro con brio

Konzert G-Dur für Violine und Orchester KV 216: Adagio

Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester KV 271
„Jenamy-Konzert“: Andantino

Sonate A-Dur für Klavier KV 331*: „Türkischer Marsch“

Sonate F-Dur für Klavier KV 332: Adagio

Konzert C-Dur für Klavier und Orchester KV 467: Andante

„Maurerische Trauermusik“ c-Moll KV 477

Konzert A-Dur für Klavier und Orchester KV 488: Adagio

Le nozze di Figaro KV 492: Ouvertüre

Quintett g-Moll für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello KV 516*: Adagio

Sextett für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner KV 522*
„Ein Musikalischer Spaß“: Ende des Presto

Serenade G-Dur für Streicher KV 525
„Eine kleine Nachtmusik“: Allegro

Adagio und Fuge c-Moll KV 546*

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

Deutscher Tanz KV 586 Nr. 12

Contretanz KV 534 „Das Donnerwetter“

Die Zauberflöte KV 620: Ouvertüre

Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester KV 622: Adagio

„Idomeneo“ KV 366: Ouvertüre

* Orchesterfassung

MODERN, MUTIG, MENSCHLICH – MOZART LÄSST DIE SEELE TANZEN

Neun Choreographen – Ein Komponist: Bei der Ballettgala „Mozart moves!“ wird die Modernität der Mozartschen Musik sichtbar in Bewegungen unserer Zeit, egal ob es sich dabei um Breakdance, Hip Hop, klassisches oder zeitgenössisches Ballett handelt. So unterschiedlich und facettenreich wie Mozarts Werke sind die Choreographen und Tänzer des Abends. Sie alle vereinen sich im Duktus des Klangs, öffnen ihre Seele und geben einen Blick auf die Vielschichtigkeit und Menschlichkeit der Welt, so wie sie Mozart gesehen haben mag.

Eine neue Natürlichkeit, ein Ballett, bei dem jeder Schritt auch die Handlung der Erzählung stützt – ein Tanzdrama, bei dem es eine voranschreitende Handlung gibt. Der Name Jean-Georges Noverre steht wie kein anderer für die Reform des Balletts im 18. Jahrhundert. Dabei ist Wolfgang Amadé Mozart trotz seiner eher marginalen Zusammenarbeit nicht ganz unschuldig an Noverres nachhaltiger Bekanntheit.

Der Tänzer, Choreograph, Theatertheoretiker und Tanzpädagoge Noverre beeindruckte bereits zu Lebzeiten mit einem feinen Gespür für die Möglichkeiten der Ballettreform. Er wusste den Tanz zu einer neuen Form der Ausdruckskunst zu machen und gleichzeitig die Schaulust des Publikums mit großen Ausstattungsveranstaltungen zu befriedigen. Die im Barock bereits präsente Idee einer emotionalen, innerlichen Bewegung, die sich im tanzenden Körper widerspiegelt, trieb Noverre



Anna Yanchuk
© Christina Baumann-Canaval

auf die Spitze. Nicht länger reiner Gefühlsausdruck im stilisierten Kostüm mit Maske und Reifrock, sondern echte Körper im Rahmen einer Handlung sollte das Ballett präsentieren. Bis heute suchen große Choreographen nach ihrer eigenen Interpretation und Neugestaltung dieser Form, des Handlungsballetts, oder



Der große Ballettmeister der Mozart-Zeit Jean-Georges Noverre,
Vater von Marie-Victoire Jenamy. Pastell von Jean-Baptiste Perronneau (1715–1783).
Paris, Bibliothèque et Archives de l'Opéra

sprengen sie durch Abstraktion. Gleichzeitig waren die Sparten Oper und Ballett im 18. Jahrhundert noch viel enger miteinander verknüpft. So verwundert es nicht, dass ein Star wie Noverre mit großen Komponisten wie Gluck, Haydn oder eben Mozart für Opern und Ballette zusammenarbeitete.

Nach einer bereits beachtlichen internationalen Karriere und einer äußerst fruchtbaren Zeit in Stuttgart begab sich Noverre nach Wien, um dort ab 1767 bis ins Jahr 1774 tätig zu sein. Das genaue Datum der ersten Begegnung von Noverre und Mozart ist leider nicht bekannt – mit Sicherheit trafen sie jedoch im Jahre 1773 in Wien aufeinander, als Wolfgang und Leopold Mozart beim Ballettmeister zu Gast waren und mit hoher Wahrscheinlichkeit auch dessen Aufführung von *Acis et Galathée* beiwohnten. In denselben Zeitraum fällt auch die Begegnung Mozarts mit Noverres Tochter Marie-Victoire Jenamy, einer ausgezeichneten Pianistin, der Mozart freundschaftlich verbunden war. Das Klavierkonzert in Es-Dur KV 271, das früher fälschlicherweise als „Jeunehomme“ – jetzt „Jenamy“-Konzert bekannt ist, komponierte er für sie.

Mozart scheint sich dem Ballett zumindest auf persönlicher Ebene verbunden gefühlt zu haben. Dies belegt auch seine einzige Zusammenarbeit mit Noverre im Sommer 1778, als das Ballett *Les petits riens* KV 299b in Paris entstand. Noverres Bekanntheit bei Musikliebhabern und -wissenschaftlern beruht vor allem auf dieser Komposition Mozarts.

Zwei Querköpfe ihrer Zeit trafen hier aufeinander und veränderten mit ihrer Kunst

nachhaltig Musik- und Ballettwelt – kein Wunder, dass Ballett und Mozartscher Klang so gut harmonieren, auch wenn es sich bei der Komposition nicht ausdrücklich um Ballettmusik handelt. Zahlreiche namhafte Choreographen verschiedener Generation nutzen die unheimliche Bandbreite an Emotion und Ausdruck Mozartscher Kompositionen, um einmalige, heutige Werke zu kreieren. Die Ballettgala zeigt mit internationalen Tänzern und großen Choreographen der europäischen Ballett- und Hip Hop-Szene, dass Mozarts Klangvorstellungen auch heute noch berühren und einen fruchtbaren Nährboden für Choreographien der unterschiedlichsten Art bieten.

Es kann Esprit, kindliche Freude und Übermut musikalisch umgesetzt werden, wie es Reginaldo Oliveiras Choreographie für drei Tänzerinnen zu „Eine kleine Nachtmusik“ KV 525 zeigt. Ein Tanz aus der Reihe, der sich durch leichtfüßige Hüpfen und eine sowohl akzentuierte als auch schwebende Bewegung von den Tänzerinnen auf das Gemüt der Zuschauer überträgt und zum Lachen und Entdecken anregt.

Doch Mozart tritt nicht nur verspielt auf, sondern ergreift den Raum mit geballter Männlichkeit und Kraft, wenn vier Tänzer in Flavio Salamankas Kreation mit Mozarts „Ein musikalischer Spaß“ KV 522 lebhaft wie grazil über die Bühne springen. Einer rhythmisch akkurat laufenden Maschine oder einem Orchester gleich greifen ihre Bewegungen ineinander und formen innovative Bilder im Wechselspiel zwischen romantisch-klassischem Bewegungsrepertoire und akrobatisch modernen Figuren.

Musikalisch wie tänzerisch anspruchsvoll sind dabei alle Stücke – doch in bekannter Mozartscher Manier wirken sie trotz allem technischen Raffinement mühelos. Sieben Tänzer wechseln zwischen Gruppenparts und Solopassagen, zwischen gesetzter Formation und freier Bewegung, zeichnen musikalische Strukturen nach und kontrastieren sie, wobei das kreisende Element in den Tänzerkörpern und den Instrumentalstimmen der Symphonie Es-Dur KV 16 immer wieder zutage tritt.

Mozarts Musik erzählt, oft in abstrakter Form, bei Peter Breuer jedoch ganz konkret, von Mozart und Constanze. In einem Ausschnitt aus dem Handlungsballett *Amadeus* verbinden sich Lebensgeschichte und Musik des Komponisten und durchdringen einander: Anrührend, jung und verliebt im Pas de deux von Wolfgang und Constanze, dynamisch und ungezügelt im Tanz mit der Dienerschaft, oder streng und leidenschaftlich im Streit.

Im Tanz vereinen sich die Künste. In ihrer jeweils eigenen Ausdruckform können sie sich ergänzen, gerade da sie sich in einzelnen Punkten überschneiden. Auch heute nutzen wir ein bestimmtes Vokabular, mit welchem wir Bewegung, Musik oder bildende Kunst beschreiben. In einer Choreographie sind dabei die Grenzen zwischen Bewegungs- und Musikbeschreibung oft fließend: Im Pas de deux begegnen sich Flavio Salamanka und Anaïs Chalendar. Die Klänge der „Maurerischen Trauermusik“ KV 477 sind ergreifend, umschlingen den Zuhörer und spiegeln sich in den Tänzern wider. Musik und Bewegung sind vorandrängend intensiv und von bestechender Dynamik.

Das Erbe von Wolfgang Amadé Mozart und Jean-Georges Noverre ist in der Verbindung beider unter dem Einfluss des Heutigen deutlich spürbar. Diese symbiotische Verbindung besticht durch ihre Nahbarkeit und direkte Emotionalität und eröffnet ein unendlich weit erscheinendes Feld an Möglichkeiten zur tänzerischen Exploration der Musik Mozarts.

Julia Schinke

MODERN, DARING, HUMANE – MOZART INSPIRES THE SOUL TO DANCE

Nine choreographers – one composer: in the Ballet Gala *Mozart Moves!* the modernity of Mozart's music becomes visible in movements of our time, irrespective of whether it is breakdance, hip-hop, classical or contemporary ballet. Mozart's works are just as varied and multifaceted as this evening's choreographers and dancers. They are all united in the characteristic style of the sound, open up their emotions and offer an insight into the complexity and humanity of the world as Mozart may have seen it.

Dancer, choreographer, theatre analyst and dance teacher Jean-Georges Noverre created an impression already during his lifetime through his refined sensitivity for the possibilities of the ballet reform in the eighteenth century. He knew how to make dance a new form of expressive art while at the same time satisfying the audience's desire for spectacular and extravagant performances. In the Baroque period, the existing idea of an emotional, inner movement which is reflected in the dancing body was taken to the extreme by Noverre. Ballet was no longer to present pure emotional expression in stylised costumes with masks and crinolines, but real bodies in the context of a story. In the eighteenth century, opera and ballet were still very closely linked, so it is not surprising that a star like Noverre worked together with great composers such as Gluck, Haydn and Mozart.

Jean-Georges Noverre enjoyed a remarkable international career and spent an extreme-

ly fruitful time in Stuttgart before moving to Vienna where he worked from 1767 to 1774. It is not known exactly when he and Mozart first met, but they certainly became acquainted when father Leopold and Wolfgang attended Noverre's performance of *Acis et Galatée*. During the same period Mozart met Noverre's daughter Marie-Victoire Jenamy who was an excellent pianist. He composed the Piano Concerto in E flat major, K. 271, for her, known as 'Jenamy' (previously known erroneously as 'Jeunehomme'). On a personal level at least Mozart appears to have been interested in ballet as documented by his only collaboration with Noverre in summer 1778 when he composed the music for the ballet *Les petits riens*, K. 299b, in Paris. Music enthusiasts and musicologists are familiar with the name Noverre largely because of this composition by Mozart.

In the Ballet Gala at this year's Mozart Week several renowned choreographers of various generations from the European ballet and hip-hop scene use the enormous range of emotions and expression in Mozart's compositions to create unique works for the present.

Wit, childlike joy and exuberance can be interpreted in dance, as shown by Réginaldo Oliveira's choreography for three dancers to Mozart's serenade *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525. Yet Mozart appears not only in playful form but takes the stage with masculinity and power when four dancers vivaciously and graciously interpret Flavio Salamanka's choreography to Mozart's *Ein musikalischer Spass* (A Musical Joke), K. 522.



Márcia Jaqueline und Flavio Salamanka in einer Choreographie von Uwe Scholz.
© Guilherme Tomaselli

All the pieces are demanding for the musicians and dancers but appear to be effortless despite all technical sophistication. Seven dancers alternate between group parts and solo passages, between set formation and free movement, tracing and contrasting musical structures, whereby the circular element in the bodies of the dancers and the instrumental parts of the Symphony in E flat major, K. 16, repeatedly comes to the fore.

In the choreography by Peter Breuer, Mozart's music tells the story of Mozart and Constanze in abstract form. In an excerpt from the ballet *Amadeus* the life history and music of the composer are linked and pervade each other: touching, young and in love in the *Pas de deux* by Wolfgang and Constanze, dynamic and unrestrained in the dance with the servants, or austere and passionate in conflict.

The arts are united in dance. In their specific form of expression they can complement each other, precisely because they overlap in individual details. In a choreography the borders between movement and musical description are frequently indistinct: Flavio Salamanka and Anaïs Chalendar encounter each other in the *Pas de deux*. The sounds of the *Masonic Funeral Music*, K. 477, are haunting and enfold the listener as the dance partners become intertwined. The legacy of Mozart and Noverre is palpable in the link between the two and seen from today's viewpoint. This symbiosis is fascinating because of its direct emotionality, opening up seemingly infinite possibilities for exploring Mozart's music in dance.

Julia Schinke (English summary of the original
German: Elizabeth Mortimer)

MO 28.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #19

MAURO PETER TENOR HELMUT DEUTSCH KLAVIER

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Der Frühling KV 597

(Datiert: Wien, 14. Jänner 1791)

Die Zufriedenheit KV 349

(Komponiert: München, vermutlich zwischen 8. November 1780 und Mitte März 1781)

An Chloe KV 524

(Datiert: Wien, 24. Juni 1787)

Das Veilchen KV 476

(Datiert: Wien, 8. Juni 1785)

Das Traumbild KV 530

(Datiert: Prag, 6. November 1787)

Ariette „Oiseaux, si tous les ans“ KV 307

(Komponiert: Mannheim, zwischen 30. Oktober 1777 und 13./14. März 1778)

MOZART-LIEDER

Mit nur wenig mehr als 30 überlieferten Liedern beziehungsweise Liedfragmenten von Wolfgang Amadé Mozart scheint der Anteil der Klavierlieder innerhalb des Gesamtœuvres verhältnismäßig gering. Dies lässt aber keineswegs auf ein prinzipielles Desinteresse an dieser musikalischen Gattung schließen: vielmehr wandte Mozart sich zeitlebens immer wieder dem Klavierlied zu – auch wenn er ihm keine kontinuierliche Beachtung und Pflege angedeihen ließ. Der Grund hierfür sollte auch im Lichte der damaligen Musizierpraxis in Salzburg und Wien gesehen werden: das Lied hatte sich, anders als die Oper, noch nicht als Gattung durchgesetzt, mit der ein Komponist Berühmtheit erlangen konnte. So entstanden die Klavierlieder Mozarts, unter denen sich neben zahlreichen Strophenliedern einige durchkomponierte Lieder finden, großteils als Auftrags- oder Gelegenheitswerke mit Blick auf das private Umfeld des Komponisten.

Im Programm der heutigen Matinee nimmt die in A-B-A-Form komponierte Kanzone *„Ridente la calma“* KV 152 insofern eine Sonderstellung ein, als ihre Echtheit aufgrund der unsicheren äußeren Überlieferung sowie stilistischer Bedenken wiederholt angezweifelt wurde. Die Melodie des Hauptteils stammt von Josef Mysliveček, wobei unklar ist, ob Mozart Mysliveček bearbeitet hat oder ob in seinem Nachlass ‚bloß‘ ein Werk des aufgrund seiner Herkunft auch *„Il Boemo“* genannten Komponisten vorlag. Es spricht vieles dafür, dass die heute bekannte Klavierfassung nicht von Mozart

selbst stammt, sondern ihrerseits eine Bearbeitung des Verlagshauses Breitkopf & Härtel ist: dieses veröffentlichte das Werk zusammen mit vielen authentischen Liedern aus dem Nachlass Mozarts um 1800 im Rahmen der *Œuvres complètes* im Druck. Mozart hatte den schwer von Syphilis und den Behandlungen gezeichneten Mysliveček 1777 auf der Durchreise nach Mannheim und Paris im Herzogspital in München besucht und war, wie man aus der ausführlichen Schilderung der Begegnung an den Vater schließen darf, tief bewegt.

In Mozarts Salzburger Zeit entstanden Lieder sporadisch als Gelegenheitskompositionen, wie etwa das Generalbasslied *„Wie unglücklich bin ich nit“* KV 147, das dem Schriftbefund nach um 1774 in Salzburg komponiert worden sein dürfte. Hier hat Mozart, möglicherweise wegen komplizierterer harmonischer Vorgänge, den Generalbass ausgesetzt. Vor dem Hintergrund des *„unglücklich schmach tenden“* Grundcharakters des Liedes, hebt Mozart durch gezielte melodische und rhythmische Gestaltung einzelne Schlüsselbegriffe der Dichtung hervor, etwa die Betonung der innerhalb der Gedichtstrophe als einzige daktylisch deklamierten Begriffe *„unglücklich“* und *„schmach tend“* (Ernst August Ballin). Die *„tröstenden Seufzer“* werden tonmalerisch als *Sospiri* – von Pausen durchsetzte Tonwiederholungen – umgesetzt, um sich, im Hindurchgang durch eine abwärts gerichtete seufzerartige Vorhaltskette in einem Viertonmelisma zu verdichten, das die sich *„häufenden Schmerzen“* oder auch einen Ausbruch des Schluch-



Kopf des Amor. Ölbild (1786) von Jean-Baptiste Greuze (1725–1805).
St. Petersburg, Staatliche Ermitage – Berlin, akg-images

zens repräsentieren könnte. Vielfach verwendet Mozart in seinen Liedern diese musikalisch-rhetorische Figur des Seufzers, um einem Affektgehalt Ausdruck zu verleihen, wobei sich die musikalischen Objektivationen derselben auf einer zwischen tonmalerischer und symbolischer Bedeutung aufgespannten Achse bewegen. So gedenkt etwa seufzend (*„Ach! Aber ach! [...] Es sank und starb“*) der singende Erzähler in Mozarts Vertonung von Goethes Ballade *Das Veilchen* KV 476 des traurigen Schicksals des *„armen Veilchens“* – eine Texterweiterung, die übrigens vom Komponisten selbst stammt, der zugleich als Conclusio und zur Betonung des Bedauerns den dritten Vers,

„es war ein herzigs Veilchen“, am Ende refrainartig wiederholte. Auch die Apostrophe an den impliziten Leser im durchkomponierten Lied *Abendempfindung an Laura* KV 523 ist musikalisch von Seufzermotivik geprägt (*„Schenk auch du ein Tränchen mir und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab“*). Ebenso wird der die Rahmenhandlung umwendende Seufzer des empfindsam ‚schmach tenden‘ lyrischen Ichs in *„Dans un bois solitaire“* KV 308 (*„Un soupir m’échappe“*) musikalisch umgesetzt, einer von mindestens zwei französischen Arietten, die Mozart 1777/78 bei seinem Aufenthalt in Mannheim auf der Durchreise nach Paris für Auguste Wendling

komponierte. „Ich habe der Mad;^{selle} gustl [...] gleich nach meiner ankunft ein französisches lied, wozu sie mir den text gegeben hat, gemacht, welches sie unvergleichlich singt. hier habe ich die Ehre damit aufzuwarten.“ (Brief an Leopold Mozart vom 7. Februar 1778). Ob damit „Oiseaux, si tous les ans“ KV 307 oder „Dans un bois solitaire“ KV 308 gemeint ist, bleibt unklar, und damit auch, in welcher zeitlichen Reihenfolge die beiden Arietten entstanden sind. Jedenfalls wissen wir, dass Leopold erfreut war, „so was vor-treffliches“, von seinem „lieben Wolfgang“ zu sehen, das ihn zugleich in seiner Meinung bestärkte, Wolfgangs „Composition [werde] in Paris sehr gefahren“ (Brief an den Sohn vom 16. Februar 1778).

Antoine Houdart de la Mottes Textvorlage zu „Dans un bois solitaire“ KV 308, eine fünfstrophige *Ode anacréontique*, wurde schon 1707 in einer Sammlung veröffentlicht; ihr ursprünglicher Titel *L'Amour réveillé* bezog sich auf den inhaltlichen Kern des Gedichts, in dem das schlafende Knäblein Amor vom sehnsuchts erfüllten lyrischen Ich versehentlich durch einen Seufzer geweckt wird. Das von Mozart durchkomponierte Lied ist geprägt vom Kontrast zwischen lyrischen Passagen und einem dramatisch angelegten Mittelteil, der die Peripetie der kleinen idyllischen Szene offenbart.

Die Textvorlage von Antoine Ferrand zum ebenso durchkomponierten „Oiseaux, si tous les ans“ KV 307 entnahm Mozart vermutlich der von Jean Monnet herausgegebenen *Anthologie française, ou Chansons choisies, depuis*

le 13^e siècle jusqu'à présent (Bd. 1, [Paris: Barbou], 1765).

Nach heutigem Stand ist die genaue Datierung der drei Vertonungen „Ich würd' auf meinem Pfad“ KV 390, „Sei du mein Trost“ KV 391 und „Verdankt sei es dem Glanz der Großen“ KV 392 aus dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreiteten und überaus erfolgreichen Briefroman *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* von Johann Timotheus Hermes unklar. Vermutlich sind diese zwischen 1779 und 1781, also am Ende der Salzburger oder am Beginn der Wiener Zeit und zwar wahrscheinlich in der Reihenfolge, in der die Gedichte im Roman abgedruckt waren, entstanden. Stilistisch beeinflusst vom englischen Roman der Empfindsamkeit (Samuel Richardson: *Pamela, or Virtue rewarded*, 1740), schildert Hermes in seinem umfangreichen und in den Folgeauflagen immer wieder erweiterten Werk die Reise einer jungen verarmten Adelligen von Memel nach Königsberg vor dem Hintergrund des Siebenjährigen Krieges und diverser sentimental(isch)er Verstrickungen der Protagonistin. Ernst August Ballin hat diese Gruppe von Strophenliedern als „*pathetisch*“ charakterisiert, ‚Pathos‘ verstanden weniger als „(mehr äußerliche) Affektäußerung“, vielmehr als „*ausdrucksvolle Geste*“ und in der eigentlichen Wortbedeutung als „*ins glühende Wort ausbrechende, aber gefasste Leiden eines Menschen*“. Das 1791 entstandene Strophenlied *Der Frühling* KV 597 auf einen Text des evangelischen Predigers Christoph Christian Sturm klassifiziert Ballin gleichfalls als „*pa-*

thetisch“, nämlich im Sinne eines „*stark verinnerlichten feierlich hymnischen Ausdrucks*“. Letzterer erwächst aus der Andacht über die Erneuerung der Schöpfung im Frühling und wird, geradezu exemplarisch, in der letzten Textstrophe offenkundig. Ebenfalls Theologe war Johann Martin Miller, der die Textvorlage zu *Die Zufriedenheit* KV 349 dichtete: auch hier findet das lyrische Ich, sich in der Gewissheit über die Vergänglichkeit materieller Güter bescheidend, über die Kontemplation von Natur und Schöpfung – die poetischen Bilder des Frühlings und des Sonnenaufgangs werden entsprechend symbolisch gedeutet – zur titelgebenden Zufriedenheit und zur Huldigung Gottes.

Nach einer längeren Pause komponierte Mozart im Jahr 1785 sechs Lieder, darunter die Vertonung von Goethes Ballade *Das Veilchen* sowie drei Vertonungen von Gedichten von Christian Felix Weiße: *Der Zauberer* KV 472, *Die Zufriedenheit* KV 473 und *Die betrogene Welt* KV 474, die unter demselben Datum, am 7. Mai 1785, im eigenhändigem Werkverzeichnis eingetragen sind (dies kommt aber im *Verzeichnüß* auch bei anderen Werken öfter vor, da Mozart mit dem Eintrag teils den Abschluss der Komposition festgehalten beziehungsweise manche der Einträge rückwirkend vorgenommen hat). Eine weitere Weiße-Vertonung, *Die Verschweigung* KV 518, die zwar fragmentarisch aufgezeichnet ist, aber dennoch von Mozart im eigenhändigen Werkverzeichnis eingetragen wurde, entstand 1787, ein Jahr, in dem der Komponist ein besonderes Augenmerk auf die Gattung Klavierlied

richtete. Von den mindestens neun Liedern, die 1787 entstanden sind – zählt man auch die um 1787 geschriebenen *Zwei deutschen Kirchenlieder* KV 343 dazu, sind es gar elf an der Zahl – wurden sechs im knapp bemessenen Zeitraum Mitte Mai bis Ende Juni komponiert, worüber uns die Einträge in Mozarts *Verzeichnüß* unterrichten (jeweils zwei Liederpaare sind auf denselben Tag datiert, nämlich *Abendempfindung an Laura* KV 523 und *An Chloe* KV 524 am 24. Juni sowie *Des kleinen Friedrichs Geburtstag* KV 529 und *Das Traumbild* KV 530 am 6. November). Dies ist insofern bemerkenswert, als sich zugleich anhand dieser Lieder ein Stilwandel innerhalb der Liedkomposition bei Mozart nachzeichnen lässt. Gerade das durchkomponierte Lied *Abendempfindung an Laura* markiert „*unüberhörbar [den] Vorstoß einer neuen Auffassung vom Lied als Ausdruck seelischer Innerlichkeit*“ (Wolfgang Ruf), der später bei Beethoven und Schubert Fortsetzung findet. Der Dichter der Textvorlage zu *Abendempfindung an Laura* gilt trotz unterschiedlicher Zuschreibungen heute als unbekannt; Mozart griff möglicherweise auf den Erstdruck des Gedichtes in den von Johann Friedrich Schink herausgegebenen *Dichter-Manuskripten* (Erste Sammlung, Wien: Gräffer, 1781) zurück. Obwohl der Text die Vergänglichkeit alles Irdischen, das Entfliehen der „*bunten Szene*“ des Lebens als (ernstes) „*Spiel*“ (des Künstlers) thematisiert – dies stilistisch im Geiste der Empfindsamkeit – und Mozart das Lied am 24. Juni 1787 nach dem *Musikalischen Spaß* KV 522 als zweites Werk nach dem Erhalt der

Nachricht vom Tod des Vaters in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen hat, muss dennoch ein möglicher biographischer Niederschlag des Lebensereignisses im Zuge der Komposition Spekulation bleiben. Jedenfalls bezieht sich Mozart bereits am 4. Juni 1787 in seinem Gedicht auf seinen toten Vogel ‚Stahlr!‘ auf den Text der *Abendempfindung*, indem er dort paraphrasiert: „O Leser! schenke / Auch Du ein Thränchen ihm“.

Im selben Jahr entstanden auch das durchkomponierte Lied *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* KV 520 sowie das Strophenlied *Das Traumbild* KV 530 auf einen Text von Ludwig Christoph Heinrich Hölty, der ebenso wie Miller u. a. Theologie in Göttingen studierte. Mozart komponierte beide Lieder für seinen Freund Gottfried von Jacquin, der zugleich auch sein Kompositionsschüler war; die Lieder wurden auch unter Jacquins Namen verbreitet. Das Autograph von *Das Traumbild* legte Mozart möglicherweise seinem Brief vom 9. November 1787 aus Prag an Jacquin bei, in dem es heißt: „wenn es erst noth hat Sie durch das lied en question meiner freundschaft zu versichern, so haben sie weiter keine Ursache daran zu zweifeln; – hier ist es: – Ich hoffe aber daß sie auch ohne diesem liede meiner wahren freundschaft überzeugt sind“.

Die in Mozarts letztem Lebensjahr komponierten Lieder *Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596, *Der Frühling* KV 597 und *Das Kinderspiel* KV 598 entstanden vermutlich im Auftrag Ignaz Albertis für die *Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde am Cla-*

vier, der sie in der Rubrik *Frühlingslieder* veröffentlichte. Die Lieder sind in der Erstaussgabe, entgegen der sonstigen Schreibgewohnheit Mozarts um 1791 und möglicherweise als ein Eingriff des Verlegers, auf zwei Systemen notiert. Der Beginn von *Sehnsucht nach dem Frühlinge* („Komm, lieber Mai, und mache“) weist eine enge Verwandtschaft mit dem Thema des Schluss-Satzes des Konzerts B-Dur für Klavier und Orchester KV 595 auf; die Melodie im Volkston fand rasch weite Verbreitung.

Im Jahr 1791 entstand auch die „kleine teutsche kantate“ (Eintrag in Mozarts *Verzeichniß*) „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt“ KV 619, die inhaltlich in ihrer humanistisch-philanthropischen Grundaussage eine weltanschauliche Dimension aufspannt, welche zugleich in die ideelle Sphäre der *Zauberflöte* verweist. Der Freimaurer Franz Heinrich Ziegenhagen veröffentlichte seine Utopie in einer *Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken, und die durch öffentliche Einführung derselben allein zu bewirkende allgemeine Menschenbeglückung* und gab dafür bei Mozart eine Komposition des Hymnus in Auftrag, die als Notenbeilage zum Erstdruck seiner Schrift (Hamburg 1792) erschien.

Ioana Geanta

LIEDER

Mozart’s songs, most of them composed for publishers, almanacs or friends, have tended to get a raw deal from commentators. “By-products, crumbs from the table of his operas and instrumental works”, was Alfred Einstein’s verdict in his famous biography. True, the poems he set tend to be rococo small change, lovelorn swains and fickle shepherdesses to the fore (in Arcadia it is usually the men who come off worse). Yet while most of the songs are closer to the Italian *canzonetta* or the operatic aria than to the lied as we know it from Schubert onwards, even the most artless are touched by Mozart’s feeling for graceful, balanced melody that cunningly avoids the banal or obvious, while the finest include such masterpieces as *Das Veilchen*, *Das Lied der Trennung* and *Abendempfindung an Laura*.

Mozart composed his last three songs – *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, *Der Frühling* and *Das Kinderspiel* – in a single day, 14 January 1791, for a collection of children’s songs. All three have a guileless charm – *de rigueur* in such songs – though in *Der Frühling*, K. 597, innocence co-exists with dramatic pauses and touches of sophisticated chromatic harmony.

Dating from the winter of 1780/81, when Mozart was in Munich to supervise the production of *Idomeneo*, *Die Zufriedenheit*, K. 349, hymns the virtues of the simple life. Not for the only time in his songs, Mozart here writes a cheery, folk-like melody that could have come straight out of the mouth of Papageno.

Three songs in the first half of Mauro Peter’s programme, *An Chloe*, *Die Verschweigung* (both from 1787) and *Die betrogene Welt* (1785), mine the mildly risqué vein popular until well into the nineteenth century. Haydn’s *Der erste Kuss* and *Die zu späte Ankunft der Mutter*, and Schubert’s *Die Männer sind méchant* belong to the same tradition. While *Die Verschweigung*, K. 518, with its nudge-nudge refrain *Und er ist jung, und sie ist schön*, is an engaging trifle, *An Chloe*, K. 524, (shades here of Cherubino’s *Non so più*) is a small masterpiece of delicate wit. After the erotic climax (the poem’s ‘dark cloud’), Mozart discreetly depicts the lover’s post-coital lassitude, with repeated sighs on *ermattet* – exhausted.

Whereas most of Mozart’s songs, like Haydn’s and Beethoven’s, are strophic (i. e. with the same music repeated for each verse), two of the finest, *Das Veilchen* and *Abendempfindung an Laura*, are through-composed, musically varied yet subtly unified. Goethe’s quasi-folk poem *Das Veilchen*, K. 476, comes from his Singspiel *Erwin und Elmire*, sung by Elmire as she reflects ruefully on her rejection of Erwin. With its faux-naïf grace, dramatically timed modulations (as at *Ach, aber ach! Das Mädchen kam*) and touches of word painting (say, the staccato semiquavers depicting the girl’s approach), Mozart’s song of 1785 is the perfect musical embodiment of Goethe’s ironically poignant tale of crushed innocence. Ironically, Mozart came across the poem in a collection published erroneously under the name of Johann Wilhelm Ludwig

Gleim. Goethe's writings, deemed dangerously subversive, were officially banned in Vienna.

Likewise in pastoral vein is the lilting *Das Traumbild*, K. 530, composed in Prague in 1787 just after the triumphant premiere of *Don Giovanni*. This is Mozart's sole setting of the short-lived Hanover-born poet Ludwig Hölty, whose gentle, often elegiac nature verses made a strong appeal to the teenaged Schubert. Mozart composed this song for his close friend Gottfried von Jacquin, evidently a fine baritone, who then proceeded to publish it, with the composer's permission, under his own name!

The so-called *ariettes*, reveal the cosmopolitan Salzburger's effortless assimilation of the Gallic style. Mozart composed these during his winter stay in Mannheim in 1777/78, en route for Paris, for Augusta ('Gustl'), daughter of the famous flautist Johann Baptist Wendling. Augusta chose the anacreontic verses (light, playfully amorous verses in the style of the Greek poet Anacreon) from her own anthology; and Mozart, eager as ever to put a favourable gloss on his situation to his father in Salzburg, wrote that she performed the first of the *ariettes*, the charmingly naïve *Oiseaux, si tous les ans*, K. 307, "incomparably well", and that the Wendlings were "positively crazy" about it. More ambitious is *Dans un bois solitaire*, K. 308, which treats the familiar tale of the lover struck by Cupid's darts as a miniature *scena*. With their fragile, Watteauesque charm, both songs could have come straight out of an *opéra comique* by Grétry or Philidor.

In the winter of 1781/82, taking time off from the composition of *Die Entführung*, Mozart wrote a miniature cycle of three songs to poems from Johann Hermes's five-volume novel *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* ('Sophie's Journey from Memel to Saxony'): all but forgotten today, but in the eighteenth century as widely read as Goethe's *Werther*. Mauro Peter sings two of them, one in each half. With their sentimental appoggiaturas and chromatic inflexions, these songs are as close as Mozart came to the *empfindsamer Stil* (roughly, style of heightened sensitivity) familiar from the works of Carl Philipp Emanuel Bach. *Ich würd' auf meinem Pfad*, K. 390, is an expression of stoical endurance, while *Sei du mein Trost*, K. 391, opening with a striking discord, hymns the healing power of melancholy and solitude.

During May and June 1787, around the time he embarked on *Don Giovanni*, Mozart composed several groups of songs for immediate publication. One of these, *Das Lied der Trennung*, K. 519, is at once parodistic in intent – the bereft lover luxuriating *ad nauseam* in the pain of separation – and deeply touching: a typical Mozart paradox embodied most disconcertingly in Fiordiligi's music in *Così fan tutte*. It begins as a straightforward strophic design, but breaks away for a dramatic, even melodramatic, development in distant keys before a reprise of the original tune.

Mauro Peter ends the first part of his recital with the mingled bravado and cynical bitterness of *Die betrogene Welt*, K. 474 (May



„Der Frühling“. Undatiertes Fresko von Giovanni Carlo Bevilacqua (1775–1849) aus einem Zyklus der Vier Jahreszeiten. Venedig, Museo Civico Correr – Berlin, akg-images

1785), Mozart's witty take on the age-old theme of 'La donna è mobile'. The mock-pomp and swagger are undercut by the piano's chirpy comments and the 'pathetic' turn to the minor key at 'bald hinkt die Reue'.

The suavely melodious Italian *canzonetta Ridente la calma*, K. 152, to an anonym-

ous text, has long been one of Mozart's most popular songs. The problem, though, is that it is not by him at all, but an arrangement of an operatic aria 'Il caro mio bene' by the Bohemian composer Josef Mysliveček, whom Mozart had met during his visits to Italy as a teenager.

Sehnsucht nach dem Frühlinge, K. 596, and the ebullient, waltzing *Das Kinderspiel*, K. 598, are two of the children's songs issued, with *Der Frühling*, by the Viennese publisher Ignaz Alberti. *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, once sung as a quasi-folksong by every German-speaking child, virtually quotes the rondo theme of Mozart's B flat Piano Concerto, K. 595, completed on 5 January 1791, just nine days before the song. While the title implies yearning, the music's blithely skipping gait suggests that spring has already arrived.

Lied der Freiheit, K. 506, probably composed in the winter of 1785–86 – and thus contemporary with *Figaro* – and *Die Zufriedenheit*, K. 473 (May 1785), are both paeans to freedom and the simple life. While the former ripples along in cheery, Papageno-like vein, *Die Zufriedenheit* is serenely reflective. The unusually extended piano introduction sounds as if it could be the opening of a sonata slow movement.

In *Abendempfindung an Laura*, K. 523, dated 24 June 1787, Mozart transcends the feeble verses in music at once serene and elegiac, intensified by remote, poetic modulations. The structure (with a suggestion of sonata form) is unified by a simple keyboard cadence – an echo of the vocal line in the first verse – that recurs in different keys through-

out the song. Here, more than in any of Mozart's lieder, Schubert is already on the horizon.

Composed in Vienna in December 1768, *An die Freude*, K. 53, is Mozart's earliest song. With the keyboard part figured like a *basso continuo*, this may have been sung to organ accompaniment. The song has a close kinship with the Benedictus of Mozart's so-called *Waisenhausmesse* (Orphanage Mass) premiered earlier the same month: a reminder that in Mozart's day there were no firm boundaries between song, opera and sacred music. *Wie unglücklich bin ich nit*, K. 147 (ca. 1774) sounds like a stately *opera seria* aria. There is a telling darkening of the harmony at 'Schmerzen', though the upward flourish in the final line seems to contradict the depressive text.

CANTATA 'DIE IHR DES UNERMESSLICHEN WELTALLS', K. 619

Written during Mozart's final summer, *Die ihr des unermesslichen Weltalls*, K. 619, is not a lied at all but a miniature cantata in six sections, commissioned by a fellow-freemason in Hamburg, Franz Ziegenhagen. Drawing many of its ideas from Jean-Jacques Rousseau, Ziegenhagen's text hymns the Masonic virtues of reason, harmony, brotherly love and religious tolerance. Freemasonry was crucial to Mozart in Vienna, both for its liberal, enlightened ideals and the social advantages it brought. The composer had been initiated into the lodge *Zur Wohlthätigkeit* ('Beneficence') in December 1784; and over the next seven years he

wrote assorted pieces for Masonic ceremonies, imbued with that mingled solemnity and homely simplicity characteristic of his Masonic style (his last finished work is the Little Masonic Cantata, *Laut verkünde unsre Freude*, K. 623). In style and even turns of phrase *Die ihr des unermesslichen Weltalls* has unmissable affinities, especially in the section beginning, *Liebt mich in meinen Werken*, with the Masonic music in *Die Zauberflöte*, completed just a few weeks later.

Richard Wigmore

WOLFGANG AMADEUS MOZART AUSGEWÄHLTE LIEDER

DER FRÜHLING KV 597

Text von Christoph Christian Sturm (1740–1786)

Erwacht zum neuen Leben || Steht vor mir
die Natur, || Und sanfte Lüfte weben ||
Durch die verjüngte Flur! || Empor aus seiner
Hülle || Drängt sich der junge Halm; || Der
Wälder öde Stille || Belebt der Vögel Psalm.

Die Flur im Blumenkleide || Ist, Schöpfer,
dein Altar, || Und Opfer reiner Freude ||
Weiht dir das junge Jahr; || Es bringt die
ersten Düfte || Der blauen Veilchen dir, ||
Und schwebend durch die Lüfte || Lobsingt
die Lerche dir.

Ich schau' ihr nach und schwinde || Voll
Dank mich auf zu dir, || O Schöpfer aller
Dinge, || Gesegnet seist du mir! || Weit über
sie erhoben, || Kann ich der Fluren Pracht ||
Empfinden, kann dich loben, || Der du
den Lenz gemacht.

Lobsing' ihm, meine Seele, || Dem Gott, der
Freuden schafft! || Lobsing' ihm und erzähle ||
Die Werke seiner Kraft! || Bis zu der Sterne
Bahn || Steig' auf der Andacht Flügel || Dein
Loblied himmeln.

DIE ZUFRIEDENHEIT KV 349

Text von Johann Martin Miller (1750–1814)

Was frag' ich viel nach Geld und Gut, ||
Wenn ich zufrieden bin! || Gibt Gott mir nur
gesundes Blut, || So hab' ich frohen Sinn
und sing' || Aus dankbarem Gemüt || Mein
Morgen- und mein Abendlied.

So mancher schwimmt im Überfluss, || Hat
Haus und Hof und Geld, || Und ist doch
immer voll Verdruss || Und freut sich nicht
der Welt; || Je mehr er hat, je mehr er will, ||
Nie schweigen seine Klagen still.

Und wenn die gold'ne Sonn' aufgeht, ||
Und golden wird die Welt, || Und alles in des
Blüte steht, || Und Ähren trägt das Feld, ||
Dann denk' ich: Alle diese Pracht || Hat Gott
zu meiner Lust gemacht.

Dann preis' ich Gott und lob' ich Gott || Und
schweb' in hohem Mut || Und denk': Es ist
ein lieber Gott, || Und meint's mit Menschen
gut! || Drum will ich immer dankbar sein ||
Und mich der Güte Gottes freu'n.

AN CHLOE KV 524

Text von Johann Georg Jacobi (1740–1814)

Wenn die Lieb' aus deinen blauen, || Hellen,
offnen Augen sieht || Und vor Lust, hinein zu
schauen, || Mir's im Herzen klopft und glüht;

Und ich halte dich || Und küsse deine Rosen-
wangen warm, || Liebes Mädchen, und ich
schließe || Zitternd dich in meinen Arm!

Mädchen, und ich drücke dich || An meinen
Busen fest, || Der im letzten Augenblicke ||
Sterbend nur dich von sich lässt;

Den berauschten Blick || Umschattet eine
düstre Wolke mir; || Und ich sitze dann
ermattet, || Aber selig neben dir.

DAS VEILCHEN KV 476

Text von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Ein Veilchen auf der Wiese stand, || Gebückt
in sich und unbekannt; || Es war ein herzigs
Veilchen. || Da kam ein' junge Schäferin ||
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn
daher, || Die Wiese her und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur || Die
schönste Blume der Natur, || Ach nur ein
kleines Weilchen, || Bis mich das Liebchen
abgepflückt || Und an den Busen matt ge-
drückt, || Ach nur ein Viertelstündchen lang!

Ach! Aber ach! das Mädchen kam ||
Und nicht in acht das Veilchen nahm, ||
Ertrat das arme Veilchen. || Und sank und
starb und freut' sich noch: || Und sterb'
ich denn, so sterb' ich doch durch sie! ||
Zu ihren Füßen doch!

Das arme Veilchen! || Es war ein herzigs
Veilchen.

DAS TRAUMBILD KV 530

Text von Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776)

Wo bist du, Bild, das vor mir stand, || Als ich
im Garten träumte, || Ins Haar den Rosmarin
mir wand, || Der um mein Lager keimte? ||
Wo bist du, Bild, das vor mir stand, || Mir in
die Seele blickte, || Und eine warme
Mädchenhand || Mir an die Wangen drückte?

Dein großes blaues Augenpaar, || Woraus ein
Engel blickte; || Die Stirne, die so freundlich
war, || Und guten Abend nickte; || Den Mund,
der Liebe Paradies, || Die kleinen Wangen-
grübchen, || Wo sich der Himmel offen wies: ||
Bring' alles mit, mein Liebchen!

ARIETTE „OISEAUX, SI TOUS LES ANS“ KV 307

Text von Antoine Ferrand (1678–1719)

Oiseaux, si tous les ans vous quittez nos
climats, || Dès que le triste hiver dépouille
nos bocages, || Ce n'est pas seulement pour
changer de feuillages || Et pour éviter
nos frimats.

Mais votre destinée || Ne vous permet
d'aimer || Qu'à la saison des fleurs; || Et
quand elle est passée, || Vous la cherchez
ailleurs, || Afin d'aimer toute l'année.

*Wohl tauscht, ihr Vögelein, mit jedem Jahr
den Hain, || und sucht, weht's kalt herauf,
den milder'n Himmel auf. || Doch macht es
nicht allein der Himmel und der Hain, ||
dass ihr euch dieses Wechsels erfreut.*

*Es gönnt' euch das Geschick || sonst nicht
der Liebe Glück || als in der Blütenzeit. || Ist
diese hier vorbei, || sucht ihr, wo sonst sie
sei, || und liebet so jahraus, jahrein.*

*(Deutsche Fassung von Daniel Jäger aus den
„Œuvres complètes“, Breitkopf & Härtel 1799)*

ARIETTE „DANS UN BOIS SOLITAIRE“ KV 308

Text von Antoine Houdart de la Motte (1672–1731)

Dans un bois solitaire et sombre, || Je me
promenais l'autre jour: || Un enfant y dormait
à l'ombre, || C'était le redoutable Amour.

J'approche, sa beauté me flatte, || Mais
j'aurais dû m'en méfier. || J'y vis tous les
traits d'une ingrate, || Que j'avais juré
d'oublier.

Il avait la bouche vermeille, || Le teint aussi
beau que le sien. || Un soupir m'échappe,
il s'éveille: || L'Amour se réveille de rien.

Aussitôt déployant ses ailes || Et saisissant
son arc vengeur, || D'une de ses flèches
cruelles, || En partant il me blesse au cœur.

Va, dit-il, aux pieds de Sylvie, || De nouveau
languir et brûler: || Tu l'aimeras toute ta vie, ||
Pour avoir osé m'éveiller.

*Einsam ging ich jüngst im Haine, || da
gewahrt' ich im Gebüsch || einen Knaben
eingeschlummert. || Ach! der böse Amor war's!*

*Wie lag er da so schön, so freundlich! ||
Doch konnte ihm mein Herz nicht trau'n, ||
denn er glich der Undankbaren, || der
Vergessenheit ich schwur.*

*Ich fand den Mund so feurig, || so blühend
sein Gesicht, || und ein Ach entfloh mir, er
erwachte! || Ach! Amor erwacht' ungeweckt!*

*Plötzlich regten sich seine Schwingen, ||
den Rächerbogen spannte er, || einen seiner
blutigen Pfeile || fasste er, tief durchbohrt'
er mein Herz.*

*Fort! rief er, zu Sylviens Füßen! || Fühl' aufs
neue Herzensqual und Glut! || Lieben sollst
du sie nun, weil du lebest! || Dies die Strafe,
dass du mich erweckt.*

*(Deutsche Fassung von Daniel Jäger aus den
„Œuvres complètes“ Breitkopf & Härtel 1799)*

DIE VERSCHWEIGUNG KV 518

Text von Christian Felix Weiße (1726–1804)

So bald Damötas Chloen sieht, || So sucht er
mit beredten Blicken ihr || Seine Klagen
auszudrücken, || Und ihre Wangen glüht. || Sie
scheinet seiner stillen Klagen || Mehr als zur
Hälfte zu versteh'n, || Und er ist jung, und
sie ist schön: || Ich will nichts weiter sagen.

Vermisst er Chloen auf der Flur, || Betrübt
wird er von dannen scheiden; || Dann aber
hüpft er voller Freuden, || Entdeckt er
Chloen nur. || Er küsst ihr unter tausend

Fragen || Die Hand, und Chloe lässt's
gescheh'n; || Und er ist jung, und sie ist
schön: || Ich will nichts weiter sagen.

Sie hat an Blumen ihre Lust, || Er stillet
täglich ihr Verlangen; || Sie klopft ihn
schmeichelnd auf die Wangen || Und steckt
sie vor die Brust. || Der Busen bläht sich, sie
zu tragen, || Er triumphiert, sie hier zu
seh'n; || Und er ist jung, und sie ist schön, ||
Ich will nichts weiter sagen.

„ICH WÜRD' AUF MEINEM PFAD“ KV 390

Text von Johann Timotheus Hermes (1738–1821)

Ich würd' auf meinem Pfad || Mit Tränen oft
hin zum fernen Ende sehn, || Sähe ich nicht
Kenner meiner Leiden || So mitleidsvoll am
Wege stehn.

Den Sonnenbrand, der mich entkräftet, ||
Den Blitz, der meinem Scheitel droht, ||
Den sieht mein Freund und tritt mir näher ||
Und ruft: „Ich kenne deine Not!“

Zwar schmerzt es mich, dass er den Jammer ||
Mit ansieht und, zur Hilfe schwach, || Nichts
weiter kann, als mit mir trauern: || Doch ruft
mein Herz: „Er weint dir nach!“

Dann brech' ich mutig durch die Dornen – ||
„Er sieht mich bluten!“ sprech' ich dann: ||
Und wenn ich einst, verblutet, falle: || Dann
sag' er: „Der stieg felsenan!“

DAS LIED DER TRENNUNG KV 519

Text von Klammer Eberhard Karl Schmidt (1746–1824)

Die Engel Gottes weinen, || Wo Liebende sich
trennen! || Wie werd' ich leben können, || O
Mädchen, ohne dich? || Ein Fremdling allen
Freuden, || Leb' ich fortan dem Leiden! || Und
du? vielleicht auf ewig || Vergisst Luisa mich!

Ich kann sie nicht vergessen! || Mich fern
vorüberfliegen || Wird jegliches Vergnügen, ||
Ach, sonst so gern um mich! || Für dieses Herz
voll Trauer || Ist keine Lust von Dauer! || Und
du? – – vielleicht auf ewig || Vergisst Luisa mich!

Vergessen raubt in Stunden, || Was Liebe
jahrlang spendet! || Wie eine Hand sich
wendet, || So wenden Herzen sich! || Wenn
neue Huldigungen || Mein Bild bei ihr
verdrungen, || O Gott! – – Vielleicht auf
ewig || Vergisst Luisa mich!

Ach denk' an unser Scheiden, || Dies
tränenlose Schweigen, || Dies Auf- und
Niedersteigen || Des Herzens drücke dich ||
Wie schweres Geist-Erscheinen, || Wirst Du
wen anders meinen, || Wirst du mich einst
vergessen, || Vergessen Gott und dich! – –

Ach denk' an unser Scheiden! || Dies Denk-
mal, unter Küssen || Auf meinen Mund gebis-
sen, || Das richte mich und dich! || Dies Denk-
mal auf dem Munde, || Komm ich zur Geister-
stunden, || Mich warnend anzuzeigen, || Vergisst
Luisa mich, || Komm ich mich warnend anzu-
zeigen, || Vergisst Luisa mich, vergisst sie mich.

DIE BETROGENE WELT KV 474

Text von Christian Felix Weiße

Der reiche Tor, mit Gold geschmücket, ||
Zieht Selimens Augen an: || Der wackre
Mann wird fortgeschicket, || Den Stutzer wählt
sie sich zum Mann. || Es wird ein prächtig
Fest vollzogen, || Bald hinkt die Reue
hinterdrein. || Die Welt will ja betrogen sein, ||
Drum werde sie betrogen.

Beate, die vor wenig Tagen || Der Buhlerin-
nen Krone war, || Fängt an, sich violett zu
tragen, || Und kleidet Kanzel und Altar. || Dem

äußerlichen Schein gewogen, || Hält
mancher sie für engelrein. || Die Welt will ja
betrogen sein, || Drum werde sie betrogen.

Wenn ich mein Karolinen küsse, ||
Schwör' ich ihr zärtlich ew'ge Treu'; || Sie
stellt sich, als ob sie nicht wisse, || Dass
außer mir ein Jüngling sei. || Einst, als mich
Chloe weggezogen, || Nahm meine Stelle
Damis ein. || Soll alle Welt betrogen sein, ||
So werd' auch ich betrogen.

ARIE (KANZONETTE) „RIDENTE LA CALMA“ KV 152

Textdichter unbekannt

Ridente la calma || Nell'alma si desti, ||
Ne resti un segno || Di sdegno e timor.

Tu vieni frattanto || A stringer mio bene, ||
Le dolce catene || Si grata al mio cor.

*Heitere Ruhe erwacht || in der Seele, || und
keine Spur von || Unwillen und Angst bleibt
zurück.*

*Du komm inzwischen, || um meinem
Liebsten || die süßen, meinem Herzen || so
willkommenen Ketten anzulegen.*

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

SEHNSUCHT NACH DEM FRÜHLINGE KV 596

Text von Christian Adolf Overbeck (1755–1821)

Komm, lieber Mai, und mache || Die Bäume
wieder grün, || Und lass mir an dem Bache ||
Die kleinen Veilchen blüh'n!

Wie möcht' ich doch so gerne || Ein Veilchen
wieder seh'n! || Ach, lieber Mai, wie gerne ||
Einmal spazieren geh'n!

Zwar Wintertage haben || Wohl auch der
Freuden viel; || Man kann im Schnee eins
traben || Und treibt manch' Abendspiel;

Baut Häuserchen von Karten, || Spielt
Blindekuh und Pfand; || Auch gibt's wohl
Schlittenfahrten || Aufs liebe freie Land.

Ach, wenn's doch erst gelinder || Und
grüner draußen wär'! || Komm, lieber Mai,
wir Kinder, || Wir bitten gar zu sehr!

O komm und bring' vor allen || Uns viele
Veilchen mit! || Bring' auch viel Nachtigallen ||
Und schöne Kuckucks mit!

DAS KINDERSPIEL KV 598

Text von Christian Adolf Overbeck

Wir Kinder, wir schmecken || Der Freuden
recht viel! || Wir schäkern und necken ||
(Versteht sich im Spiel!), || Wir lärmern und
singen || Und rennen uns um || Und hüpfen
und springen || Im Grase herum!

Warum nicht? – Zum Murren || Ist's Zeit
noch genug! || Wer wollte wohl knurren, ||
Der wär' ja nicht klug. || Wie lustig steh'n
dorten || Die Saat und das Gras! || Beschrei-
ben mit Worten || Kann keiner wohl das.

Ha, Brüderchen, rennet! || Ha, wälzt euch im
Gras! || Noch ist's uns vergönnet, || Noch
kleidet uns das. || Ach! werden wir älter, ||
So schickt sich's nicht mehr; || Dann treten
wir kälter || Und steifer einher.

Ach, geht sie schon unter, || Die Sonne, so
früh? || Wir sind ja noch munter; || Ach,
Sonne, verzieh! || Nun morgen, ihr Brüder! ||
Schlaft wohl! gute Nacht! || Ja, morgen wird
wieder || Gespielt und gelacht!

LIED DER FREIHEIT KV 506

Text von Johannes Aloys Blumauer (1755–1798)

Wer unter eines Mädchens Hand || Sich
als ein Sklave schmiegt, || Und von der Liebe
festgebannt, || In schnöden Fesseln liegt, ||
Weh' dem! der ist ein armer Wicht, ||
Er kennt die gold'ne Freiheit nicht.

Wer um ein schimmerndes Metall || Dem
bösen Mammon dient, || Und seiner vollen
Säcke Zahl || Nur zu vermehren sinnt: ||

Weh' dem! der ist ein armer Wicht, || Er
kennt die gold'ne Freiheit nicht.

Doch wer dies Alles leicht entbehrt, ||
Wonach der Thor nur strebt, || Und froh bei
seinem eignen Herd || Nur sich, nicht
Andern, lebt, || Der ist's allein, der sagen
kann: || Wohl mir, ich bin ein freier Mann!

DIE ZUFRIEDENHEIT KV 473

Text von Christian Felix Weiße

Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier || Des
Lebens Freuden ohne Sorgen, || Und sonder
Ahnung leuchtet mir || Willkommen jeder
Morgen.

Mein frohes, mein zufried'nes Herz ||
Tanzt nach der Melodie der Haine, ||
Und angenehm ist selbst mein Schmerz, ||
Wenn ich vor Liebe weine.

Wie sehr lach' ich die Großen aus, || Die
Blutvergießer, Helden, Prinzen! || Denn mich
beglückt ein kleines Haus, || Sie nicht einmal
Provinzen.

Wie wüten sie nicht wider sich, ||
Die göttergleichen Herr'n der Erden: ||
Doch brauchen sie mehr Raum als ich, ||
Wenn sie begraben werden?

ABENDEMPFINDUNG AN LAURA KV 523

Textdichter unbekannt

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden, ||
Und der Mond strahlt Silberglanz; || So
entflieh'n des Lebens schönste Stunden, ||
Flieh'n vorüber wie im Tanz!

Bald entflieht des Lebens bunte Szene, ||
Und der Vorhang rollt herab. || Aus ist
unser Spiel! Des Freundes Träne || Fließet
schon auf unser Grab.

Bald vielleicht mir weht, wie Westwind leise, ||
Eine stille Ahnung zu. || Schließ' ich dieses
Lebens Pilgerreise, || Fliege in das Land
der Ruh.

Werd't ihr dann an meinem Grabe weinen, ||
Trauernd meine Asche seh'n, || Dann,
o Freunde, will ich euch erscheinen ||
Und will Himmel auf euch weh'n.

Schenk auch du ein Tränchen mir ||
Und pflücke mir ein Veilchen auf mein
Grab; || Und mit deinem seelenvollen
Blicke || Sieh dann sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne und ach! || Schäme
dich nur nicht, sie mir zu weih'n, ||
O sie wird in meinem Diademe || Dann
die schönste Perle sein.

AN DIE FREUDE KV 53

Text von Johann Peter Uz (1720–1796)

Freude, Königin der Weisen, || Die, mit
Blumen um ihr Haupt, || Dich auf güld'ner
Leier preisen, || Ruhig, wenn die Torheit
schnaubt: || Höre mich von deinem Throne, ||
Kind der Weisheit, deren Hand || Immer
selbst in deine Krone || Ihre schönsten
Rosen band!

Göttin, o so sei, ich flehe, || Deinem Dichter
immer hold, || Dass er schimmernd' Glück
verschmähe, || Reich in sich, auch ohne
Gold; || Dass sein Leben zwar verborgen, ||
Aber ohne Sklaverei, || Ohne Flecken, ohne
Sorgen || Weisen Freunden teuer sei!

„WIE UNGLÜCKLICH BIN ICH NIT“ KV 147

Textdichter unbekannt

Wie unglücklich bin ich nit, || Wie
schmachtend sind meine Tritt', || Wenn ich
mich nach dir lenke. || Nur die Seufzer

trösten mich, || Alle Schmerzen häufen sich, ||
Wenn ich auf dich gedenke.

„SEI DU MEIN TROST“ KV 391

Text von Johann Timotheus Hermes

Sei du mein Trost, verschwieg'ne
Traurigkeit! || Ich flieh' zu dir mit so viel
Wunden, || Nie klag' ich Glücklichen
mein Leid: || So schweigt ein Kranker bei
Gesunden.

Hier weine ich. Wie schmähend ist der
Blick, || Mit dem ich oft bedauert werde! ||
Jetzt, Tränen, hält euch nichts zurück: ||
So senkt die Nacht Tau auf die Erde.

O Einsamkeit! wie sanft erquickst du mich, ||
Wenn meine Kräfte früh ermatten! || Mit
heißer Sehnsucht such' ich dich: || So sucht
ein Wand'rer, matt, den Schatten.

O dass dein Reiz, geliebte Einsamkeit, ||
Mir oft das Bild des Grabes brächte! ||
So lockt des Abends Dunkelheit || Zur
tiefen Ruhe schöner Nächte.

KANTATE „DIE IHR DES UNERMESSLICHEN WELTALLS SCHÖPFER EHRT“ KV 619

Text von Franz Heinrich Ziegenhagen (1753–1806)

Andante maestoso

Die ihr des unermesslichen Weltalls
Schöpfer ehrt, || Jehova nennt ihn, oder
Gott, || nennt Fu ihn oder Brama. || Hört!
hört! Worte aus der Posaune des Allherr-
schers! || Laut tönt durch Erden, Monden,
Sonnen ihr ew'ger Schall. || Hört, Menschen,
hört Menschen ihn auch ihr!

Andante

Liebt mich in meinen Werken! || Liebt
Ordnung, Ebenmaß und Einklang! || Liebt
euch, euch selbst und eure Brüder! ||
Körperkraft und Schönheit sei eure Zierd', ||
Verstandeshelle euer Adel! || Reicht euch
der ew'gen Freundschaft Bruderhand, ||
die nur ein Wahn, nie Wahrheit euch so
lang entzog.

Allegro

Zerbrechet dieses Wahnes Bande! ||
Zerreiet dieses Vorurteiles Schleier! ||
Enthüllt euch vom Gewand, || das
Menschheit in Sektiererei verkleidet! ||
In Kolter schmiedet um das Eisen, || das
Menschen-, das Bruderblut bisher vergoss! ||
Zersprenget Felsen mit dem schwarzen
Staube, || der mordend Blei in Bruderherz
oft schnellte!

Andante

Wähnt nicht, dass wahres Unglück sei auf
meiner Erde, || Belehrung ist es nur, die
wohltut, || wenn sie euch zu bessern Taten
spornt, || die, Menschen, ihr in Unglück
wandelt, || wenn töricht blind ihr rückwärts
in den Stachel schlägt, || der vorwärts euch
antreiben sollte.

Seid weise nur, seid kraftvoll und seid
Brüder! || Dann ruht auf euch mein ganzes
Wohlgefallen; || dann netzen Freudenähren
nur die Wangen; || dann werden eure
Klagen Jubeltöne; || dann schaffet ihr zu
Edenälern Wüsten; || dann lachtet alles
euch in der Natur;

Allegro

Dann, dann, dann – || dann ist's erreicht,
dann ist's erreicht des Lebens wahres Glück!

MO 28.01 #20 MI 30.01 #27 SA 02.02 #40

17.00 Szene Salzburg

NOLA RAE MIMIN
REGIE JOHN MOWAT
AUSSTATTUNG, LICHT MATTHEW RIDOUT
KOSTÜM ALANNAH SMALL

MOZART PREPOSTEROSO

Gastspiel ohne Worte

Mozarts Geschichte, mit den Mitteln der Pantomime neu erzählt:
ein hinreißendes Theatererlebnis ohne Worte

*Mozart in pantomime: Mozart's story conveyed
as a riveting theatrical experience entirely without words.*

DI 29.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #22

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Vom Band – Auszüge aus:

- „Laudate Dominum“ aus Vesperae solennes de Confessore C-Dur KV 339
- Rondo D-Dur für Klavier und Orchester KV 382
- „Hosanna“ aus der Missa brevis F-Dur KV 192
- Variationen C-Dur für Klavier über „Ah, vous dirai-je, Maman“ KV 265
- Fantasie d-Moll für Klavier KV 397
- Allegro C-Dur für Klavier KV 5a
- Kirchensonate D-Dur für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Bass KV 245
- Vierstimmiger Doppelkanon „Ach, zu kurz ist unsers Lebens Lauf“ KV 228
- Finale. Molto allegro aus Serenade B-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassetthörner, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrabass, „Gran Partita“ KV 361
- Fantasie c-Moll für Klavier KV 475
- Rondo D-Dur für Klavier KV 485
- Andante aus Konzert B-Dur für Klavier und Orchester KV 39
- Sonate B-Dur für Klavier KV 570
- Duettino Zerlina – Don Giovanni „Là ci darem la mano“ aus „Don Giovanni“ KV 527
- Aus Adagio C-Dur für Glasharmonika KV 356, Fantasie f-Moll für eine Orgelwalze KV 608, Zwölf Deutsche Tänze KV 586, Andante F-Dur für eine Orgelwalze KV 616
- Aus „Die Zauberflöte“ KV 620: Ouvertüre, Arie des Papageno „Der Vogelfänger bin ich ja“, Arie der Königin der Nacht „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“
- „Lacrimosa“ aus dem Requiem KV 626

Ende um ca. 18.30 Uhr

JANINE JANSEN VIOLINE
GREGORY AHSS VIOLINE
AMIHAI GROSZ VIOLA
HENNING KRAGGERUD VIOLA
JENS PETER MAINTZ VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

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

- Allegro
- Adagio
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Andante
- Menuetto. Allegretto – Trio I – Trio II – Coda
- Allegro

Pause

Quintett g-Moll für zwei Violinen, zwei Bratschen
und Violoncello g-Moll KV 516
(Datiert: Wien, 16. Mai 1787)

- Allegro
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Adagio ma non troppo
- Adagio – Allegro

ORF-Sendung: Donnerstag, 31. Jänner 2019, 19.30 Uhr, Ö1

Ende um ca. 13.00 Uhr

DIVERTIMENTO ES-DUR KV 563

Das Streichtrio führt seit jeher ein musikhistorisches Schattendasein. Gemessen an den stolzen, allein schon statistisch imponierenden Werkreihen der Streichquartette bleibt der Ertrag an Trios selbst bei so produktiven Komponisten wie Mozart oder Beethoven gering. Wohlgemerkt: gering an Zahl, nicht an Güte. Mozarts Divertimento Es-Dur KV 563, das er 1788 für Violine, Viola und Violoncello schuf, gehört zu seinen tiefsinnigsten, ausgefeiltesten und anspruchsvollsten Werken der Kammermusik: ein Divertimento, ein musikalisches Vergnügen auf einsamer Höhe. Aber gerade das eher zufällige, isolierte und folgenlose Einzelschicksal dieser Komposition ruft unweigerlich die alten Vorurteile herauf, denen das Streichtrio sowieso als eine Mangelerscheinung gilt – als ein Streichquartett, dem der zweite Geiger abhandengekommen ist. Natürlich könnte man den Spieß einfach umdrehen und fragen, ob das Streichquartett nicht ein Trio mit überflüssiger zweiter Violine sei. Doch hat die Musikgeschichte die Antwort längst gegeben und das Streichtrio von Anfang an auf die Neben Bühne verbannt. Für Entdecker allerdings tut sich gerade dort ein Eldorado auf: im Schatten des Rampenlichts.

„Già la mensa è preparata. / Voi suonate, amici cari“, ruft Mozarts Don Giovanni im Hochgefühl eines an Widerspruch keinesfalls gewöhnten Aristokraten. Kurz vor der Höllenfahrt lässt sich der unbeirrbare Wüstling noch einmal von ein paar Musikanten aufspielen, während er genussvoll den Fasan verspeist und

gutgelaunt dem Rotwein zuspricht. „Già che spendo i miei dinari, / Io mi voglio divertir.“ Wenn er schon sein Geld ausgibt, will sich der Herr auch amüsieren. Viel Vergnügen!

Divertimento: „Nur der historisch Orientierte fragt nach der Namensbedeutung, die ihm schreiende Dissonanzen zwischen heute und damals erzählt“, bemerkt der Schriftsteller Wolf von Niebelschütz in seinen unorthodoxen Kommentaren zur Musikgeschichte. „Am genauesten übersetzt, ist das Divertimento Unterhaltungsmusik; divertire heißt: sich von etwas abwenden, zerstreuen also, erheitern, belustigen, vergnügen. Musikalisch gesehen, stellt das Divertimento eine Suite von kürzeren Kammerstücken dar; es wurde verdrängt von der strenger gearbeiteten Sinfonie, deren Sonaten-Charakter Begrenzungen vorschrieb. All dies spielte man bei der Tafel der Fürstlichkeiten; die Konversation ruhte derweilen nicht.“ Seinen eigenen Zeitgenossen jedoch, die mit Blick auf den zechenden Don Giovanni die Dekadenz der adligen Vergnügungssucht beklagen wollten, antwortete Niebelschütz mit nüchterner Kulturkritik: „Die damalige Konversation stand auf einem Niveau, welches mit heutiger Konversation nichts mehr gemein hat. Auch bei heutiger Unterhaltungsmusik ruhen die Gespräche nicht; doch die Gespräche, die wir führen, verhalten sich zu denen des Rokoko wie der Slow-Fox zum Menuett, wie das Tanz-Café zum Würzburger Kaisersaal.“

Die Eintragung, die Wolfgang Amadé Mozart am 27. September 1788 in seinem Werkverzeichnis vornahm, lässt auf den ersten Blick

kaum erahnen, dass hier eine epochale Kammermusik für Streicher entstanden war, würdig, in einem Atemzug mit seinen Streichquartetten und -quintetten genannt zu werden. Denn der Vermerk „Ein Divertimento à 1 violino, 1 viola, e violoncello; di sei Pezzi“ bezieht sich nicht etwa auf ein Gelegenheitsstück aus dem Bereich unterhaltsamer Gesellschaftskunst, sondern auf das außerordentliche Trio Es-Dur KV 563, „das vollendetste, feinste, das je in dieser Welt hörbar geworden ist“, wie der Musikhistoriker und Mozart-Biograph Alfred Einstein befand. Mozarts Divertimento blieb sein einziger Beitrag zur Tradition des Wiener Streichtrios, der er zum einen mit der Besetzung, zum andern mit der sechssätzigen Anlage folgte. Doch nicht die äußere Vielzahl der Sätze allein, vor allem die Vielfalt der Satztypen prägt das Es-Dur-Trio. Den beiden Menuetten, die noch an die hinter dem Namen Divertimento als historische Reminiszenz aufscheinenden Tanzsuiten erinnern, steht mit der Sonatenhauptsatzform des eröffnenden Allegro und dem thematisch nicht weniger profilierten Adagio die Gegenwart des klassischen Stils gegenüber. Eine solche Begegnung der Epochen wiederholt sich auf andere Weise im Andante, dem vierten Satz: Dem Ideal liedhafter Eingängigkeit und dem Prinzip der Oberstimmenmelodik, wie sie die Musik nach 1750 dominierten, entsprechen das Thema und einzelne seiner Variationen; andererseits bezeugt der Satz – insbesondere in der Minore-Variation – Mozarts fruchtbare Auseinandersetzung mit der Goldenen Ära der Kontrapunktik, zu der ihn Anfang der

1780er-Jahre sein Förderer, der Bach- und Händel-Verehrer Gottfried van Swieten, ange-regt hatte. Ein Vergnügen der exquisitesten Art. Und der „historisch Orientierte“ spürt, denkt er nur an die sogenannte Unterhaltungsmusik, geradezu schmerzhaft die „schreienden Dissonanzen“ zwischen unserem Heute und Mozarts Damals.

STREICHQUINTETT G-MOLL KV 516

Wie in der allgemeinen Musikgeschichte, so schließt sich auch in Mozarts Schaffenschronik das Streichquintett jeweils den früheren, vorangehenden und wegweisenden Streichquartetten an. Auf die Wiener Quartette aus dem Spätsommer 1773 folgt noch im selben Jahr Mozarts erstes Quintett in B-Dur KV 174; die sechs Haydn-Quartette und das separate Hoffmeister-Quartett erscheinen als Vorläufer der Quintette C-Dur KV 515 und g-Moll KV 516; und die beiden letzten Werke dieser kammermusikalischen Reihe, die Quintette D-Dur KV 593 und Es-Dur KV 614 gehören (nicht nur zeitlich) in die Nachbarschaft der 1789/90 entstandenen Preußischen Quartette. Schon bei seinem allerersten Streichquintett entschied sich Mozart für die Besetzung mit zwei Violinen, zwei Bratschen und einem Violoncello, die er dann auch bei seinen sehr viel späteren Gattungsbeiträgen aufrechterhielt. Anders als beim Streichquartett hatte der Komponist eines Streichquintetts die Qual der Wahl, da auch Kombinationen mit zwei Celli (wie bei Boccherini oder bei Schubert) möglich

waren – oder mit drei Violinen; mit zwei Bratschen und zwei Celli; mit Cello und Kontrabass. Mozart jedoch favorisierte ein für alle Mal das Bratschenpaar, denn sie, die Viola, „war ihm von allen Streichinstrumenten das liebste“: so jedenfalls erklärte der Pianist und Musikhistoriker Charles Rosen Mozarts Voreingenommenheit für Streichquintette des genannten Besetzungstypus: „Seine Vorliebe ging wohl nicht nur auf die Klangfarbe des Instruments, sondern auf ein starkes Interesse an vollen, reichen Innenstimmen zurück. Seine Musik weist in den Innenstimmen eine Klangfülle und Vielfalt auf, wie sie seit dem Tode Bachs aus der Musik verschwunden war.“

Nach den triumphalen Wochen in Prag, Anfang 1787, in deren Zentrum der – im Unterschied zu Wien – dort heftig bejubelte *Figaro* stand, kehrte Mozart im Februar in die österreichische Metropole zurück, um wenige Wochen später die Komposition an einer Oper aufzunehmen, die ihn erneut mit Prag und seinem enthusiastischen Publikum in Berührung bringen sollte: *Don Giovanni*, der – nach mehrfacher Verzögerung – am 29. Oktober 1787 dort uraufgeführt wurde. In den Wiener Monaten zwischen den Prager Erfolgen beschränkte sich Mozart jedoch keineswegs auf die Arbeit am neuen „*Dramma giocoso*“, wieder und wieder unterbrach er seine Hauptbeschäftigung zugunsten anderer Ideen, anderer Formen, und was er in diesen Pausen schrieb, verdiente nichts weniger als die Bezeichnung ‚Nebenwerk‘. In die Zeit des *Don Giovanni* fällt die Entstehung des a-Moll-Rondos für Klavier KV 511, der *Kleinen Nachtmusik* KV 525,

der Violinsonate A-Dur KV 526, und Mozart erdachte während dieser Wochen auch einige seiner bedeutendsten, in die Zukunft weisenden Lieder, etwa *Das Lied der Trennung* KV 519 und *Abendempfindung an Laura* KV 523. Zwei biographische Ereignisse, ein äußerlich-zweckmäßiges und ein einschneidendes, treffen mit der so überaus produktiven Phase zusammen: Die Familie Mozart zieht Ende April innerhalb Wiens um – einen Monat später, am 28. Mai, stirbt Leopold Mozart im 68. Lebensjahr in Salzburg. Die Streichquintette KV 515 und 516 gehören ebenfalls in diese kurz skizzierten Monate: Auf das am 19. April vollendete C-Dur-Quintett folgte in den Wochen darauf das g-Moll-Quintett, das Mozart bis zum 16. Mai abschließen konnte. Über den Anlass, der seinen jähen Wiedereinstieg in die von ihm lange vernachlässigte Gattung motivierte, wurde viel gerätselt. Die Thronbesteigung des cellospielenden Friedrich Wilhelm II. in Berlin gilt als denkbarer Anstoß, da der preußische König als Widmungsträger eines Quintettzyklus in Betracht kam. Vielleicht gab auch die 1787 bei André in Offenbach erschienene Ausgabe dreier Streichquintette von Ignaz Pleyel für Mozart den Ausschlag, eine ähnliche Veröffentlichung anzustreben.

Die melodische Figur der absteigenden diatonischen oder chromatischen Tonfolge durchzieht, offenkundig oder untergründig, das Streichquintett g-Moll KV 516, das sich in der Exposition des Allegro zunächst in zwei Trios teilt: die beiden Violinen mit der ersten Bratsche, danach die Bratschen mit dem Cello. Ein zweites Thema, das in der – nach den



„Streichtrio in häuslichem Rahmen“. Anonymes Ölbild, 19. Jahrhundert.
Berlin, akg-images

Regeln der Sonatenkunst – ‚falschen‘ Tonart g-Moll verharret, beherrscht in dieser aufregenden und außergewöhnlichen Komposition die Durchführung, es verdrängt das ‚richtige‘ Seitenthema in B-Dur, das als dessen erweiterte Variante dem ‚falschen‘ nachfolgt. Als zweiter Satz schließt sich ein Menuett an, dessen schroffe dynamische Kontraste und metrische Brüche aber auch gar nichts mit dem historischen Tanz gemein haben. „*Con sordino*“ (mit Dämpfer) spielen die Streicher das Adagio ma non troppo, zwei Abschnitte ergreifendster Musik, in einem Verhältnis wie Exposition und Reprise, die von nur einem einzigen Takt der Überleitung verknüpft wer-

den. Und als sei die Schwerkraft dieses Satzes kaum zu überwinden, fährt das Finale mit einer Adagio-Introduktion fort. Ein verschachteltes und formal mehrdeutiges Rondo beschließt das Werk, und jeder Hörer mag für sich entscheiden, ob er das G-Dur dieses Satzes als Ausdruck des „*lieto fine*“, des glücklichen Endes, erlebt.

Wolfgang Stähr

DIVERTIMENTO (STRING TRIO) IN E FLAT MAJOR, K. 563

The greatness of the chamber music from Mozart's last decade in Vienna has its origin in the significant turning-point of the years 1782–85, when he produced the six string quartets he would eventually publish with a warm and sincere dedication to “my dear friend Joseph Haydn”. Mozart was responding to the newly democratic and conversational interplay of four equal parts and the closely-knit thematism that Haydn had established in his opus 33 quartets of 1782. That Mozart managed to match this sophistication while preserving his own unmistakable voice was a major achievement in his artistic development, one whose influence would spread into other important areas of his output such as the piano concerto, the symphony and even opera.

Yet, as Mozart said himself, these quartets were completed at the cost of “a long and laborious effort”, and it is true to say that for him the string quartet was not a medium that came as naturally as many others did. For that, we have to look instead to the Divertimento for violin, viola and cello, and the four string quintets for two violins, two violas and cello that he produced in his last four years. These sleeping giants of his chamber output are where his creative energies as a composer of well-wrought, deeply expressive chamber music were now principally directed.

The term ‘divertimento’ was a loose one in Mozart's day. Although usually it signified

an ensemble piece for light listening and entertainment, interchangeable with the titles ‘serenade’, ‘notturmo’ and ‘cassation’, it would sometimes be applied without any great exactitude to other genres – Haydn even used it for some of his early keyboard sonatas. The vast majority of Mozart's so-called divertimentos were either for small orchestra or wind ensemble, and were written to be heard at Salzburg occasions such as the end of the university term, or a local grandee's name-day; three of them were for string quartet. It is not clear, then, why Mozart applied the title to K. 563, his only divertimento from the 1780s, though its unhurried six-movement format is certainly reminiscent of the earlier type of divertimento. The weight and compositional substance of some of those movements, however, make it a work to rank with his finest chamber music for string quartet and quintet.

Thus, it is, then, that while the opening of the first movement seems at first to be offering music of the kind of sunny good nature that divertimentos were designed to radiate, the level of craft and thematic detail is at a level not to be found in the earlier Salzburg pieces. If the trio texture is generally considered to be a demanding one for composers, Mozart seems to be revelling in the chance it provided for textural clarity, instrumental equality and crisp dialogue. The atmosphere changes, however, in the central development section, where unexpected harmonic shifts cloud the air amid effortless contrapuntal play of thematic material.



Mozart. Streichquintett g-Moll KV 516.
Titelblatt der Erstausgabe, Wien, Artaria (1790).
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

century commentator Alexander Hyatt King put it, “Alpha has indeed become omega”.

After a leisurely paced but tightly controlled minuet comes a set of variations on a theme whose four-square, folk-like theme does little to prepare the listener for the flowing resourcefulness of the variations that follow, encompassing slithering minor-key counterpoint and a variation in which the viola sounds the theme reduced to bare essentials while surrounded by the scurrings of the violin and cello. The second minuet has a more boisterous and bucolic feel than the first, and the work ends with a rondo in which a long and relaxed theme is contrasted and ultimately reconciled with an insistently recurring drumming figure. Mozart apparently composed this work as a gift for his friend and generous financial supporter, Michael Puchberg, and is known to have played the viola in at least one private performance of it. The implication that this is music primarily for connoisseurs to enjoy rather than for publication is fully consistent with the quiet sophistication of this wonderful piece.

STRING QUINTET IN G MINOR, K. 516

K. 563 remained, however, Mozart's only work for string trio. The medium that really seems to have been his favourite medium in these last years of the 1780s was the string quintet. No doubt the added core of textural richness and warmth provided by the two violas was an attraction, as was the increased freedom

allowed the cello. The extra instrument also enabled Mozart to draw broader, one might even say symphonic, sounds from the ensemble through sonorous octave doublings and rich parallel-motion passages. And he clearly enjoyed the opportunity to find a greater number of partnerships, dialogues and melody-and-accompaniment combinations within the group.

The String Quintet in G minor, K. 516, is the second of a pair that Mozart composed in the spring of 1787, and is quite simply one of the most profoundly touching of all his chamber works – indeed, so powerfully does it communicate in the key which Mozart reserved for his most personal utterances, that for once ‘tragic’ is not too strong a word. It is achieved, furthermore, not with Beethovenian rage but in an atmosphere of exquisite tenderness and yearning.

The mood is set right from the beginning, as a nervous, disquieting theme is set out against restless quaver accompaniment. As if to emphasise the sense of emotional disorientation Mozart turns the music back on itself to present the second subject in the home key, only later slipping it into the expected relative major. The tension does not falter, however, for that second theme is one of febrile upward leaps suggestive of inner and deep-felt pain.

The second movement is tense and fractured, the Menuetto section repeatedly knocked back by off-beat accents, the Trio apparently offering resignation but little real hope. The Adagio for muted strings is another marvel of emotional subtlety; a solemn, hymn-like first

theme is confronted by a desolate descending second beset by cruel stabs from the second viola, before a third theme, shared between first violin and first viola offers a brief vision of buoyant beauty. But things are about to get even more emotionally complex in the finale; first the slow introduction takes the work to its deepest level of despair yet in an anguished, fearful arioso for the first violin, before at last the music steps free into a sweetly lilting G major rondo (surely a cousin of the finale of K. 563) that would seem as carefree as the wind if we could only forget what has gone before.

Lindsay Kemp

DI 29.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #23

SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG SOLISTENVEREINIGUNG DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG DIRIGENT HANSJÖRG ALBRECHT CHRISTINA GANSCH SOPRAN STEPANKA PUCALKOVA MEZZOSOPRAN NUTTHAPORN THAMMATHI TENOR

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie (Ouvertüre) Es-Dur KV 184

(Datiert: Salzburg, 30. März 1773)

Molto Presto – Andante – Allegro

„Davide penitente“. Kantate KV 469

(Komponiert beziehungsweise bearbeitet: Wien, März 1785)

Text nach Saverio Mattei (1742–1795)

No. 1 Coro con Soprano I „Alzai le flebili voci al Signor“

No. 2 Coro „Cantiam le glorie“

No. 3 Aria Soprano II „Lungi le cure ingrato“

No. 4 Coro „Sii pur sempre benigno, oh Dio“

No. 5 Duetto Soprani I e II „Sorgi, o Signore, e spargi“

No. 6 Aria Tenore „A te, fra tanti affanni“

No. 7 Cori I e II „Se vuoi, puniscimi“ – „Vedi la mia pallida inferma“

No. 8 Aria Soprano I „Tra l'oscure ombre funeste“

No. 9 Terzetto Soprano I, II e Tenore „Tutte le mie speranze“

No. 10 Coro e Soli „Chi in Dio sol spera“ – „Di tai pericoli non ha timor“

Keine Pause

Ende um ca. 16.15 Uhr



„Der reuige König David“. Ölbild von Pieter de Grebber (um 1600–1663).
Utrecht, Museum Catharijneconvent – Berlin, akg-images

SYMPHONIE ES-DUR KV 184

Nachdem Vater und Sohn Mozart am 13. März 1773 von ihrer dritten Italienreise nach Salzburg heimgekehrt waren und, so scheint es, bereits auf eine Reise nach Wien sannen, begann Wolfgang mit der Komposition einer ganzen Serie von Symphonien. Im Laufe von gut eineinhalb Jahren entstanden neun Gattungsbeiträge. Fünf dieser Werke reflektieren die zurückliegenden Erfahrungen mit der italienischen Opernouvertüre. Diese besteht üblicherweise aus drei ineinander übergehenden Sätzen, ist knapp gehalten und führt kontrastierende musikalische Charaktere vor. In der Symphonie KV 184 eignen dem Kopfsatz dramatische Gesten wie unisono-Läufe, Tremoli, Synkopen oder rasche, nach Moll ausweichende Harmoniewechsel. Auch der zweite Satz in c-Moll bewegt sich mit seiner vorherrschenden dialogischen Anlage eher in einer ernsteren Sphäre. Erst das Finale versprüht den entspannten Geist des Tanzes. Mit seiner reichen Bläserbesetzung, seinem symphonischen Schwung und dem dramatischen Grundzug zumindest der ersten beiden Sätze ist das Werk gleichermaßen in Konzert und Oper beheimatet.

„DAVIDE PENITENTE“ KV 469

Sie liefen brillant, die Geschäfte des musikalischen Unternehmers Wolfgang Amadé Mozart in den ersten Monaten des Jahres 1785. Agenda von einer schwindelerregenden Fülle hielten den Pianisten und Komponisten in Atem. Wer

versucht, Mozarts Kalender der zehn Wochen von Jänner bis Mitte März zu rekonstruieren (die Quellen dafür sprudeln ergiebig), kann sich schon bald nicht mehr vorstellen, wie ein einzelner Mensch nicht nur gesellschaftliche Verpflichtungen in derart großer Zahl wahrzunehmen und einen Konzertauftritt nach dem anderen zu absolvieren vermag, sondern auch noch Energie und Konzentration aufzubringen, Kompositionen höchsten künstlerischen Anspruchs wie die Streichquartette KV 464 und 465 oder die Klavierkonzerte KV 466 und 467 zu schaffen. Dass Vater Leopold, seit Mitte Februar beim Ehepaar Mozart in Wien zu Besuch, besondere Aufmerksamkeit verlangte, darf ebenso wenig unerwähnt bleiben wie das Engagement des kürzlich in die Loge aufgenommenen Freimaurers, dessen Erhebung zum Gesellen und Meister im Jänner vollzogen wurde. *„es ist ohnmöglich die schererey und Unruhe alles zu beschreiben“*, heißt es in einem Brief Leopolds an seine Tochter nach den ersten Wochen seines Aufenthalts.

In diese Zeit angespanntester, hektischer Tätigkeit fällt als weiteres Ereignis die Mitwirkung am Fastenkonzert der Wiener Tonkünstler-Societät, für das der Komponist einen oratorischen Beitrag zu liefern versprochen hatte. Und er hielt sein Versprechen: Am 10. März gab er eine Akademie im k. u. k. Nationalhoftheater, am Tag darauf fand das fünfte seiner Subskriptionskonzerte auf der „Mehlgrube“ statt, auf den 12. März war die Generalprobe angesetzt, ehe am Sonntag, dem 13. März, die *„ganz neue, dieser Zeit angemessene Kantate*

von Hrn. Amad. Mozart, von drey Stimmen mit Chören“ erstmals erklang. Einen Titel scheint das Werk zu diesem Zeitpunkt noch nicht getragen zu haben (bei Mozart ist lapidar von der „SocietätsMusique“ die Rede). Im späten 18. Jahrhundert heißt es in Abschriften *Il Davide penitente*, und mit dem Leipziger Teil-Erstdruck der Nummern 8 bis 10 von 1805 wurden schließlich *Davidde penitente* sowie die Gattungsbezeichnung „Cantata“ geläufig (so nahm auch Köchel es unter der Nummer 469 in sein Verzeichnis von Mozarts Werken auf).

Warum beteiligte sich der Komponist angesichts der widrigen Terminumstände überhaupt an der für ihn zudem finanziell unattraktiven, da als Benefizveranstaltung ausgewiesenen Unternehmung? Eine Antwort dürfte in der Tatsache zu finden sein, dass die ‚Societät‘ als eine Versicherung für „Witwen und Waisen abgelebter Tonkünstler“ fungierte und einen Fonds unterhielt, aus dem bedürftige Hinterbliebene von Musikern Renten beziehen konnten. Mozart als Familienvater war sich des segensreichen karitativen Wirkens der ‚Societät‘ bewusst, hatte auch deswegen bereits im Frühjahr 1781 erste Verbindung mit ihr aufgenommen, diese in der Folge maßvoll weitergepflegt und schließlich am 11. Februar 1785 offiziell seine Aufnahme beantragt. Der dafür gewählte Zeitpunkt stand zweifellos in Zusammenhang mit dem jüngsten Ansuchen des ‚Societätsvorstands‘, Mozart möge die „Verfertigung neuer Chöre, und allenfalls vorhergehenden Arien mit Recitativen“ für das anstehende Wohltätigkeitskonzert über-

nehmen. Dieser hatte zugesagt, anscheinend jedoch voreilig, denn bald schon stellte sich heraus, dass für eine abendfüllende Komposition die Zeit keineswegs ausreichen würde. In den ‚Societätsakten‘ wurde die eingetretene Lage festgehalten: „Nachdem H: Mozart den versprochenen Psalm nicht hat fertig bringen können, so bietet derselbe dagegen einen andern für Wienn ganz neuen Psalm an, der jedennoch nur um eine Hälfte der Musik auszumachen hinreichend ist.“

Im Klartext hieß das, Mozart werde nur einen Teil des Programms bestreiten. Dass er selbst diese Zusage nicht mit einem vollständig neu komponierten Werk befriedigen würde, dürfte verschwiegen worden sein. Es tat freilich auch nichts zur Sache, dass sich der Komponist – vielleicht nach Rücksprache mit einem literarisch, theologisch und musikalisch gebildeten Ratgeber? – die ‚Parodie‘ einer bereits existenten Partitur vorgenommen hatte, um das Ziel zu erreichen. Unter Parodie wird im historisch-musikalischen Kontext das Verfahren verstanden, Werken mit in der Regel weltlichen Texten neue, nun geistliche Worte zu unterlegen (Johann Sebastian Bach etwa hat auf diese Weise viele seiner weltlichen Gelegenheitskantaten für den gottesdienstlichen Gebrauch wiederverwertbar gemacht). Als Vorlage dienten Mozart Sätze der Fragment gebliebenen Missa c-Moll KV 427 aus der ersten Wiener Zeit 1782/83, von der möglicherweise in Salzburg schon Teile aufgeführt worden waren, deren Parodie aber für Wien tatsächlich ganz neu war. Da an den Produktionen der Tonkünstler-Societät stets die ersten

Gesangskräfte am Ort mitwirkten, was die Attraktivität und damit den Erlös der Konzerte steigerte, es der Missa aber an Arien in wünschenswerter Zahl mangelte, konnte es Mozart nicht beim bloßen Arrangement des lateinischen Messtextes in italienische Kantatenverse bewenden lassen, sondern musste auch zur Kompositionsfeder greifen. Johann Adamberger, der gefeierte Tenor der Hofoper und der Belmonte bei der Uraufführung von *Die Entführung aus dem Serail*, erhielt als zusätzliche Glanznummer die Arie „A te, fra tanti affanni“, komponiert am 6. März 1785. Für die ‚prima donna‘ Caterina Cavalieri, die als Constanze triumphiert hatte, schrieb Mozart am 11. März, also zwei Tage vor der Uraufführung, die Arie „Tra l’oscure ombre funeste“. Und damit alle Solisten am Schluss des Werks noch einmal glänzen konnten, legte Mozart in den Finalchor eine zusätzliche virtuose Kadenz ein.

So simpel das Parodieverfahren auf den ersten Blick scheinen mag, so anspruchsvoll ist es in der Umsetzung. Denn nicht nur müssen die neuen Wörter strukturell zur Musik passen, also etwa hinsichtlich der Silbenzahl und der Betonungsverhältnisse, sondern auch inhaltlich. Für die wechselnden und kontrastreichen Affektgehalte des Kyrie eleison und der sieben Gloria-Sätze, die in *Davidde penitente* übernommen wurden, waren demnach möglichst analoge Gegenstücke zu finden. Diese sollten darüber hinaus wenigstens in einem losen inneren Zusammenhang stehen – „dieser Zeit angemessen“, heißt es dazu in der Konzertankündigung, was meint, der Text

passse zum liturgischen Geist des Aufführungstags, eben des Passionssonntags (das ist der dem Palmsonntag vorausgehende Herrntag). Insofern deutet der wohl nachträglich gefundene Titel des Werks in eine theologisch adäquate Richtung, obwohl von König David in den Texten genauso wenig die Rede ist wie von der schändlichen Tat seines Ehebruchs mit Batseba, der Frau des Urija, den David nach seiner Freveltat in einen tödlichen Kampf schickt. Aber er ist der biblische Psalmist, Dichter des Textcorpus, dem die Verse für die „Societätskantate“ zu entnehmen waren. Dies geschah indirekt, denn nicht originale Psalmen, sondern zeitgenössische paraphrasierende Neufassungen des neapolitanischen Juristen und Literaten Saverio Mattei dienten als Quelle. Den sechs Bänden von dessen *Libri poetici della Bibbia* entnahm Mozart (oder ein kundiger Helfer – könnte es der theologisch gebildete Lorenzo Da Ponte gewesen sein?) Verse für die zehn Nummern seiner Kantate, und zwar aus den Psalmen 119 (für Coro No. 1), 33 (Coro No. 2 und Coro No. 10), 99 (Aria No. 3), 4 (Coro No. 4 und Aria No. 6), 67 (Duetto No. 5), 6 (Aria No. 7), 96 (Aria No. 8) und 7 (Terzetto No. 9).

In Anbetracht der knappen Zeit, die für die Parodie zur Verfügung stand, verdienen Auswahl und Einfügung der neuen Dichtung in die bestehende musikalische Faktur allen Respekt. Dass keine rundum passgenaue Umtextierung erreicht wurde, liegt in der Natur der Sache, aber sinnentstellende Widersprüche zwischen Musik und neuem Text gibt es nur wenige, vielleicht offensichtlich in dem

Abschnitt, der das „*Christe eleison*“ parodiert. Während sich hier im Original nach dem dunklen c-Moll-Eingang die Stimmung aufhellt und die Paralleltonart Es-Dur sowie der Einsatz des Solo-Soprans zusammen mit der Anrufung des Menschensohns eine emotionale Wendung herbeiführen, verharren die Verse in *Davide penitente* im Klagemodus: „*Alzai le voci a Dio, da mali oppresso*“ (Ich erhob die Stimme zu Gott, bedrückt von Leiden). Weit überwiegend aber treffen die neuen Texte Affekt und Rhetorik der Musik ganz hervorragend, so dass, würde man den dahinterstehenden Sachverhalt nicht kennen, *Davide penitente* ohne weiteres für ein Originalwerk gehalten werden könnte.

Diese Feststellung wird nicht zuletzt durch die Rezeptionsgeschichte bestätigt. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch erfreute sich die Komposition einiger Beliebtheit, wobei zu- meist nicht die italienischsprachige Version, sondern eine Fassung mit deutschem Text zur Aufführung gelangte. Bereits der erwähnte Teil-Erstdruck der Partitur enthielt die Unterlegung eines alternativen Textes, der Tod und Auferstehung Christi behandelt; seit 1822 stand eine deutschsprachige Gesamtfassung zur Verfügung. Zu den Interpreten, die sich der Kantate widmeten, gehört auch Johannes Brahms, unter dessen Stabführung sie im Jänner 1875 im Wiener Musikverein erklang, übri- gens großbesetzt und mit hinzukomponier- ten Flöten- und Klarinettenstimmen. Erst mit dem Erscheinen einer ersten aufführungsfä- higen Partitur des zuvor nur in Kennerkreisen bekannten Fragments der c-Moll-Messe, die

Alois Schmitt 1901 vorlegte, begann Davids Stern zu sinken. Im Laufe des 20. Jahrhun- derts gewann das fragmentarische ‚Original‘, das freilich stets nur von fremder Hand ver- vollständig erklingen kann, bei Musikern und Publikum die Oberhand. Lateinische Messe hier und italienische Kantate dort heute noch gegeneinander in Stellung zu bringen, bedeu- tet nicht weniger als das letztlich unbedachte Beharren auf ästhetisch überholten Stand- punkten. Mozarts Musik jedenfalls bewahrt und bewährt ihre Qualitäten als ‚Missa‘ wie als ‚Cantata‘ gleichermaßen.

Ulrich Konrad

SYMPHONY IN E FLAT MAJOR, K. 184

The early 1770s was for Mozart a period in which his activities were divided between com- posing and overseeing productions of operas in Italy, and his duties in Salzburg as a mem- ber of the Prince-Archbishop’s musical ret- inue. Between 1769 and 1773, Mozart made three visits to Milan to supervise productions of the operas *Mitridate*, *re di Ponto*, *Ascanio in Alba* and *Lucio Silla* respectively, return- ing after each one to Salzburg to resume work as a violinist in the Archbishop’s orchestra and as a composer of music for various court, civic and church occasions. No fewer than 27 symphonies date from the period 1770–74, including some of the earliest to hold a regu- lar place in concert programmes today. Given the part that music for the stage was already playing in Mozart’s life, and that there was a still a very close relationship at this time be- tween the genres of symphony and overture, it is not surprising that some of these sym- phonies are more or less straightforward adaptations of operatic overtures.

The format of the Symphony in E flat major, K. 184 – three movements run to- gether, no repeats – leaves little doubt that this was one of these ‘theatrical’ symphonies, even if the identity of the stage work from which it might have come is unknown. It was, however, re-used a few years later (with Mozart’s permission) when a theatrical troupe led by the actor-impresario Johann Böhm needed an overture for a production of Karl Martin Plümicke’s tragedy *Lanassa*. It is not

hard to see why K. 184 was chosen; this is an exceptionally serious symphony for this time in Mozart’s life, which had one early 20th-cen- tury commentator reaching for words such as ‘violence’, ‘infinite despair’ and ‘romantic ex- altation’. Maybe that goes too far, but there is no denying the dramatic intent of the first movement with its *Sturm und Drang* trem- olos, syncopations, minor-key passages and unisons, nor that the short but intense slow movement opens a window on the powerfully expressive world of later counterparts in the Piano Concerto, K. 271, or the *Sinfonia con- certante* for violin and viola. After this dark emotion, the jig-like ‘hunting’ finale brings brightness and resolution.

DAVIDE PENITENTE, K. 469

Despite his extensive output of vocal music, Mozart produced only two works that could be called oratorios. One was *Betulia liberata*, commissioned in Padua by the émigré Prince of Aragon in 1771, but apparently not per- formed. Mozart took another look at it in 1784 when he was searching for a piece to present at the Vienna Tonkünstler-Societät (Society of Composers), but that too seems to have come to nothing. The following year, however, a notice for two benefit concerts to be given by the Society in aid of musicians’ widows on 13 and 15 March announced that “a new cantata adapted for the occasion by Sig. Amadeo Mozart” would be performed. The use of the word “adapted” was presumably

a recognition of the fact that this was not an entirely new work, but instead an adaptation of an earlier one: the Mass in C minor, K. 427.

This was the Mass that Mozart had begun but left unfinished in 1782–83. Having moved from Salzburg to Vienna in 1781 and married the singer Constanze Weber the following year, he had made a promise to write a Mass of thanksgiving for the birth of their first child in June 1783 and to perform it on his first visit back to Salzburg that summer. The performance duly took place on 26 October in the St. Peter's Abbey, though it seems likely that only the fully completed parts of it – Kyrie, Gloria, Sanctus, and Benedictus – were heard, perhaps with the other parts of the Mass made up from some of the composer's earlier settings. Yet it is impossible to believe that Mozart was not proud of this music, which in its noble bearing and skilled counterpoint showed all the signs of his recent discoveries of music by Bach and Handel, and with opportunities for him to compose sacred music being non-existent in Vienna at this point, the Lenten-season benefit evenings must therefore have seemed like a handy opportunity to present one of his grandest pieces before a Viennese public that had not heard it before.

The 'new' work, *Davide penitente* ('The Penitent David'), took the music of the Kyrie and Gloria of the Mass and refitted it with an Italian text derived from the psalm translations published in the 1760s by Saverio Mattei. Adapting music to new texts – a practice known as '*contrafactum*' – was an old and well-accepted one that reached back beyond Bach

at least as far as Monteverdi, and the Italian text's mood-shifts from the penitential to the celebratory sit reasonably well with Mozart's reactions to the Latin Mass. Mozart did, however, find it expedient (or perhaps was asked) to add two newly composed arias 'A te, fra tanti affanni' and 'Tra l'oscure ombre funeste'. He may indeed have been pleased to write for the singers involved, the soprano Catarina Cavalieri and the tenor Johann Valentin Adamberger, both of whom had been favourites of his since they had appeared as Konstanze and Belmonte respectively in the premiere of his opera *Die Entführung aus dem Serail* in 1782. Cavalieri, the mistress of Salieri, would later sing in revivals of *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni* in Vienna, while she and Adamberger both sang in the premiere of *Der Schauspieldirektor*. Certainly the quality of the arias suggests that he found their musicianship inspiring.

Davide penitente is rarely heard today – hardly surprising when the Mass with all its surviving movements is a regular presence in concert and on record. But as the only piece of sacred music that Mozart produced in Vienna between his arrival there and the short motet *Ave verum corpus* and the unfinished *Requiem* of his final months, neither of which was heard in a public concert while he was alive, it is a fascinating glimpse of what his adopted city knew of him.

Lindsay Kemp

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„DAVIDE PENITENTE“. KANTATE FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER KV 469

Text nach Saverio Mattei (1742–1795)

No. 1 Coro con Soprano I

Alzai le flebili voci al Signor, || Alzai le voci a Dio, || Da mali oppresso.

No. 2 Coro

Cantiam le glorie, || Cantiam le lodi, || E replichamole || In cento e cento modi, || E replichiamo le lodi, le glorie, || Cantiamo del Signore amabilissimo.

No. 3 Aria Soprano II

Lungi le cure ingrato, || Ah! respirate omai. || S'è palpitato assai, || È tempo da goder.

No. 4 Coro

Sii pur sempre benigno, oh Dio, || E le preghiere ti muovano a pietà.

No. 5 Duetto Soprani I e II

Sorgi, o Signore, e spargi i tuoi nemici, || Sorgi, o Signore, e dissipa i tuoi nemici. || Fuga ognun che t'odia, fuga da te che t'odia.

No. 6 Aria Tenore

A te, fra tanti affanni, || Pietà cercai, Signore, || Che vedi il mio bel core, || Che mi conosci almen. Udisti i voti miei: || E già godea quest'alma || Per te l'usata calma || Delle tempeste in sen.

Nr. 1 Chor und Sopran I

Zum Herrn erhob ich die klagende Stimme, || erhob die Stimme zu Gott, || bedrückt von Leiden.

Nr. 2 Chor

Lasst uns singen ihm zum Ruhme, || lasst uns singen ihm zum Lobe, || und wiederholen lasst uns den Gesang || auf hundertfache Weise. || Wiederholen das Lob und den Ruhm || unseres allerliebsten wertesten Herrn.

Nr. 3 Arie Sopran II

Fern seien die unwillkommenen Sorgen; || ach, atmet auf, || genug der Sorgen, || Zeit ist es, sich zu freuen.

Nr. 4 Chor

Sei allzeit gütig, o Gott, || und mögen die Gebete dein Erbarmen finden.

Nr. 5 Duett Sopran I und II

Erhebe dich, o Herr, verscheuche deine Feinde, || erhebe dich, o Herr, vertreibe deine Feinde. || Jeder fliehe, der dich hasst, fliehe vor dir.

Nr. 6 Arie Tenor

Bei mir, inmitten von soviel Qual, || suchte ich Trost, o Herr, || dass du mein gutes Herz sehen mögest || und weißt, wer ich bin. Du hörtest mein Gelübde, || und schon freut sich diese Seele, || durch dich gelassen den Stürmen || des Herzens zu widerstehen.

No. 7 Cori I e II

Se vuoi, puniscimi, || Ma pria, Signore, ||
Lascia che almeno sfoghi, || Che almeno pria
si moderi || Il tuo sdegno, il tuo furore.

Vedi la mia pallida guancia inferma, || Ah
vedi mia pallida guancia, Signore, || Deh
sanami, deh porgimi soccorso, aita, || Signor,
tu puoi, porgimi aita, porgimi soccorso, ||
Deh sanami, porgimi aita.

No. 8 Aria Soprano I

Tra l'oscure ombre funeste, || Splende al
giusto il ciel sereno, || Serba ancor nelle
tempeste || La sua pace un fido cor.

Alme belle, ah sì godete! || Né alcun fia che
turbi audace || Quella gioia e quella pace, ||
Di cui solo è Dio l'autor.

No. 9 Terzetto Soprani I, II e Tenore

Tutte le mie speranze ho tutte riposte in te. ||
Salvami, o Dio, dal nemico feroce || Che
m'insegue e che m'incalza.

No. 10 Coro e Soli

Chi in Dio sol spera: || Di tai pericoli non ha
timor.

Nr. 7 Chor I und II

*Bestrafe mich, wenn du willst, || doch erst,
o Herr, || möge sich besänftigen, || möge sich
mildern, || dein Zorn, deine Wut.*

*Sieh mein bleiches, krankes Antlitz, || ach,
sieh mein bleiches Antlitz, Herr. || Heile
mich, hilf mir, steh mir bei, || Herr, du
kannst es, hilf mir, || Heile mich, steh mir bei.*

Nr. 8 Arie Sopran I

*Durch die düsteren, dunklen Wolken ||
bricht für den Gerechten schon der heitere
Himmel, || er bewahrt noch in den Stürmen ||
seinen Frieden, ein treues Herz.*

*Schöne Seelen, ach, freut euch! || Keiner
wage es kühn, || diese Freude und diesen
Frieden zu stören, || deren Quelle Gott
allein ist.*

Nr. 9 Terzett Sopran I und II, Tenor

*All meine Hoffnungen ruhen in dir, || rette
mich, o Herr, vor dem wilden Feind, ||
der mich verfolgt und bedrängt.*

Nr. 10 Chor und Soli

*Wer auf Gott allein vertraut, || fürchtet sich
nicht vor solchen Gefahren.*

DI 29.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #24

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

LEITUNG MITSUKO UCHIDA KLAVIER

SOLISTEN DES MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

JOSÉ VICENTE CASTELLÓ VICEDO HORN, MATTHEW TRUSCOTT VIOLINE,
BÉATRICE MUTHELET UND JULIA NEHER VIOLA, FRANK-MICHAEL GUTHMANN VIOLONCELLO

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Konzert F-Dur für Klavier und Orchester KV 459

(Datiert: Wien, 11. Dezember 1784)

Allegro
Allegretto
Allegro assai

Kadenzen und Eingang im dritten Satz von Mozart

Konzert d-Moll für Klavier und Orchester KV 466

(Datiert: Wien, 10. Februar 1785)

Allegro
Romance
[Allegro assai]

Kadenzen von Ludwig van Beethoven

Pause

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

(Komponiert: Wien, Ende 1782)

Allegro
Andante
Rondo. Allegro

Die Stiftung Mozarteum Salzburg dankt dem

BANKHAUS SPÄGLER

das dieses Konzert mit einer FORTE Konzert-Patenschaft unterstützt

Ende um ca.
21.30 Uhr

„ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist“, schrieb Wolfgang Amadé Mozart im April 1781 an seinen Vater Leopold, „und für mein Metier der beste ort von der Welt“. Zwei Monate später bekräftigte er diese Aussage: „mein fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht Souteniren [behaupten] sollte. hier ist doch gewis das Clavierland!“ Die Rede ist von Wien, wo Mozart als freier Künstler leben wollte, nachdem er seine Entlassung aus dem einengenden Hofdienst in Salzburg provoziert hatte. Eine selbständige Existenz allein als Komponist wäre damals allerdings kaum möglich gewesen, und so hoffte Mozart in erster Linie auf Einkünfte als Konzertpianist und Klavierlehrer. Seine Rechnung ging zumindest in den ersten Jahren auf: In der Musikpflege des Adels und des aufstrebenden Bürgertums spielte das Klavier eine zentrale Rolle, und entsprechend groß war das Interesse an einem so hervorragenden Virtuosen dieses Instruments. So bediente Mozart jeden Vormittag seine „scolaren“, und abends hatte er „fast alle tage zu spielen“. In einem Brief an den Vater (vom 3. März 1784) listete er nicht weniger als 22 Akademien (Konzerte) innerhalb von sechs Wochen auf, wobei er nachweislich noch einige vergaß. Und weil er bei diesen Auftritten „nothwendig Neue Sachen spielen“ musste, komponierte er sozusagen zwischen Tür und Angel seine Klavierkonzerte – alleine vier zwischen Februar und April 1784, zwei weitere gegen Ende des Jahres.

KLAVIERKONZERT F-DUR KV 459

Die Hochstimmung, die Mozart angesichts seiner Erfolge empfand, glauben Eva und Paul Badura-Skoda aus den sechs Klavierkonzerten des Jahres 1784 herauszuhören – wie sie 1965 in ihrem Vorwort in der *Neuen Mozart-Ausgabe* schreiben. Heute ist man zwar mit solchen biographischen Deutungen von Musik vorsichtiger, doch immerhin zeigte Mozart in den Werken eine ungewöhnliche Vorliebe für lebhaftere Tempi: In fünf Konzerten steht an Stelle eines Adagios ein Andante als ‚langsamer‘ Mittelsatz, und im sechsten, dem Konzert F-Dur KV 459, ist es sogar ein noch rascheres Allegretto. KV 459 trägt keine Widmung, und man kennt auch keinen Entstehungsanlass, kein Erstaufführungsdatum. Mozart trug das Konzert am 11. Dezember 1784 in sein Werkverzeichnis ein und wird es wohl kurz darauf bei einer Privatveranstaltung gespielt haben. Bemerkenswert ist denn auch die nuancenreiche, fast kammermusikalische Behandlung des Orchesters: Bei privaten Akademien wurden Konzerte oft in sehr kleinen Besetzungen gespielt, wobei aber offenbar gute Bläser zur Verfügung standen – ihre besonders effektvollen und selbständig geführten Stimmen im F-Dur-Konzert beweisen es.

Gleich drei ‚Beinamen‘ bezeugen die spätere Popularität dieses Konzerts: Zum einen wurde es als „*Militärkonzert*“ bezeichnet – wegen des marschartigen Rhythmus zu Beginn, den es mit den Eröffnungen der Konzerte KV 451 und KV 456 teilt. Zum anderen gilt es als „*Zweites Krönungskonzert*“ – denn höchst-

wahrscheinlich spielte Mozart es neben dem als „*Krönungskonzert*“ bekannten D-Dur-Werk KV 537 bei seiner Akademie am 15. Oktober 1790 in Frankfurt am Main anlässlich der Kaiserkrönung Leopolds II. Und schließlich wurde das Konzert KV 459 wegen seines besonders gewichtigen Schluss-Satzes auch „*Finalekonzert*“ genannt. Die fugenähnlichen Abschnitte darin passen eigentlich nicht in ein Konzert, das doch in erster Linie brillant unterhalten sollte. Doch Mozart verstand es, dem breiten Publikum auch solche ‚gelehrten‘ Passagen schmackhaft zu machen – als Kontrast zum witzigen Hauptthema des Satzes. Wie so oft folgte er auch hier einem Rezept, das er schon am 28. Dezember 1782 seinem Vater mitgeteilt hatte: Seine Werke (in diesem Fall die Klavierkonzerte KV 413 bis KV 415) seien „*eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.*“

KLAVIERKONZERT D-MOLL KV 466

In den späteren 1780er-Jahren begann Mozarts Stern in Wien zu verblassen, sodass er nur noch selten Anlass zur Komposition neuer Klavierkonzerte fand. Zur Entstehungszeit des Konzerts d-Moll KV 466 stand er jedoch noch auf dem Gipfel seines Ruhms als Virtuose. Er stellte es erst einen Tag vor der Ur-



Gasthof „Zur Mehlgrube“ am Neuen Markt in Wien.
Kupferstich von Johann Adam Delsenbach (1687–1765).
In diesem Kasino der Stadt gab Mozart 1785
sechs Akademien.

Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv

aufführung (am 11. Februar 1785 im Wiener Kasino „Zur Mehlgrube“) fertig und hatte nicht einmal Zeit, den letzten Satz vor dem Auftritt durchzuspielen, da er das Kopieren der Orchesterstimmen überwachen musste. Allerdings wird gerade an diesem Werk eine Entwicklung deutlich, die letztlich wohl zu Mozarts Entfremdung vom Wiener Publikum führte: Zu Beginn seiner Laufbahn als freier Künstler war er noch sehr bewusst auf die Erwartungen der Hörer eingegangen – wie man dem bereits zitierten Brief vom Dezember 1782 leicht entnehmen kann. Bald jedoch nahm Mozart immer weniger Rücksicht. Der kompositorische Aufwand wurde höher, der Tonfall persönlicher – wie beispielsweise im

dramatischen d-Moll-Konzert KV 466, seinem ersten in einer Moll-Tonart.

Schon diese ernste Grundtonart war damals für ein Konzert ungewöhnlich – Mozart schrieb später nur noch ein weiteres Moll-Konzert, KV 491 in c-Moll. Ebenso bemerkenswert erscheint der Beginn des ersten Satzes: Hier hört man nicht wie üblich ein prägnantes Thema, sondern eine atmosphärische, sich steigernde Orchestereinleitung. Rastlose Synkopenketten der höheren Streicher über grollenden Bässen schaffen eine düster-dämonische Stimmung. Überhaupt geht der Anteil des Orchesters über das gewohnte Maß weit hinaus; durch harmonische, dynamische und rhythmische Spannungen wird in dem symphonisch durchgearbeiteten Satz der Konflikt zwischen Solist und Tutti verschärft. Entspannung scheint danach die ruhige „Romance“ in B-Dur zu bieten. Doch in ihre Idylle bricht bald ein spukhaft-fantastischer Mittelteil in g-Moll ein. Das abschließende Rondo wird wie die Romance vom Solisten eröffnet. Es führt zurück zum grimmigen Tonfall des Kopfsatzes, und erst gegen Ende, nach der Kadenz, wechselt Mozart für einen kurzen, aber ausgelassenen Kehraus von d-Moll nach D-Dur – als wollte er seine Zuhörer für vorangegangene Zumutungen entschädigen. Doch auch wenn das Konzert wohl manchen Zeitgenossen konsternierte, auf die Nachwelt übte es eine umso stärkere Faszination aus. Im 19. Jahrhundert wurde KV 466 als einziges unter Mozarts Klavierkonzerten regelmäßig gespielt. Solokadenzen sind unter anderem von Ludwig van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Felix Mendelssohn

Bartholdy, Johannes Brahms, Clara Schumann, Anton Rubinstein und Ferruccio Busoni erhalten. Im heutigen Konzert spielt Mitsuko Uchida die Kadenzen von Beethoven.

HORNQUINTETT ES-DUR KV 407

Wenn Mozart sich dem konzertanten Genre zuwandte, hatte er stets einen bestimmten Interpreten im Sinn. Neben Werken für den eigenen Gebrauch (den Klavier- und Violinkonzerten) komponierte er auch für befreundete Musiker wie etwa Anton Stadler (Klarinettenkonzert) oder – im Fall der vier Hornkonzerte, des Konzertrondos KV 371 und des Hornquintetts KV 407 – Joseph Leutgeb (auch „Leitgeb“ geschrieben). Das freundschaftliche Verhältnis zu diesem Virtuosen, den Mozart schon seit seiner Kindheit in Salzburg kannte, ist durch verschiedene derbe Späße des Komponisten belegt. So lautet die Widmung des Hornkonzerts KV 417: „*Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt / zu Wien den 27: May 1783*“. Ins Rondo des Konzerts KV 412 trug Mozart anzügliche Bemerkungen über die Anstrengungen des Solisten bei seinen Bravourstellen ein, und das Konzert KV 495 notierte er in nicht weniger als vier verschiedenen Farben. Leutgeb war indes wohl kaum der Trottel, als den ihn – getäuscht durch die Äußerungen des Komponisten – ein Teil der Mozart-Literatur dargestellt hat. In seiner Zeit galt er vielmehr als führender Hornvirtuose. Pressekritiken eines Konzerts, das er 1770 in Paris gab, rüh-

men vor allem seine Fähigkeit, langsame Sätze so weich und differenziert wie eine menschliche Stimme zu ‚singen‘. Offenbar war er auch bestens vertraut mit der gerade erst entwickelten Technik, durch ‚Stopfen‘ des Schalltrichters mit der Hand zusätzliche Töne zu gewinnen – die chromatischen Stufen unterscheiden sich dabei von den Naturtönen durch einen gedämpfteren Klang. In solchen Feinheiten könnte Leutgeb, der auch selbst Konzerte für sein Instrument schrieb, Mozart beraten haben.

Im Konzertsaal ist das vermutlich Ende 1782 entstandene Hornquintett KV 407 heute nicht sehr häufig zu hören, vermutlich weil sich mit seiner ungewöhnlichen Instrumentenkombination kaum ein abendfüllendes Programm zusammenstellen lässt. Mozart wählte als Partner für seinen Solisten vier Streichinstrumente – allerdings nicht in der üblichen Quartettbesetzung, sondern mit nur einer Geige und dafür zwei Bratschen. Er entschied sich also dafür, die mitteltiefe Tonlage des Horns noch zu betonen und diesem bisweilen die einzelne Violine als Dialogpartnerin zur Seite zu stellen. Dass wir mit dem Quintett ein Hornkonzert en miniature vor uns haben, zeigt sich aber nicht nur an der Besetzung; auch die dreisätzige Anlage mit Sonatensatz, langsamem Satz und Rondo weist in diese Richtung. In den Ecksätzen beschränkt sich der Streicheranteil über weite Strecken auf eine sorgfältig gearbeitete Begleitung. Allerdings gibt es dann auch wieder motivisches Wechselspiel sowie Passagen, in denen alle fünf Instrumente gleichberechtigt zum Zuge kommen.

Der erste Satz im Allegro-Tempo enthält trotz seines vorwiegend lyrischen Charakters mancherlei Kontraste – etwa zwischen rhythmisch geprägten Fanfaren, munteren Skalenfiguren und gesänglich-melancholischen Melodielinien. Den zweiten Satz, das Andante, bestreitet Mozart mit einem einzigen Thema, das von den Streichern vorgestellt, vom Horn aufgegriffen und dann melodisch und harmonisch vielfältig abgewandelt wird. Das oft wiederholte Hauptthema des virtuoseren Rondofinales zeigt eine auffällige Verwandtschaft mit dem Andante-Thema, ja es kann sogar als eine bloße rhythmische Variante verstanden werden. Als Hörer vermag man kaum zu entscheiden, ob dieses Thema mit einem Auftakt oder auf die betonte Zählzeit 1 des Taktes beginnt (tatsächlich mit einem Auftakt). Und gerade diese Zweideutigkeit trägt einiges zum humoristischen Charakter des Satzes bei, der somit Mozarts freundschaftlich-spaßhaften Umgang mit Leutgeb zu spiegeln scheint.

Jürgen Ostmann

Following his move to Vienna and before the premiere of *Le nozze di Figaro* on 1 May 1786, a significant proportion of Mozart's compositional energy was spent on piano concertos. Fourteen were newly written for Mozart to perform himself at the Burgtheater, Trattnerhof and Mehlgrube between 1782 and spring 1786, a period in which he became (if only for a short while) the darling of the Viennese musical establishment. In a letter to his father Leopold on 3 March 1784, Mozart explained how the Trattnerhof concerts came about: "Now you can easily imagine that inevitably I must play some new things – therefore one must write. [...] I must tell you quickly how it is that in an instant I am giving private academies [at the Trattnerhof]. The clavier master Richter is giving six Saturday concerts in the said hall. The nobility subscribed but said they would have had no pleasure had I not played. Herr Richter asked me to do so. I promised him I would play three times. And I arranged three subscription concerts for myself, to which they all subscribed."

Mozart's six concerts in spring 1785 at the Mehlgrube restaurant on the Neuer Markt in Vienna operated under a similar subscription arrangement and included the premieres of both the Piano Concerto in F, K. 459, and the Piano Concerto in D minor, K. 466. The Mehlgrube had been used for concerts for the previous forty years or so and was described by the late eighteenth-century travel writer Carl Gottlob Küttner as "a large building ... where the greatest number of those present are well and stylishly dressed ... It is the par-

ticular place of amusement for the good bourgeois class, the well-to-do shopkeeper, some artists, government workers, rich artisans and the like." Audiences of over 150 people experienced Mozart in action on consecutive Fridays in February and March, including Leopold Mozart, who spent an extended visit in Vienna with his son. Leopold captured Mozart's frenetic musical activities in Vienna in a letter to his daughter, Nannerl, on 12 March: "Every day there are concerts; and the whole time is given up to teaching, music, composing and so forth. I feel rather out of it all. If only the concerts were over! It is impossible for me to describe the rush and bustle. Since my arrival your brother's fortepiano has been taken at least a dozen times to the theatre or to some other house." In spite of his exhaustion, Leopold took pride in reporting Mozart's successes and in relaying Haydn's famous comment (communicated to him on 12 February after a performance of three of Mozart's string quartets): "Before God and as an honest man, I tell you that your son is the greatest composer known to me either in person or by name. He has taste and, what is more, the most profound knowledge of composition."

PIANO CONCERTO IN F, K. 459

The Piano Concerto in F, K. 459, was dated 11 December 1784 in Mozart's thematic catalogue, the *Verzeichnüss*, begun earlier that year. The first movement demonstrates an interactive relationship between the piano



Mozart. Klavierkonzert F-Dur KV 459. Titelseite des Erstdrucks, Offenbach am Main, J. André (1794). Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

and the orchestra typical of the Viennese concertos: close dialogue among the soloist, strings and winds in the solo exposition more or less disappears in the development section but then manifests increased intimacy between the piano and orchestra in the recapitulation relative to events of the exposition. A still tighter bond is exhibited in the Allegretto

middle movement. The finale, a sonata rondo mixed with ritornello elements in keeping with many of Mozart's mature piano concertos, contains memorable repeated cadences at the end involving the soloist, strings and wind and invoking the world of Mozart's comic opera. On hearing a "marvellous [Mozart] concerto" that could have been K. 459, Leopold reported to Nannerl on 16 February 1785: "I was only two boxes away from the really beautiful Princess of Württemberg and had the pleasure of hearing so splendidly all the interplay of the instruments that tears filled my eyes from sheer delight. When your brother left, the Emperor passed down a compliment hat-in-hand and shouted out 'Bravo, Mozart!' When he came back to play, he was applauded."

PIANO CONCERTO IN D MINOR, K. 466

The Piano Concerto in D minor, K. 466, one of only two Mozart piano concertos in a minor key, was completed on 10 February 1785, the eve of Leopold's visit. It is both an exceptional work among Mozart's concertos from an affective perspective and fairly typical in stylistic respects. The momentous journey from a dark, intense opening *Allegro* through a mostly tranquil *Romance* to a frenetic minor-mode finale with a D-major *lieto fine* is unique and contains numerous highlights. These include a delicate entry-theme for the piano soloist in the first movement heard immediately before the return of the brooding main theme, as

well as terse, growling piano octaves in the run-up to the recapitulation; suave, spacious melodies passed between piano and orchestra in the slow movement; and a decisive move to D major in the winds towards the end of the finale, following a brusque unaccompanied statement of the main theme in the piano that ends dramatically on a diminished seventh chord. Stylistically, though, Mozart balances grand, brilliant and intimate musical qualities across the work as a whole in a manner similar to his other Viennese piano concertos. As a result, K. 466 exemplifies Mozart's desire (in his own words) to strike a "happy medium between what is too easy and too difficult ... very brilliant, pleasing to the ear and natural, without being vapid. There are passages here and there from which connoisseurs alone can derive satisfaction; but these passages are written in such a way that the less learned cannot fail to be pleased, though without knowing why." Beethoven, a great admirer of Mozart, wrote cadenzas to the first and last movements of K. 466 in 1809. Moving beyond the Mozartian stylistic realm especially in their level of virtuosic activity, they probably constitute an attempt to accommodate developing tastes of audiences and performers alike.

HORN QUINTET IN E FLAT, K. 407

The Horn Quintet in E flat, K. 407, was written in 1782 for Joseph Leutgeb, who was also the recipient of four horn concertos from

Mozart, K. 417 in E flat (1783), K. 495 in E flat (1786), K. 447 in E flat (c. 1787) and K. 412 in D (1791). Composer and performer had known each other in Salzburg – Leutgeb played in the court orchestra – and reconnected in Vienna. Leutgeb was one of the best horn players of his generation. According to the *Mercure de France* in 1770, he played "as artistically as is possible. He gets intonations from this instrument that connoisseurs do not stop hearing with surprise. His merit above all is to sing the Adagio as perfectly as the most mellow, interesting and true voice could do." Mozart had a famously jocular friendship with Leutgeb, entreating him on the autograph score of K. 412 to "Rest a little! ... rest! ... ah, the end please! ... the finish? thank heaven! stop, stop!" In the finale of the Horn Quintet, Mozart's humour takes a musical form. For example, an intrinsically comical main theme in the rondo finale plays with metrical implications and expectations, conveying downbeats as upbeats and upbeats as downbeats. In addition, towards the end, Mozart passes scalar semiquaver figures from cello to second viola to first viola to violin creating an expectation that the horn would follow suit. Instead, Mozart has the horn tread water with simple neighbour-note figures in high and low octaves, as if teasing Leutgeb about his inability to handle difficult material. Leutgeb retired from playing in 1792 aged 59; an apparent decline in ability is documented in the last two Mozart horn concertos in particular.

Simon P. Keefe

MI 30.01

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #28

WIENER PHILHARMONIKER LEITUNG RAINER HONECK KRASSIMIRA STOYANOVA SOPRAN

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade G-Dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass KV 525
„Eine kleine Nachtmusik“
(Datiert: Wien, 10. August 1787)

Allegro
Romance. Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Rondo. Allegro

Aus „Le nozze di Figaro“ KV 492
(Datiert: Wien, 29. April 1786)

Cavatina der Contessa Nr. 11 „Porgi amor“

Aus „Il re pastore“ KV 208
(Komponiert: Salzburg, Frühjahr 1775)

Arie des Aminta Nr. 10 „L'amerò, sarò costante“

Violine-Solo Rainer Honeck

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus „La clemenza di Tito“ KV 621
(Datiert: Prag, 5. September 1791)

Rondo der Vitellia Nr. 23 „Non più di fiori“

Bassetthorn-Solo Norbert Täubl

Pause

Divertimento B-Dur für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner KV 287
„Zweite Lodronische Nachtmusik“
(Komponiert: vermutlich Salzburg, Juni 1777)

Divertimento. Allegro
Andante grazioso con Variazioni
Menuetto – Trio
Adagio
Menuetto – Trio
Andante – Allegro molto

ORF-Sendung: Sonntag, 17. Februar 2019, 11.03 Uhr, Ö1

Ende um ca. 21.15 Uhr

„[...] auf die Nacht um 11 uhr bekam ich eine NachtMusick von 2 clarinetten, 2 Horn, und 2 Fagott – und zwar von meiner eigenen komposition. [...] die 6 Herrn die solche exequirn sind arme schlucker, die aber ganz Hüpsch zusammen blasen; besonders der erste clarinettist und die 2 Waldhornisten“: So berichtet Mozart am 3. November 1781 seinem Vater Leopold. Die angesprochene „Nacht Musick“, die Serenade Es-Dur KV 375, habe dabei „auch allen beifall erhalten“. Nicht erst zu Mozarts Zeit waren dergleichen Ständchen überaus beliebt: Der italienische Begriff „Serenata“, der von „serena“ (Abend) oder „al sereno“ (im Freien) herrühren könnte, taucht in der Musikgeschichte erstmals Ende des 16. Jahrhunderts auf und meint dort zunächst eine mehrstimmige Vokalkomposition. Später entwickelte sich eine selbständige instrumentale Serenade, die sich aus der barocken Suite entwickelt. Mit freier Satzanzahl und oft von Märschen eingerahmt, erlebt die Serenade (sowie ihre nahen Verwandten Divertimento, Kassation und Notturmo) im 18. Jahrhundert ihre Blütezeit.

SERENADE G-DUR KV 525 „EINE KLEINE NACHTMUSIK“

Divertimenti, Serenaden und Kassationen nehmen demnach auch in Mozarts Schaffen breiten Raum ein. Er hob sie auf die Höhe seiner Kunst, indem er die nötige Einfachheit solcher Werke (übersichtlicher Bau, klare Periodenbildung, Dreiklangsmelodik, trans-

parenter Satz) mit Eleganz, Gefühlstiefe und nicht zuletzt heiteren Anspielungen bereicherte. Seine Serenade G-Dur KV 525 für Streicher, die er als „Eine kleine NachtMusick“ am 10. August 1787, mitten in der Arbeit zu *Don Giovanni*, in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eintrug, sollte dabei sein letzter Beitrag zu dieser Gattung bleiben – und ist geradezu zum Inbegriff der ganzen klassischen Epoche geworden. Wenig bekannt ist freilich, dass ihre an eine veritable Symphonie gemahnende Viersätzigkeit nicht dem Original entspricht: Wie für den Typus der Mozartschen Serenade üblich, enthielt das Werk nämlich ursprünglich ein weiteres Menuett mit Trio, das an zweiter Stelle erklingen wäre. Die Romance hätte damit den intimen Mittelpunkt einer fünfsätzigen Anlage gebildet. Das Blatt 3 des Manuskripts fehlt jedoch – eines jener Rätsel, die das Werk begleiten, von dem wir weder wissen, für welchen Anlass es entstanden, ob es zu Mozarts Lebzeiten je aufgeführt und ob das vermisste Menuett von ihm selbst oder von fremder Hand entfernt worden ist. Dem Wesen des Werks tut das freilich nicht den geringsten Abbruch: nämlich in perfekter Balance von Geist und Gefühl Kenner und Liebhaber gleichermaßen zu faszinieren und zu erfreuen.

CAVATINA „PORGI AMOR“ AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492

Beim Wiener Debüt der florentinischen Sängerin Luisa Laschi 1784 rühmte sie die Kritik



Mozart. Serenade G-Dur KV 525, „Eine kleine Nachtmusik“. Beginn des Rondo. Allegro. Faksimile des Autographs.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana

sogleich wegen ihrer schönen klaren Stimme, ihrer Musikalität, ihrer außergewöhnlichen Ausdrucksfähigkeit und – wegen ihrer guten Figur. Während dieses letzte Lob an unsere Zeiten gemahnen könnte, waren die Besetzungsgewohnheiten damals noch gänzlich andere: Laschi sang 1786 nicht nur die Gräfin in der Uraufführung von *Le nozze di Figaro*, sondern war zwei Jahre später auch die erste Wiener Zerlina in *Don Giovanni* – zwei Partien, die heute vom Stimmcharakter her überaus unterschiedlich erscheinen und die deshalb auch kaum eine Sopranistin mehr gleich-

zeitig im Repertoire hat. Wir sollten jedoch bedenken, dass die Gräfin von Beaumarchais' Vorlage her immer noch eine sehr junge Frau ist, wenn sie die Untreue ihres Gatten, des Grafen Almaviva, zu verwinden hat: Nur wenige Jahre sind vergangen seit den (später von Rossini als *Il barbiere di Siviglia* vertonten) Ereignissen der Vorgeschichte, als der Graf sie, unterstützt vom listenreichen Figaro, aus den Fängen ihres Vormunds befreit und geheiratet hat. Wenn sie nun, am Beginn des zweiten *Figaro*-Aktes erstmals als Gräfin auf der Opernbühne steht, umgibt Mozart sie so-

fort mit einer besonderen Aura: Das edel leuchtende Es-Dur, das Holzbläser und Streicher zu Beginn ihrer Cavatina „*Porgi amor*“ anstimmen, entrückt nach dem schmetternden C-Dur von Pauken und Trompeten, mit dem Figaro den ersten Akt beschlossen hat, sogleich in eine Atmosphäre echten, verletzten Gefühls. Zur Liebe selbst fleht sie um Linderung ihres Schmerzes wegen der Untreue Almavivas – oder gleich um den Tod.

RONDEAUX „L'AMERÒ, SARÒ COSTANTE“ AUS „IL RE PASTORE“ KV 208

Von bewegender, ungetrübter Lyrik ist eine der berühmtesten Arien aus Mozarts frühem Operschaffen, „*L'amerò, sarò costante*“ aus der zweiaktigen Serenata *Il re pastore* (*Der König als Hirt*), die der 19-jährige Komponist für den Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo komponierte. Den Anlass bildete der Besuch des Erzherzogs Maximilian Franz, dem jüngsten Sohn Maria Theresias und des Kaisers Franz I. Es geht darin um den jungen Aminta (eine Kastratenpartie beziehungsweise Hosenrolle für Sopran), der als Schäfer in Phönicien lebt und sich auf die Hochzeit mit seiner Geliebten Elisa freut, ohne zu ahnen, der rechtmäßige König Abdolonimo von Sidon zu sein: Liebe und Politik geraten in einen Konflikt, der sich schließlich in Wohlgefallen auflöst. Und Wohlgefallen erregt auch diese zauberhafte, idyllisch strömende Arie, die durch die solistische Violine ein ganz besonderes Kolorit erhält.

RONDO „NON PIÙ DI FIORI“ AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621

„*Non più di fiori*“, das Rondo der Vitellia aus dem zweiten Akt von *La clemenza di Tito*, entstanden 1791 als Festoper anlässlich der Krönung von Kaiser Leopold II. zum König von Böhmen, ist darin neben Sestos „*Parto, parto*“ die zweite große Arie mit solistischem Einsatz von Instrumenten der Klarinettenfamilie: Ist es bei Sesto die Bassettklarinetten in A, nützt Mozart für Vitellia das Bassethorn in F als konzertanten Widerpart der Singstimme, der sich hier erst schrittweise gegen Ende des langsamen ersten Teils mit Figuren und melodischen Beiträgen aus dem Orchester herauslöst. Vitellia, die zuvor das Komplott gegen Tito betrieben und dazu Sesto benützt hat, muss sich von ihren Träumen von Macht und Liebe verabschieden, hofft aber auf Verständnis für ihr Handeln. Maria Marchetti-Fantozzi, die aus Neapel gebürtige und in vielen Städten Europas gefeierte Interpretin der Uraufführung, muss neben Koloraturfähigkeit und guter Höhe auch eine bemerkenswerte Tiefe besessen haben, sonst hätte Mozart sie in dieser Arie nicht so effektiv eingesetzt.

DIVERTIMENTO B-DUR KV 287, „ZWEITE LODRONISCHE NACHTMUSIK“

„*zu guter lezt spielte ich die lezte Casation aus den B von mir. da schauete alles gros drein. ich spielte als wenn ich der gröste*

geiger in Ganz Europa wäre“, berichtete ein stolzer Mozart am 6. Oktober 1777 aus München an den Vater, wo „am Hochfeyerlichen Nammenstag seiner königlichen Hoheit des Erzherzogs Albert“ Mutter und Sohn zu „eine[r] kleine[n] accademie bey uns“ geladen hatten. (Wolfgangs Künste ins rechte Licht zu rücken und dadurch eine Anstellung für ihn zu finden, war bekanntlich der ganze Sinn dieser bis nach Paris führenden Reise 1777/78, die in diesem Punkt freilich erfolglos bleiben und überdies durch den Tod der Mutter überschattet werden sollte.) Mit der genannten „Casation“ meinte er jenes Werk, das Leopold als die zweite von zwei „Lodronische Nachtmusiken“ bezeichnet hat – und dieser griffige Name ist den beiden Divertimenti bis heute geblieben. Sie entstanden in den Jahren 1776 und 1777 jeweils für den Namenstag (13. Juni) der Gräfin Antonia Lodron, der Frau des Salzburger Erbmarschalls Ernst Graf Lodron. Die *Zweite Lodronische Nachtmusik* B-Dur KV 287 ist für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner geschrieben; neben der ursprünglich gedachten solistischen Aufführung sind natürlich auch Interpretationen in chorischer Streicherbesetzung möglich. Der Kopfsatz steht im Dreivierteltakt und konfrontiert ein für Mozart typisch dualistisches Hauptthema, bei dem auf zwei Forte-Akkorde eine melodiose Antwort im Piano folgt, mit einem Seitenthema, das an einen behaglichen Deutschen Tanz erinnert. Motorische, teilweise heikle Triolenfiguren sowie die weit nach oben geführte erste Violinstimme zeigen jedoch, dass die Unterhaltung mit erheblichen spieltech-

nischen Anforderungen gekoppelt ist. Das setzt sich im ganzen Werk fort, also auch im folgenden Variationensatz, in dem Mozart einmal den Beginn des graziösen Hauptthemas in den plötzlich solistisch hervortretenden Hörnern auf eine nackte Dreiklangszerlegung zurückführt – ein humoristischer Effekt, der in den Schlusstakten nochmals aufgegriffen wird. Legato und Staccato in subtilem Wechsel beleben das an dritter Stelle stehende Menuett, in dessen Trio auch empfindsame Töne in Moll erklingen. Zum seelenvollen Herzstück des Ganzen wird sodann das den Streichern vorbehaltene Adagio, eine Art von Arie für die reich figurierte, wieder hoch aufsteigende Violine, die gegen Ende sogar eine Kadenz improvisieren soll, und mit Dämpfen oder pizzicato gespielter Begleitung. Robust gibt sich dagegen das zweite Menuett, das dennoch vielerlei Zwischentöne und Überraschungen ins Geschehen einbringt – im Trio etwa mit auf- oder abwiegenden Violinfiguren und harmonischen Eintrübungen. Im Finale sehen wir uns in einer langsamen Einleitung ins Theater versetzt: Mit sängerischem Pathos stimmt die erste Violine ein Rezitativ an, als wäre sie eine Primadonna in Seelenpein. Was für ein Spaß, den sich Mozart leistet, wenn er seinem Publikum gleichsam als darauffolgende Arie das Thema des Volkslieds „D'Bäurin hat Katz' verlorn, weiß nit, wo's is“ serviert! Zwar tritt die Primadonna erneut mit ernster Gebärde auf; dennoch triumphiert in dieser Schluss-Szene unbändige Heiterkeit.

Markus Hennerfeind

SERENADE IN G, K. 525, EINE KLEINE NACHTMUSIK

In the summer of 1787 Mozart was working on his opera *Don Giovanni* in Vienna. During this time he completed the Serenade in G, 'Eine kleine Nachtmusik' for two violins, viola, violoncello and double bass, K. 525, on 10 August 1787. It is not known who commissioned the work, and Mozart entered the piece in his Thematic Catalogue simply as "a little serenade." After his death Constanze sold the manuscript to Johann Anton André in 1799 who finally published it in 1827. Thus it may seem surprising that this piece has become Mozart's most frequently performed work. Yet upon listening to the first movement, the charming elegance of the work shines through. In the opening *Allegro*, Mozart employs a clearly delineated rounded binary form, which would later be described as sonata form, with a repeated exposition. There are two contrasting themes, the first outspoken and the second understated. The listener can detect the influence of the Mannheim-style symphonies of Johann Stamitz from the unison rocket figure in the first bars to the 'roller' crescendo in the transition theme. The development section uses the first theme to modulate to the subdominant key of C major. The second movement is designated 'Romance' and is to be played *Andante*. The first theme is played by the first violins in the key of C major to the accompaniment of an Alberti bass played by the second violins. The dynamics frequently alternate between *piano* and *forte* and there

are several contrasting binary sections in the movement. The third section features staccato articulation and includes some imitation between the parts. In the middle of the movement, the harmony shifts into the key of C minor before returning to the peaceful main theme. The third movement is a charming minuet and trio. The minuet in G major features staccato articulation while the trio is in D major and employs long legato phrases. The minuet is repeated after the trio. The rondo finale starts with a brisk dance-like melody in G major accompanied by eighth-note rhythms in the second violin and viola. This gives way to a syncopated transition figure and secondary theme. Mozart surprises us in the contrasting sections by occasionally veering into a minor key or even the remote key of E flat major. He returns to the tonic key in the coda which builds to a rousing forte conclusion.

LE NOZZE DI FIGARO, K. 492

Mozart's opera *Le nozze di Figaro*, K. 492, marks his first collaboration with librettist Lorenzo Da Ponte and remains a cornerstone of the repertoire. The opera was premiered at the Burgtheater in Vienna on 1 May 1786. The libretto is an adaptation of a play by Beaumarchais in which two servants Susanna and Figaro plan to get married despite the intervention of their philandering employer Count Almaviva. Da Ponte's writing displays an anti-authoritarian streak stemming perhaps from an incident when, as a young Catholic priest,

he was banished from the city of Venice for having a mistress and two children. The second act begins with the *Cavatina of the Contessa No. 11 'Porgi amor'*, in which the Countess laments the infidelity of her husband. The role of Countess Rosina Almaviva was created by Italian soprano Luisa Laschi. The cavatina is an entrance aria that evolved into a multi-sectioned, multi-tempo showpiece in the hands of Rossini at the beginning of the 19th century. Mozart's cavatina for the Countess is slow and lyrical and prominently features clarinets and bassoons in the interludes between vocal phrases.

IL RE PASTORE, K. 208

Mozart was commissioned to write the *opera seria Il re pastore*, K. 208, to celebrate a visit of the Empress Maria Theresa's youngest son to Salzburg in 1775. Mozart chose a libretto by Pietro Metastasio composed in 1751 which was adapted from Torquato Tasso's *Aminta*. Tasso's hero was a shepherd king who struggled to reconcile the demands of love with the responsibility of ruling. The ethics of leadership is a theme Mozart would revisit in his next completed opera *Idomeneo*, K. 366, and his final opera *La clemenza di Tito*, K. 621. Mozart cast Aminta as a soprano castrato in the tradition of *opera seria*, and the role was created by Tommaso Consoli. The *Aria of Aminta No. 10 'L'amerò, sarò costante'*, occurs in act 2, scene 6 and is structured in rondo form. A solo violin plays an *obbligato* counter-

melody to the soprano solo and fermatas at the end of each section offer opportunities for the singer to improvise cadenzas.

LA CLEMENZA DI TITO, K. 621

In July 1791 Mozart was commissioned by Domenico Guardasoni to compose the *opera seria La clemenza di Tito*, K. 621, celebrating the coronation of Leopold II as king of Bohemia and Hungary. For this work, Mozart received his standard fee of 450 gulden. The commission had previously been turned down by Mozart's colleague and sometimes rival Antonio Salieri. That summer Mozart also received an anonymous commission by Count Franz von Walsegg-Stuppach to compose a requiem mass in memory of his wife Anna, who had died in February. In August Mozart travelled with his wife Constanze to Prague to attend the premiere of his yet unfinished opera. Travelling with them was the Austrian composer Franz Xaver Süssmayr who had been hired to copy parts and compose *secco* recitatives as needed. Constanze would later ask Süssmayr to complete her husband's *Requiem* after his untimely death in December 1791. Mozart attended a performance of *Don Giovanni*, K. 527, on 2 September, completing the score to *La clemenza di Tito* one day before the premiere on 6 September 1791. Cliff Eisen and Stanley Sadie note that, "Until the 1960s Mozart scholars were inclined to dismiss *Tito* as an opera written hastily and with distaste." Eisen and Sadie refute this claim,

pointing to numerous settings of Metastasio's libretti by other contemporary composers and the balanced proportions of the arias written for the leading characters. In the opera, Vitellia, the daughter of the deposed Roman emperor, becomes jealous when the new emperor Titus rejects her advances and chooses another wife. Vitellia conspires with her admirer Sesto to assassinate Titus, yet the plot fails and Sesto confesses to the crime. Although she is moved by Sesto's attempt to protect her, Vitellia decides that she will not allow him to take the blame alone and decides to reveal her role in the plot in the *Rondo of Vitellia No. 23 'Non più di fiori'*. In a letter to his wife written on 7 and 8 October 1791, Mozart described the enthusiastic reception of his latest opera *Die Zauberflöte*, K. 620, at the Theater auf der Wieden and the final performance of *La clemenza di Tito*. "The strangest thing is that on the very evening that my new opera was being performed for the first time to such acclaim, Tito was being performed for the last time in Prague, also to extraordinary acclaim. All the numbers were applauded. Bedini sang better than ever. The little duet in A [*Ah perdona al primo affetto*]' that the two girls sing was repeated – and if they hadn't spared Marchetti, they'd also have repeated the rondo. People called out bravo to Stodla [clarinettist Anton Stadler] from the stalls and even from the orchestra – O Bohemian miracle!" After the concert, Mozart ordered one of his favourite dishes, pork cutlets, to celebrate.

DIVERTIMENTO IN B FLAT FOR TWO VIOLINS, VIOLA, BASS AND TWO HORNS, K. 287

The Lodrons were a prominent Salzburg family who were well known to the Mozarts. Wolfgang and his sister Nannerl gave piano lessons to the Lodron's daughters and Wolfgang dedicated two divertimentos known as the Lodron Serenades, K. 247 and K. 287 as well as a concerto for three pianos K. 242, to the matriarch of their family Countess Antonia Lodron. There has been some controversy surrounding the date of Mozart's Divertimento in B flat for two violins, viola, bass and two horns, K. 287 because the composer's manuscript was a long time considered as lost during the final year of World War Two. Mozart's posthumous publisher Johann Anton André stated the date as February 1777. In 1961, musicologist Carl Bär argued that it was completed by 13 June 1777, the Name Day of Mozart's patron Countess Antonia Lodron. The journal of Johann Ferdinand von Schiedenhofen notes that he attended the rehearsal of a new piece commissioned for this occasion which was premiered on 16 June. In a letter from 12/20 April 1778, Leopold described the performance of a chamber work by his son at a salon meeting hosted by Countess Lodron: "Then Mr. Kolb played your cassation to the most astounding acclaim. Count Czernin, who had never heard Kolb play violin, stood close behind him with great attentiveness, and turned and enthusiastically praised the music and when he heard that the piece was yours, he eagerly repeated to me three or four times, "How did he do

that? I can't believe it!" With a face as red as fire and trembling voice, he couldn't stop expressing his amazement at the composition and execution of this piece. Everyone listened in complete silence and after each piece Counts Wolfegg, Zeyl, and Spauer cried, "Bravo to the Maestro and Bravo to Mr. Kolb!" Countess Lodron, Countess Lizow, and everyone else were most attentive and pleased. The Countess cheerfully ran over to tell me that she recognized the variations that you often perform for her. Then I played the second violin, Kolb's student the viola, Cassl the bass, the two Durners that often play with Kolb played the French horns."

The editors of the New Mozart Edition are convinced that the piece described by Leopold was in fact the Divertimento K. 287. Wolfgang played first violin in a performance of the same piece for Count Salern in October 1777. In a letter to his father, he boasted, "I played as if I were the greatest violinist in Europe!"

Matthew Thomas

WOLFGANG AMADEUS MOZART AUSGEWÄHLTE OPERNARIEN

CAVATINA DER CONTESSA NR. 11 „PORGI AMOR“ AUS „LE NOZZE DI FIGARO“ KV 492

Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Porgi amor qualche ristoro || Al mio duolo,
a' miei sospir. || O mi rendi il mio tesoro, ||
O mi lascia almen morir.

*Gib, Liebe, etwas Linderung || meinem
Schmerz, meinen Seufzern. || Gib mir
den Geliebten wieder, || oder lass mich
wenigstens sterben.*

(Deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

ARIE DES AMINTA NR. 10 „L'AMERÒ, SARÒ COSTANTE“ AUS „IL RE PASTORE“ KV 208

Text von Pietro Metastasio (1698–1782)

L'amerò, sarò costante: || Fido sposo, e fido
amante || Sol per lei sospirerò.

*Lieben werde ich sie und beständig sein. ||
Als Gatte und Geliebter treu, || seufze ich
um sie allein.*

In sì caro e dolce oggetto || La mia gioia, il
mio diletto, || La mia pace io troverò.

*In dem lieben, holden Wesen, || werde ich
die Freude finden, || meine Wonne, meinen
Frieden.*

(Deutsche Übersetzung: Traude Freudlsperger)

RONDO DER VITELLIA NR. 23 „NON PIÙ DI FIORI“ AUS „LA CLEMENZA DI TITO“ KV 621

Text von Caterino Mazzolà (1745–1806) nach Pietro Metastasio

Non più di fiori || Vaghe catene || Discenda
Imene || Ad intrecciar. *Um aus Blumen || anmutige Ketten zu
flechten, || steige Himenaeus nicht herab.*

Stretta fra barbare || Aspre ritorte || Veggo la
morte || Ver me avanzar. *Gebunden in grobe, || rauhe Fessel || sehe
ich den Tod || sich mir nähern.*

Infelice! qual orrore! || Ah di me che si dirà? ||
Chi vedesse il mio dolore, || Pur avria di me
pietà. *Unglückliche! Welch ein Schrecken! || Ach
was wird man von mir sagen? || Wer
meinen Schmerz sähe, || hätte doch Mitleid
mit mir.*

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

DO 31.01

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #30

HAGEN QUARTETT

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Streichquartett G-Dur KV 387
(Datiert: Wien, 31. Dezember 1782)

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

Streichquartett D-Dur KV 575
„Erstes Preußisches Quartett“
(Datiert: Wien, Juni 1789)

Allegretto
Andante
Menuetto. Allegretto – Trio
Allegretto

Pause

Streichquartett B-Dur KV 458
„Jagd-Quartett“
(Datiert: Wien, 9. November 1784)

Allegro vivace assai
Menuetto. Moderato – Trio
Adagio
Allegro assai

Ende um ca. 13.00 Uhr

STREICHQUARTETT G-DUR KV 387

„Al mio caro Amico Haydn“ („Meinem teuren Freund Haydn“). So überschreibt Wolfgang Amadé Mozart die auf Italienisch verfasste, auf den 1. September 1785 datierte Vorrede, die er 1785 dem Erstdruck seiner sechs Streichquartette im Wiener Verlag Artaria voranstellte, um die Sammlung seinem verehrten Freund Joseph Haydn zu widmen. Dabei dedizierte Mozart dem „*migliore Amico*“, dem „*besten Freund*“, die Werke nicht nur wegen seiner engen persönlichen Verbundenheit mit Haydn. Vielmehr scheinen musikalische Gründe Mozart zur Komposition und in der Folge zur Widmung der sechs Streichquartette an Haydn veranlasst zu haben. Denn mit der Serie reagierte Mozart unmittelbar auf das Streichquartettsschaffen seines geschätzten, berühmten Kollegen. 1782 hatte dieser ebenfalls sechs Streichquartette bei Artaria unter der Opuszahl 33 herausgebracht und damit der Gattung einen weiteren wirkmächtigen, innovativen Impuls gegeben. In ihrer Subtilität, dem Beziehungsreichtum zwischen den einzelnen Sätzen oder dem in Perfektion realisierten Gleichgewicht in der Anlage der Streichquartette setzte Haydn Maßstäbe – nicht nur für Mozart, sondern für zahlreiche weitere Komponisten der Zeit. Allerdings sind Mozarts auf Haydns Quartette op. 33 folgende Streichquartette ebenfalls von herausragender Bedeutung. Haydns Kompositionen wurden für ihn zur reiz- und anspruchsvollen Herausforderung, eigene, neue Wege zu finden, die auf diejenigen Haydns teilweise unmittel-

bar Bezug nahmen. Für Mozart bedeutete dies ein Ringen um kompositorische Lösungen, etwa im Hinblick auf die formale Anlage der Quartette. Sie sollte einerseits Variabilität widerspiegeln, andererseits aber auch dem Haydnschen Prinzip eines Satzgefüges entsprechen, in dem musikalische Merkmale Sätze sowohl innerhalb der jeweiligen Quartette als auch alle sechs Kompositionen untereinander verknüpfen. Deutlich wird dieses Ringen nicht nur an diversen Korrekturen in Mozarts autographen Partitur, sondern beispielsweise auch in dessen Bemerkung im Widmungsvorwort des Erstdrucks: „*Essi sono, è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica [...]*.“ („Diese sind wahrhaftig die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit [...].“)

Auf Mozarts intensive Suche nach neuen Möglichkeiten der Gattung ‚Streichquartett‘ in einer Phase der „*langen und mühevollen Arbeit*“ verweist außerdem die verhältnismäßig lange Entstehungszeit der Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette. In engem zeitlichen Kontext der Publikation der Streichquartett-Serie op. 33 von Haydn begann Mozart mit der Komposition der Stücke – von Anfang an mit dem Ziel, sechs Werke, eine klassische Serie, dieser Gattung vorzulegen. Zum Jahresende 1782 schloss er mit dem Streichquartett G-Dur KV 387 eine erste Komposition ab; mutmaßlich bis zum Sommer 1783 entstanden zwei weitere Werke in d-Moll KV 421 und Es-Dur KV 428. Darauf scheint Mozart das Arbeitspensum an weiteren Quartetten bis Herbst 1784 reduziert zu haben. Erst zwischen November 1784 und Jänner



Hirschjagd. Buchmalerei, um 1310/40. Aus: „Große Heidelberger Liederhandschrift“ („Codex Manesse“).
Berlin, akg-images

1785 stellte er die Streichquartette B-Dur KV 458, A-Dur KV 464 und C-Dur KV 465 in dichter Folge fertig. Letztlich entspricht diese chronologische Abfolge, in der die Quartette entstanden, aber nur zum Teil ihrer Anordnung durch Mozart innerhalb des Zyklus in zwei Dreiergruppen. Sowohl im Autograph als auch im Erstdruck bilden die Streichquartette in G-Dur KV 387, d-Moll KV 421 und B-Dur KV 458 eine erste Trias. Auf sie folgen dann die Quartette IV bis VI in Es-Dur KV 428, A-Dur KV 464 und C-Dur KV 465.

Mozart realisiert mit dieser Gruppierung die Idee einer musikalischen Vernetzung der

sechs Haydn-Quartette untereinander. Exemplarisch deutlich wird der so sich konstituierende zyklische Charakter an den ersten drei Streichquartetten: „*Das erste, das G-Dur-Quartett, ist ein lebhafter, hochgestimmter Beginn. Das Zweite, das d-Moll-Quartett, ist eine Ausweichung ins Passive, in Leid und Leidenschaftlichkeit. Das dritte, das B-Dur-Quartett, hat die Qualität einer ‚Reprise‘, einer Rückkehr ins Dur-Geschlecht und zugleich ins Lebhaftige – wenn man auf seinen Anfang sieht: in die Bewegung eines sehr geschwinden 6/8-Taktes*“ (Wilhelm Seidel). Zugleich beschritt Mozart in den jeweiligen Quartetten eigenständige, innovative kompositorische Wege, die den Charakter der einzelnen Werke als in sich geschlossene formale Einheiten ausmachen.

Eine individuelle Prägung weist bereits der Beginn des ersten Satzes des G-Dur-Streichquartetts KV 387 mit der ausgreifenden Kantilene der ersten Violine über eine Oktave auf: Schwungvoll-singend verdeutlicht Mozart so das Moment des musikalischen Aufbruchs und stellt demonstrativ die Anfangsqualität des Satzes als Eröffnung des Quartetts wie des Werkzyklus heraus. Modellhaft entwickelt sich der Satz als „*singendes Allegro*“, auf dem etwa auch die metrisch und rhythmisch artifizielle Gestaltung des Seitensatzes basiert. Hingegen erhält der anschließende Menuett-Satz durch seine reduzierte melodische Stimmführung sowie die dynamischen Kontraste und seine dadurch entstehende metrische Fragilität zwischen einem Dreier- und einem ‚gehörten‘ Zweiertakt seine

Prägung. Düsterer Gegenpol zur sonst so heiteren Stimmung des Quartetts bildet das g-Moll-Trio. Expressivität in vielfältigen Schattierungen bestimmt das Andante cantabile. Mal flehentlich-bittend, mal verspielt-kapriziös gestaltet Mozart diesen langsamen Satz, zu dessen Ausdruckskraft maßgeblich das dichte Stimmengeflecht insbesondere auch der tieferen Stimmen beiträgt. Im Finale des G-Dur-Quartetts kombiniert Mozart schließlich Prinzipien der Fuge mit denen des Sonatensatzes. Im Antagonismus zwischen kontrapunktischen Fugati und einer stellenweise betont homophonen Satzweise entspinnt sich so ein äußerst komplexes Satzgebilde – ein Kulminationspunkt der elaborierten Kompositionstechnik Mozarts par excellence.

STREICHQUARTETT B-DUR KV 458 „JAGD-QUARTETT“

Kontraste dominieren immer wieder auch das dritte der Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette. Die Komposition des Streichquartetts B-Dur KV 458 zog sich über zwei Jahre hin und ist somit ein Beispiel für Mozarts mühevollen kompositorischen Erarbeitung der Werke. Der heitere Charakter des B-Dur-Quartetts lässt dies kaum vermuten. Die Energie des beschwingten 6/8-Takts des Eröffnungssatzes steigert Mozart zunächst durch das vorgeschriebene Tempo Allegro vivace assai sowie durch rhythmische und melodische Akzentuierungen. Im Satzverlauf treten dieser schwung-

vollen Dynamik jedoch durch lange Töne oder Akkorde immer wieder innere Hemmnisse entgegen. Eine konturenreiche Satzstruktur ist die Folge, ohne dass der extrovertierte Charakter der Eröffnung des Quartetts dadurch etwas von seiner Ausgelassenheit verlöre. Für den langsamen Satz sieht Mozart als einziges Mal in den *Haydn-Quartetten* die Tempobezeichnung Adagio vor. Mit diesem zurückgenommenen Tempo schafft er nicht nur einen Gegenpol zum bewegten Duktus der Ecksätze, sondern legt auch einen schlichten, zärtlichen Satz vor, in dem sich über den dicht strukturierten Begleitstimmen die ausgeschmückte Linie der ersten Violine entspinnt. Der Schlusssatz im schnellen Allabreve-Takt erscheint als veritables Finale, das an einen Kontretanz erinnert, diesen allerdings durch eine komplexe kontrapunktische Satzstruktur kontrastiert, die aus dem Wechsel zwischen den vier Stimmen in unterschiedlichen Kombinationen erwächst.

STREICHQUARTETT D-DUR KV 575 „ERSTES PREUSSISCHES QUARTETT“

Wählte Mozart für seine sechs Streichquartette der Jahre 1782 bis 1785 seinen verehrten Freund und Komponistenkollegen Joseph Haydn als Widmungsträger, so beabsichtigte er, eine weitere Serie von sechs Streichquartetten, die er im Anschluss an einen Besuch in Potsdam und Berlin ab Frühjahr 1789 plante, dem preußischen König Friedrich Wil-

helm II. zu dedizieren. Mozart verband damit die Erwartung durch ein Geschenk des Königs in Reaktion auf die Widmung seine äußerst angespannte finanzielle Lage zu verbessern. Entsprechend enthusiastisch begann er die Arbeit und schloss im Juni 1789 ein erstes Streichquartett in D-Dur KV 575 ab. Kompositorisch erwies er mit diesem Werk insofern dem auf recht hohem Niveau Violoncello spielenden König unüberhörbar die Reverenz, als er dem Part dieses Instruments wiederholt mit der Präsentation kantabler Linien eine solistische Funktion zuwies. Das D-Dur-Quartett wie auch die beiden bis Juni 1790 noch folgenden Streichquartette, die Mozart im Hinblick auf die Serie schuf, erhalten durch diese exponierte Rolle des Violoncellos in der Alt- und Tenorlage ihr besonderes, individuelles Timbre. Allgemein ist die Aufwertung der Violoncellostimme aber auch Ausweis eines neuen freien Stils, der die polyphonen Möglichkeiten des Ensembleklangs gegenüber der Dominanz der ersten Violine herausstellt. Auch strukturell scheint Mozart die Vorlieben des königlichen Widmungsträgers berücksichtigt zu haben. Zumindest verweist darauf die übersichtliche Formanlage des Eröffnungssatzes des D-Dur-Streichquartetts als klassischem, den Konventionen weitgehend entsprechendem Sonatensatz sowie die klare Gliederung des langsamen Satzes. Dennoch geht Mozart auch in diesem ersten der *Preußischen Quartette* außergewöhnliche kompositorische Wege, etwa wenn er im Mittelteil des Menuett-Satzes das Dreier-Metrum kurzzeitig durch über die

Taktschwerpunkte hinwegreichende Phrasierungen verschleiert. Der Finalsatz erscheint in seiner formalen Anlage unkonventionell. Denn sein Hauptgedanke bleibt in der Rondoform allgegenwärtig. Zugleich basiert er auf dem thematischen Material, das bereits im ersten Satz exponiert wurde. Die Ecksätze stehen also in einer engen Beziehung zueinander, das D-Dur-Quartett weist so ein zyklisches Gepräge auf.

Vermerkte Mozart noch beim Eintrag dieses ersten *Preußischen Quartetts* in sein eigenhändiges Werkverzeichnis im Juni 1789 „für Seine Mayestätt dem König in Preußen“, scheint er im Laufe des folgenden Jahres den Plan verworfen zu haben, Friedrich Wilhelm II. eine ganze Serie von Streichquartetten zu widmen. Zu groß waren Mozarts ökonomische Probleme. Sie hemmten nicht nur seine Schaffenskraft, sondern ließen es auch aussichtslos erscheinen, auf eigene Kosten einen dem König gewidmeten Druck anfertigen zu lassen. So blieb es dabei, dass Mozart anstatt der ursprünglich geplanten Serie von sechs Streichquartetten bis Juni 1790 nur drei Werke der Gattung vorlegte. Offensichtlich aus der Not heraus bot er die Kompositionen, die ihm, wie er betonte, „mühsame Arbeit“ bereitet hatten, für ein „Spottgeld“ Artaria an. Nach einem langwierigen Druckverfahren erschienen die drei letzten Streichquartette Mozarts schließlich Ende Dezember 1791, wenige Wochen nach dessen Tod.

Till Reininghaus

STRING QUARTETS

Mozart wrote six string quartets in Vienna in August 1773, K. 168–173, soon after an Italianate set (K. 155–160), but did not return to the genre again for nearly a decade. Once permanently resident in Vienna, he embarked on another set of six, beginning with K. 387 in G, which was completed on 31 December 1782. The remaining five were written over the next two years, interspersed with other work: K. 421 in D minor (1783), K. 428 in E flat (1783), K. 458 in B flat, ‘Hunt’ (1784), K. 464 in A (1785) and K. 465 in C, ‘Dissonance’ (1785). On publication, they were warmly dedicated to Joseph Haydn: “A father who had decided to send out his sons into the great world, thought it his duty to entrust them to the protection and guidance of a man [Haydn] who was very celebrated at the time and who, moreover, happened to be his best friend ... They are, indeed, the fruit of a long and laborious study ... During your last stay in this capital you yourself, my very dear friend, expressed to me your approval of these compositions. Your good opinion encourages me to offer them to you and leads me to hope that you will not consider them wholly unworthy of your favour.” The idea of dedicating them to Haydn may have occurred to Mozart only late in the compositional process, when encountering Ignaz Pleyel’s dedication of six quartets to Haydn in December 1784. But a six-work set was clearly intended from the outset, as indicated in a letter to Parisian publisher J. G. Sieber on 26 April 1783 when only

K. 387 was complete: “I am now writing six quartets for two violins, viola, and cello. If you would also like to engrave them [as well as the piano concertos K. 413, K. 414 and K. 415], I will also give them to you. But these cannot be so cheap [as the piano concertos] – I cannot give you them for under 50 louis d’or. Consequently, if you can and will make a deal with me, you can just reply to me and I shall give you an address in Paris where you will receive my work in exchange for your payment.” While Sieber declined Mozart’s offer, the quartets subsequently appeared with the Vienna-based firm Artaria, who paid Mozart 100 ducats (450 florins), slightly less than the 550 florins that would have equated with the 50 louis d’or requested from Sieber. Artaria were in absolutely no doubt about the value of the ‘Haydn’ quartets in qualitative and financial terms when alerting potential purchasers to their publication in 1785: “Mozart’s works need no praise, so giving some would be completely unnecessary; one can only affirm that here is a masterpiece. ... In view of this, the publishers have also spared no costs to put this work in the hands of amateurs and connoisseurs beautifully and clearly engraved both in paper and in print, confident that the fixed price will not be considered too high when the quartets come to 150 pages.” Contrary to the opinion of some critics, the quartets sold well during Mozart’s lifetime: following re-issues in 1787 and 1789, the plates had to be re-engraved in 1791 as the originals had worn out.

STRING QUARTET IN G MAJOR, K. 387

K. 387 is a bold and ambitious work. While the opening *Allegro vivace assai* is tightly worked and thematically integrated, the ensuing Minuet and Trio is long and formally expansive, only 20 or so bars shorter than the first movement. In fact, the first section of the minuet suggests sonata form: the usual 8- or 16-bar section is increased to 40 and includes both a mid-section modulation to the dominant and a secondary theme. Intense crotchet-by-crotchet oscillations of *forte* and *piano* dynamics, moreover, are expanded in the reprise. The G-minor trio contrasts markedly with the minuet and is coloured by an unhurried E-flat major passage and a richly chromatic series of chords. The suave, slightly melancholy *Andante cantabile* combines instrumental virtuosity with harmonic sophistication and is followed by an animated finale. Here, Mozart brings fugal writing to bear on a sonata-form structure, freely combining the dissimilar worlds of *galant* and learned style. During the recapitulation, which starts unusually in the subdominant, a side-step to E flat coincides with a climactic rendition of the main theme in the first violin and a new accompanying rhythm in the second violin, viola and cello. The “long and laborious study” Mozart referred to in his dedication to Haydn is amply demonstrated in the autograph score of K. 387, especially in the finale: Mozart revised the development section several times, arriving at the final version only in the printed text published by Artaria.



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

STRING QUARTETT IN B FLAT, K. 458 (‘HUNT’)

K. 458, completed on 9 November 1784, got its nickname from the bucolic hunt theme that permeates the first movement. The rustic quality of the music co-exists with harmonic and thematic subtlety; the authentic secondary theme, for example, appears not in its usual position in the exposition but at the beginning of the development. Following a Minuet and Trio in which motivic similarities are complemented by a common B-flat tonality, the *Adagio* brings to the fore melodically and harmonically enriched chromaticism: the

first violin's chromatic writing in the main theme migrates into the lower strings for the secondary theme, creating considerable harmonic enrichment. As in the K. 387 finale, the autograph score of the last movement of K. 458 perhaps reveals evidence of Mozart's compositional struggle: the original 13-bar opening was aborted. Completing K. 464 and K. 465 two months after K. 458, Mozart played through the final three quartets of the 'Haydn' set with their dedicatee on 12 February 1785, when Leopold Mozart was visiting his son in Vienna. After the informal performance, Haydn stated famously to Leopold: "Before God and as an honest man, I tell you that your son is the greatest composer known to me either in person or by name. He has taste and, what is more, the most profound knowledge of composition."

STRING QUARTET IN D MAJOR, K. 575 (‘PRUSSIAN’)

Following the publication of the 'Haydn' set, Mozart wrote only four more string quartets: K. 499 in D, 'Hoffmeister' (1786); and the three so-called 'Prussian' quartets, K. 575 in D, K. 589 in B flat, and K. 590 in F (June 1789, May 1790 and June 1790 respectively). The 'Prussian' quartets owe their existence to Mozart's trip to Berlin and Potsdam on a tour of northern Germany in spring 1789 and a probable performance for Friedrich Wilhelm II of Prussia: K. 575 was listed by Mozart in his Thematic Catalogue, the *Verzeichnüss*, as "a

quartet ... for his Majesty the King of Prussia." Mozart ultimately decided to accommodate the monarch's well-known prowess as a cellist, writing prominent cello parts; the autograph score of the opening 35 bars of the first movement of K. 575, where two cello segments are crossed out, shows him contemplating the instrument's role right from the outset. The other especially distinctive stylistic feature of K. 575 is the combination of sharp formal delineation and fluent sectional succession. On a number of occasions Mozart accentuates stronger contrasts between material than he had done in earlier quartets: in the Minuet, for example, luxuriant A sections frame a texturally austere B section that incorporates marked drops in registers and uncertain harmonic implications. The stylistically self-conscious trio invokes the string-quartet ideal of conversational equality often invoked by aestheticians and critics to an extent not witnessed in Mozart's earlier works in the genre. While each instrument is assigned each of the Trio's three principal thematic elements, the cello – in a nod towards the King – receives slightly more melodic material than the violins and viola. When published in December 1791, the 'Prussian' quartets were described by Artaria as among "the most estimable ... of the composer Mozart ... [displaying] all that musical interest in respect of art, beauty and taste which must awaken pleasure and admiration not only in the amateur, but in the true connoisseur."

Simon P. Keefe

DO 31.01

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #31

DANIEL BARENBOIM KLAVIER MICHAEL BARENBOIM VIOLINE, YULIA DEYNEKA VIOLA KIAN SOLTANI VIOLONCELLO, DANIEL OTTENSAMER KLARINETTE

TRIOS UND QUARTETTE I

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

Pause

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

Andante
Menuetto – Trio
Rondeaux. Allegretto

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

Ende um
ca. 16.45 Uhr

MOZARTS TRIOS UND QUARTETTE MIT KLAVIER

EINLEITUNG

Als ein Wunderkind von acht Jahren komponierte Mozart seine ersten Klaviertrios und widmete sie der englischen Königin. Klaviertrios? Die sechs Werke (KV 10–15), die damals in London gedruckt wurden, entsprechen durchaus nicht der Vorstellung einer Kamtermusik zu dritt oder gar dem Ideal der musikalischen Gleichberechtigung. Davon allerdings war auch nie die Rede, denn schon der Titel wies den Zyklus als „*Six / Sonates / pour le / Clavecin*“ aus und fügte den stark relativierenden Besetzungsvorschlag hinzu: „... *qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon, ou Flaute / Traversiere et d'un Violoncelle*“. Zu Deutsch: diese Stücke konnte, wer wollte, mit der „Begleitung“ einer Violine (wahlweise einer Querflöte) und eines Violoncellos musizieren; er konnte sich aber genauso gut allein am Klavier unterhalten. Bezeichnenderweise erschien in London gleichzeitig noch eine zweite Ausgabe, die auf die Mitwirkung eines Cellos von vornherein verzichtete, und diese Druckfassung war offenbar der beliebtere und gängigere Artikel. Egal ob mit oder ohne Cello – es handelt sich so oder so um den typischen Fall der ad libitum begleiteten Klaviersonate, die den Cellisten auf untergeordnete (bassverstärkende) Dienste beschränkt, während der Geiger gelegentlich zwar in die Selbständigkeit entlassen wird, zu meist aber die Oberstimme des Tasteninstruments verdoppelt, eine Mittelstimme spielt

oder ebenfalls den Klavierbass nachzeichnet. Der Weg zum ‚klassischen‘ Klaviertrio war noch weit, und in Mozarts gesammelten Werken markierte er lediglich einen selten begangenen Nebenpfad – kein Vergleich mit den rund vierzig Klaviertrios, die Joseph Haydn hinterließ (eine präzise Zählung wird von offenen Echtheitsfragen erschwert).

Auf die Londoner „Sonaten“ folgte erst nach zwölf Jahren das *Divertimento à 3* B-Dur KV 254, das Mozart 1776 in Salzburg schuf und das zumindest der Violine bereits einen großzügigen Entfaltungsspielraum gewährt; das Cello freilich verharrt nach wie vor in der überkommenen Basso-continuo-Rolle, ein folgsamer Diener des Herrn am Klavier, denn der Pianist bleibt der unangefochtene Alleinherrscher, ein „*primus*“, aber mitnichten „*inter pares*“. Nach diesem Salzburger *Divertimento* mussten wiederum Jahre ins Land gehen, ehe sich Mozart noch einmal für das Klaviertrio zu interessieren begann. Inzwischen lebte er als ‚freier Künstler‘ in Wien, mit wechselndem Glück und schwankendem Erfolg, und war unentrinnbar darauf angewiesen, den Markt zu beobachten: das Milieu der Kenner und Liebhaber, Angebot und Nachfrage der Musikalien, die Vorzeichen der Publikumsgunst und der musikalischen Moden. Mit auffallender, doch gewiss nicht zufälliger Konzentration auf die Jahre 1786 und 1788 schrieb Mozart ein Trio nach dem anderen, oftmals im Abstand weniger Wochen, insgesamt sechs an der Zahl, wenn man das unorthodox besetzte *Kegelstatt-Trio* Es-Dur KV 498 mitrechnet, das Mozart für seine Schülerin Franziska von Jacquin



Kegelspiel. nach einer englischen Karikatur aus dem späten 18. Jahrhundert. Kolorierte Lithographie in „Sports et Jeux d'adresse“ von Henry René Allemagne, Paris 1903.
Berlin, akg-images

(Klavier), seinen Freund Anton Stadler (Klarinette) und sich selbst (Bratsche) erdachte. Diesem wie den fünf anderen Werken merken wir das Vergnügen des Komponisten an, die glänzende Schaffenslaune, in der er diese unbeschwerte, aber auch experimentierfreudige Kamtermusik erfand. Wir spüren die gesellige, ja freundschaftliche Atmosphäre, der sich die Trios verdanken, die Lust am Musizieren, die sich unweigerlich einstellt, wann und wo auch immer Mozarts Stücke gespielt werden.

Als das Verlagshaus Artaria die Klaviertrios B-Dur KV 502, E-Dur KV 542 und C-Dur KV 548 den Wiener Musikfreunden 1788 zum Kauf anbot, wurden diese Werke als „3 ganz neue Sonaten für das Clavier, mit Begleitung einer Violin und Violoncell“ annonciert. Diese

Bezeichnung aber führt in die Irre, sie gehorcht einer Konvention, die Mozart in seinen Trios längst überwunden hatte. Zwar nimmt das Klavier als führendes Melodieinstrument noch immer eine privilegierte Stellung ein, doch ließe sich auf Violine und Violoncello keineswegs mehr verzichten (wie einst bei den Londoner „Sonaten“). Im vierstimmigen Satz oder im konzertierenden Wechselspiel, in den vielfältigsten Kombinationen und Dialogen der Instrumente kommen alle Beteiligten vollauf zu ihrem Recht. Überdies begnügt sich der Pianist immer wieder auch mit der Höflichkeit des Begleiters und überlässt der Violine oder beiden Streichern den melodischen Vorrang. Nein, Mozart hatte diesmal zweifellos keine verkappten Sonaten komponiert, sondern Trios, die ihren Namen verdienen, Muster und Meisterwerke der bürgerlichen Kamtermusik. Dem Klaviertrio gehörte die Zukunft. Aber den unangefochtenen Rang und Nimbus des Streichquartetts sollte es gleichwohl nie erlangen, auch nach über hundert Jahren nicht, trotz Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Brahms.

Im Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* blickte 1788 ein anonym Autor auf die vergangene Wintersaison zurück und erinnerte sich mit Unbehagen, in „*rauschender Gesellschaft*“ und „*großen lärmenden Concerten*“ einem neuen Quartett von Mozart in der ungewohnten Besetzung mit Klavier, Violine, Viola und Violoncello begegnet zu sein: „*Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langerweile über dem unverständlichen Tintamarre von 4 Instrumenten, die nicht in vier*

Takten zusammen paßten, und bey deren widersinnigem Concentu an keine Einheit der Empfindung zu denken war“. Deshalb plädierte er unbedingt für eine Wiedergabe „von vier geschickten Musikern, die es wohl studirt haben, in einem stillen Zimmer“. In welchem Ausmaß die ersten Zuhörer von Mozarts Klavierquartetten in g-Moll KV 478 und Es-Dur KV 493 überfordert waren, deutete noch 1800 ein Artikel in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an, den der Chefredakteur Johann Friedrich Rochlitz verfasst hatte. Unverändert empfahl auch er eine Beschränkung auf „erwählte kleinere Zirkel“ als den angemessenen Rahmen für jene Quartettkompositionen, die auf ihn „wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt“ wirkten. Und Georg Nikolaus Nissen, Constanze Mozarts zweiter Ehemann, betonte in seiner Biographie des Komponisten – mittlerweile in den 1820er-Jahren – „das Fremdartige der originellen Werke, [...] ihren eigenthümlichen Sinn fasst man nicht leicht, oder kann sich ihn doch nicht aneignen, ihre Manier scheint erzwungen; doch diess Alles zum Glücke nur auf eine Weile.“ Nissen berichtet von Schwierigkeiten, die Mozart durch seinen Wiener Verleger Franz Anton Hoffmeister zu erdulden hatte, der, nachdem das g-Moll-Quartett nur geringen Anklang fand, so nachdrücklich aus dem Vertrag über insgesamt drei solcher Klavierquartette auszuscheren wünschte, dass er Mozart sogar das vorausbezahlte Honorar überließ, wenn er nur von weiteren Kompositionen dieser Art Abstand nähme. Tatsächlich erschien das spätere Es-Dur-Quartett KV 493

bei Artaria, das ursprünglich geplante dritte Werk dieser Serie hat Mozart nie geschrieben.

MOZARTS TRIOS UND QUARTETTE MIT KLAVIER I

Als Prototyp einer Gattung ohne nennenswerte Vorbilder und ohne Tradition musste das Klavierquartett g-Moll KV 478, das Mozart unter dem Datum des 16. Oktober 1785 in sein Werkverzeichnis eintrug, wohl zwangsläufig befremden. „Das Publikum, in Wien und anderwärts, war auf ein solches Werk wenig vorbereitet“, vermutet der Musikhistoriker und Mozart-Biograph Alfred Einstein, und offenbar noch Jahrzehnte nach ihrer Entstehung wurde diese Komposition als progressiv und schwer zugänglich empfunden. Dies scheint aber nicht nur aus der Sicht der wissenden Nachwelt verständlich: Selbst heute, im Abstand von mehr als zwei Jahrhunderten, kann man sich der aufwühlenden Spannung dieser Musik kaum entziehen. Beinahe überfallartig hebt das einleitende Allegro mit einem Unisono-Motiv an, das in wechselnder Beleuchtung den Satz offenkundig prägt oder untergründig lenkt. Die weiträumige Entfaltung des Seitenthemas in der Durchführung überwältigt ebenso wie den zaghaften Versuch eines beschaulichen Ausklangs in der Coda. Eine tiefere Beruhigung, wie sie nach diesem Kopfsatz vielleicht zu erwarten wäre, stellt sich auch im nachfolgenden Andante nicht ein. Die zuerst vom Klavier exponierte Thematik erscheint, als wolle sich Gefühl hinter verschlungener, zeremonieller Geste verste-

cken. Auch das abschließende Rondo versagt mit seinem rastlosen Charakter den heiter-versöhnlichen Schluss. Die Vielzahl der Themen in einer obendrein noch verschachtelten Form war wohl endgültig geeignet, das zeitgenössische Publikum verwirrt zurückzulassen.

Nur wenige Wochen nach der Uraufführung seiner Opera buffa *Le nozze di Figaro* in Wien vollendete Mozart sein Klavierquartett Es-Dur KV 493, das er am 3. Juni 1786 in seinem „Verzeichnüß aller meiner Werke“ notierte. Bestimmend für die Eigenart des Es-Dur-Quartetts wirkt der introvertierte und intime Tonfall. Bereits der erste Satz rückt das zweite, zurückhaltender formulierte Thema mit seinem charakteristischen Vorschlag und verzierenden Doppelschlag ins Zentrum der Durchführung, eine Vorentscheidung für die expressiven Proportionen des ganzen Quartetts. Das As-Dur-Larghetto verfeinert und vertieft die empfindliche Balance des ersten Satzes, es überwindet das Zeitbewusstsein des Hörers, und folgerichtig setzt die Coda auch keinen markanten Schluss, sondern beschreibt vielmehr ein allmähliches Sich-Verlieren der Stimmen. Kompromisslos unterläuft Mozart die konventionellen Hörerwartungen im Finalrondo, das auf den handfesten und ostentativ frohsinnigen Kontrast verzichtet.

In Wien war Mozart ein gerngesehener Gast im Haus des Universitätsprofessors und bedeutenden Botanikers Nikolaus von Jacquin. Mit dessen Sohn Gottfried verband ihn eine herzliche Freundschaft, der Tochter Franziska erteilte er Unterricht im Klavierspiel: Ihren Fleiß und ihren Eifer konnte Mozart gar

nicht genug rühmen. Für eine musikalische Soiree bei Jacquins soll er das am 5. August 1786 vollendete Trio Es-Dur KV 498 komponiert haben. Die ausgefallene Besetzung des Werkes legt jedenfalls die Vorstellung einer privaten Uraufführung in geselligem Kreise nahe: mit Franziska von Jacquin am Klavier, dem Klarinettenisten Anton Stadler (für den Mozart später das Quintett KV 581 und das Konzert KV 622 schuf) und Mozart selbst als Bratscher. Obgleich es sich zeitlich in die Serie der 1786/88 entstandenen Wiener Klaviertrios einreihen ließe, fällt das *Kegelstatt-Trio* nicht nur durch die unorthodoxe Wahl der Instrumente – Klarinette und Viola statt Violine und Cello – aus dem Rahmen. Auch die Satzfolge mit einem einleitenden Andante und einem Menuett in der Mitte sticht von den anderen Klaviertrios ab, deren Sätze ausnahmslos in den Temporelationen schnell – langsam – schnell angeordnet sind. Will man einer anekdotischen Überlieferung trauen, so hat Mozart an diesem Trio beim Kegeln gearbeitet. Denkbar wäre es, denn immerhin hatte er die wenige Tage zuvor abgeschlossenen Hornduos KV 487 mit dem Vermerk „Wienn den 27^{ten} Jullius 1786 untern Kegelscheiben“ versehen. Sein Biograph Georg Nikolaus Nissen erzählt, Mozart habe auch Teile des *Don Giovanni* an der Kegelbahn geschrieben: „Wenn die Reihe des Spiels ihn traf, stand er auf; allein kaum war diess vorüber, so arbeitete er sogleich wieder fort, ohne durch Sprechen und Lachen derer, die ihn umgaben, gestört zu werden.“

Wolfgang Stähr

MOZART'S PIANO TRIOS AND PIANO QUARTETS

INTRODUCTION

Mozart's piano trios and piano quartets were written in all but one case in Vienna during the last six years or so of his life. He made money from them by selling them to publishers: the quartets, K. 478 in G minor and K. 493 in E flat appeared with Anton Hoffmeister and Artaria in November/December 1785 and December 1787 respectively; the trios K. 498 in E flat ('Kegelstatt'), K. 502 in B flat, K. 542 in E, K. 548 in C, K. 564 in G came out with Artaria between 1788 and 1790; and the trio K. 496 was published by Hoffmeister after August 1787. Mozart will have played them himself too in chamber settings; we know that one of the quartets (most likely K. 493) was performed on 12 January 1787 at Count Thun's Palace in Prague, soon after arriving there to experience the success of *Le nozze di Figaro*.

In June 1788, the Weimar-based *Journal des Luxus und der Moden* described a craze for one of Mozart's two piano quartets (probably K. 493): "A while ago a single *Quadro* was published by him (for fortepiano, 1 violin, 1 viola and violoncello), which is very craftily [*sehr künstlich*] set and in performance requires the utmost precision in all four parts, but also when well played, or so it seems, can and shall give pleasure only to musical connoisseurs in a *Musica di Camera*. The cry 'Mozart has written a very special new *Quadro*, and such and such a Princess and Countess owns it and plays it!' was soon spread around,

excited curiosity and led to the rash decision to produce this original composition at grand, noisy concerts and to let it be heard ostentatiously [*zum Prunk*] *invita Minerva*."

The reviewer continues by explaining that performances were problematic for several reasons: "this Mozart product can, in truth, hardly be listened to when it falls into the hands of mediocre dilettantes and is negligently performed. – Now this is what happened countless times last winter ... It *could* not please: everybody yawned with boredom at the incomprehensible *tintamarre* of four instruments that did not stick together for four bars, and whose nonsensical *concentus* allowed no unity of feeling; but it *had* to please, it *had* to be praised! I can hardly describe to you the stubbornness with which they tried nearly everywhere to enforce this. To curse this foolishness as an ephemeral *manie du jour* does not say enough, for it lasted almost throughout a whole winter and (according to what I have also heard anecdotally) showed itself much too often."

Unsurprisingly, we are told that this situation damages the music. However, a considerably better performing scenario is possible: "What a difference when this much-advertised work of art is performed with greatest precision by four skilled musicians who have studied it well, in a quiet room where the suspension of every note does not escape the listening ear, and in the presence of only two or three attentive people!"

This review indicates to the balance Mozart had to strike in his piano chamber music –

trios and quartets alike – between the perceived needs of the amateur players purchasing his works and his own needs as the composer-performer. The issue of how performing issues and concerns manifest themselves in the piano chamber music is therefore crucial to understanding the meaning and significance of the works in private and public domains. Occupying a grey area between concerto and string quartet genres, promoting both the virtuosity and dramatic, dynamic inter-action of the former and the conversational, chamber-like intimacy of the latter, Mozart challenges players – through performance markings and developing relationships among the instruments – to determine how exactly the works are projected to listeners at specific moments and over extended time spans. Mozart's own insights as performer-composer of piano trios and quartets could not have been matched by late eighteenth-century players and will not be bettered today. But collectively we can draw inspiration from the vivid confluence of chamber music and concerto styles, and between private and public musical worlds, in our performance (and critical) interpretations of these works. Hybrid performances appear to have encouraged the critic Friedrich Rochlitz (1800) to describe K. 493 as a prime example of "highly distinguished" piano chamber music on Mozart's part; the music "melts in melancholy for a moment ... or dallies in a good mood" then "writhes in bitter, piercing pain, which ... seems to triumph in victory or to die in battle." Public drama and private amusement

and edification lie at the heart of Mozart's piano chamber music and can continue to open up hermeneutic vistas for performers and critics alike.

MOZART'S PIANO TRIOS AND PIANO QUARTETS I

The Piano Quartets K. 478 in G minor and K. 493 in E flat are two of the first – and greatest – works in their genre. Dated 16 October 1785 in Mozart's Thematic Catalogue, the *Verzeichniß*, and published by Anton Hoffmeister a month or two later, K. 478 charts an animated musical journey. The first movement, concise and dark, creates a pattern of quick-fire stylistic change in the alternately grand, brilliant and intimate opening statement; the ebb and flow of chamber-like expression and concerto-like virtuosity across the movement as a whole moves decisively towards the latter in the bold coda. The expressive, melodically elegant Andante leads to a sonata-rondo finale that combines piano-strings confrontation in the development section with unambiguous collaboration in the exposition and recapitulation.

K. 493, like its G minor counterpart, is a stylistic hybrid of the public piano concerto and the private string quartet. Piano passage-work makes its mark as in the concertos, but so does the kind of dialogue typical of Mozart's quartets. The first movement in particular combines participatory parity between piano and strings in the exposition and recapitulation with virtuosic piano dominance in the

development. On 30 November 1791, when Mozart was in the throes of his final illness, a critic explained that K. 493 contained “that fire of imagination and that correctness, which long since won for Herr [Mozart] the reputation of one of the best composers in Germany.”

K. 498 in E flat (‘Kegelstatt’) was probably intended first for private performance by Franziska von Jacquin (piano), Anton Stadler (clarinet) and Mozart (viola). Famous for refined sounds and textures and suave melodies that fully exploit the unusual combination of instruments, K. 498 was first published by Artaria (1788) in an arrangement for violin, viola and piano.

Simon P. Keefe

DO 31.01

20.00 Haus für Mozart #33

ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
COLLEGIUM VOCALE GENT
DIRIGENT PHILIPPE HERREWEGHE
SIOBHAN STAGG SOPRAN, SOPHIE HARMSSEN MEZZOSOPRAN
SEBASTIAN KOHLHEPP TENOR, KREŠIMIR STRAŽANAC BASS

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa c-Moll für Soli, Chor und Orchester KV 427
(Datiert: [Wien] 1783)
Fassung von Howard Chandler Robbins Landon (1956)

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

Keine Pause

MISSA C-MOLL KV 427

Wien – die Stadt sei für sein „*Metier der beste ort von der Welt*“, meinte Mozart gegenüber dem Vater, als es um die Absicht ging, den Salzburger Dienst zu quittieren. Dass im „*Metier*“ die Kirchenmusik, also die liturgische Musik für die Feier der Messe, nicht eingeschlossen sein würde, konnte der Komponist nicht ahnen. Tatsächlich aber hat er in seinem Wiener Lebensjahrzehnt von 1781 bis 1791 kein einziges umfangreiches gottesdienstliches Werk vollendet. Beim *Requiem* verhinderte der Tod den Abschluss des Auftrags. Zu Anlass und Entstehungsumständen der großen c-Moll-Messe KV 427, an der er 1782/83 arbeitete, lassen sich nur wenige Fakten beibringen. Dieser Tatsache stellen sich Forscher, Musiker und Publikum ungern. Allerlei spekulative Deutungen im Anschluss an den mehr kryptisch als klar formulierten Brief Mozarts vom 4. Jänner 1783, dem einzigen authentischen, in dem überhaupt von der Messe die Rede ist, werden immer noch für die Erzählung einer vermeintlich plausiblen Werkgeschichte hergenommen. Dies gilt auch für eine Jahrzehnte später gemachte Aussage der Witwe Constanze, in der von der Messe als einer Votivgabe die Rede ist – Mozart habe sie versprochen, „*wenn die Entbindung [von ihrem ersten Kind] glücklich vorübergehen würde*“. Es führt jedoch kein Weg an der unbequemen Wahrheit vorbei: Wir wissen nicht, was Mozart zu dem hochambitionierten Plan einer oratorischen Messe bewegte. Gründe für den Abbruch der Partitur, nachdem er Kyrie, Glo-

ria, Beginn des Credo, Sanctus und Benedictus konzipiert und zum Teil auch ausgeführt hatte, können wir nicht nennen. Mehr noch, es gibt auch keinen zweifelsfreien Beweis für die traditionelle Annahme einer Uraufführung der fertig komponierten Sätze am 26. Oktober 1783 in Salzburg.

Was immer den Komponisten bewegt haben mag, diese groß angelegte Messe zu schaffen, so stand dabei für ihn eindeutig fest, wo das Werk seinen ‚Ort‘ haben würde: in der Feier der katholischen Messe, wo die fünf musikalischen Stücke an den ihnen vom Ritus vorgesehenen Stellen erklingen konnten. Sich eine solche Komposition auch als eine Art mehrsätzige geistliche Kantate vorzustellen, die in Konzertveranstaltungen zu Gehör gebracht wird, wäre ihm und seinen Zeitgenossen ein abwegiger Gedanke gewesen. Heute dagegen gilt die c-Moll-Messe als oratorienhaftes Werk für den Konzertsaal oder den als solchen genutzten Kirchenraum. Diese Position teilt sie mit Bachs h-Moll-Messe und Beethovens *Missa solemnis*; sie fungiert zwischen ihnen als das Mittelstück eines verehrungswürdigen Triptychons der *musica sacra*. Mit einem besonderen Akzent: Mozarts Beitrag behauptet seine Stellung in dieser historischen Konstruktion, obwohl er fragmentarisch ist. Wie alle Zeugnisse des *non finito* – blickt man vergleichend auf die Kathedrale von Beauvais, Leonardo da Vincis *Anbetung der Könige*, Michelangelos *Pietà Rondanini* oder Thomas Manns Roman *Felix Krull* – vermögen wir auch die c-Moll-Messe auf eigene Weise zu verstehen und ästhetisch zu würdi-

gen. Auch Mozarts Fragment hat seine spezifisch erfahrbare Qualität.

Erst seit den 1840er-Jahren fanden die einzelnen Teile von Mozarts Messe Eingang ins Musikleben, und zwar – wie sollte es anders sein – stets in von fremder Hand aufführbar gemachten Fassungen. Elf solche Versionen liegen gegenwärtig vor, die jüngste erschien erst 2018 im Druck. Der heutigen Aufführung liegt die zum Mozart-Jahr 1956 von dem amerikanischen Musikwissenschaftler Howard Chandler Robbins Landon erarbeitete Partitur zugrunde, diese inzwischen selbst schon historisch geworden. Landon ging sehr behutsam vor, ergänzte an Instrumentalstimmen nur, was unbedingt nötig war, und verzichtete völlig auf eigene kompositorische Ansprüche. Seine Ausgabe dokumentiert wie auch alle übrigen den legitimen Willen, mit dem künstlerischen, ästhetischen und historischen Bewusstsein ihrer jeweiligen Zeit einer Musik Gehör zu verschaffen, die von einem außergewöhnlichen, gar einzigartigen Verständnis hinsichtlich der Bedeutung einer Messkomposition im späten 18. Jahrhundert zeugt.

Mozart kehrte bei der Konzeption seiner weitgehend in Wien erarbeiteten Missa zur damals bereits etwas veralteten Form der sogenannten ‚Kantatenmesse‘ zurück, bei der die Vertonung des Messentextes nicht in fünf blockhaften Teilen von Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus und Agnus Dei, sondern in einer Folge von um die 20 Einzelsätzen gestaltet wurde; er selbst hatte diese Form zuvor nur in seinem ganz frühen Schaffen zweimal angewandt. Sie eröffnete vor allem

bei den textreichen Teilen, also dem Gloria und dem Credo, vielfältige Möglichkeiten einer differenzierten musikalischen Behandlung der verschiedenen Aussagen. So ließen sich beispielsweise Passagen wie die hymnischen ‚Wirlöbpreisungen‘ des Gloria in excelsis – also die Worte „*Laudamus te, benedicimus te, adoremus te, glorificamus te*“ – in einer virtuosokoloraturreichen Arie zur glänzenden Wirkung bringen, oder das im Credo verkündete Geheimnis der Menschwerdung ließ sich in einer introvertierten solistischen Meditation ausloten.

Gerade den letztgenannten Abschnitt, also das „*Et incarnatus est*“, hat Mozart immer mit charakteristischen künstlerischen Mitteln in Töne gesetzt. Der Text weist auf die Geburt Christi hin, stellt dem Beter das weihnachtliche Geschehen vor Augen: „*Und er ist Fleisch geworden durch den Heiligen Geist, aus Maria, der Jungfrau, und ist Mensch geworden*“. Diesem friedvollen Bild vom Beginn des Lebens Jesu folgt im dramatischen Kontrast des „*Crucifixus*“ der Schrecken von Golgotha. Mozart hat das „*Et incarnatus*“ der c-Moll-Messe tatsächlich als eine Krippenmusik angelegt, wie sie jeder Hörer im 18. Jahrhundert, vertraut mit dem musikalischen Vokabular seiner Zeit, sogleich wahrnehmen konnte: Ein Satz mit solistischen Holzbläsern als Insignien der Hirten, angesiedelt in der traditionellen Pastoraltonart F-Dur und sich im wiegenden 6/8-Takt bewegend.

Musikalisch und, wenn man das überhaupt so sagen kann, auch theologisch anders liegen die Dinge bei den großformatigen Chören der

„Anbetung der Hirten“.
Ölbild von Jacopo Bassano (um 1510/18–1592).
Privatbesitz – Berlin, akig-images

c-Moll-Messe. In ihnen herrscht der Affekt des Erhabenen, und der wurde im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert mit ganz konkreten musikalischen Erfahrungen verbunden. Folgt man dem ästhetischen Schrifttum besonders der 1770er- und 1780er-Jahre, so herrschte eine „bestürmende“, „zerschmetternde“, „entflammende“, „große“, „betäubende“, „gewaltig“ rührende Wirkung, wie sie erhabene Musik beim Hörer auszulösen vermag, in höchstem Maße in den oratorischen Chören Georg Friedrich Händels. Johann Heinrich Voß, der nur fünf Jahre ältere Generationsgenosse Mozarts, versuchte im Jänner 1776 das ihn „zu Thränen rührende“ Erlebnis einer Aufführung des *Messias* in Worte zu fassen; da heißt es etwa: „Aber nun, als ob Blitz und Schlag zugleich käme, mit dem höchsten Ausdruck, der auf Erden möglich ist: Allmächtiger Gott! daß man zusammenfährt, und hinsinken will vor der Gegenwart des Hoherhabenen.“ Der Vergleich der Gewalt Händelscher Chöre mit der von Donner und Blitz ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geläufig. Auch Mozart soll sich in diese Richtung geäußert haben, wie aus einem anekdotisch überlieferten Dictum hervorgeht: „Händel weiß am besten unter uns allen, was großen Effekt thut – [...] wo er das will, schlägt er ein, wie ein Donnerwetter.“ Selbst wenn Mozart das im Wortlaut kaum so formuliert haben dürfte, gibt es der Sache nach gewiss seine Überzeugung wieder.

Zu diesem Schluss berechtigen die unüberhörbaren Anklänge an Oratorienchöre Händels in der c-Moll-Messe. Nach dem fest-

lich bewegten Beginn des *Gloria* mit dem Eingangsschor und der schon erwähnten virtuososen „*Laudamus te*“-Arie versetzt Mozart mit dem unvermittelten Einsatz des Chors „*Gratias agimus*“ auf einem verminderten Septakkord seine Musik ruckartig in eine andere Welt, die stilistisch rückwärtsgerichtet klingt. Das folgende d-Moll-Duett „*Domine Deus*“ bleibt auf dieser Spur, und der anschließende mächtige Doppelchor des „*Qui tollis*“ schlägt wieder unverkennbar erhabene Töne an. Die sehr auffällige Faktur gerade dieses Satzes vor allem mit seiner durchgehend rhythmisch pointierten Bewegung im Orchester und der bei Mozart ungewöhnlichen Doppelchörigkeit erweckt unmittelbare Assoziationen mit Händels Werken, namentlich mit seinem besonders chorreichen Oratorium *Israel in Egypt* HWV 54 und hier mit dem ebenfalls achtstimmigen Chor „*The people shall hear*“ (Nr. 25a). Wir wissen, dass Mozart zur Zeit der Arbeit an seiner c-Moll-Messe Partituren Händelscher Oratorien studiert und sehr wahrscheinlich auch einzelne Chorsätze in Konzerten der Wiener Tonkünstler-Societät gehört hat, so etwa am 22./23. Dezember 1782, als mutmaßlich der genannte Doppelchor aus *Israel in Egypt* auf dem Programm stand.

Der Chor „*The people shall hear*“ mag von Mozart nicht nur wegen seiner musikalisch anspruchsvollen doppelchörigen Achtstimmigkeit zum künstlerischen Vorbild für den „*Qui tollis*“-Abschnitt seiner Messe gewählt worden sein, sondern auch wegen inhaltlicher Entsprechungen beider Texte. Die Worte handeln – ganz allgemein gesagt – von



Schuld, Schrecken und Bitte um Erbarmen: „*Der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser. Der du trägst die Sünden der Welt, nimm an unser Gebet*“. Durch den Bezug auf Händels Chor entsteht gewissermaßen ein exegetischer Hintergrund zum Messentext. In ihm wird, angelehnt an das Buch *Exodus* (15, 14–16), an die Strafe der Gottlosen und die dem Gottesvolk gegebene Treuezusage erinnert: Davon „*werden die Völker hören und sie werden erstaunt sein; Schrecken umfaßt sie rings umher; durch die Macht Deines Armes wird alle die Einwohner von Kanaan die Angst ergreifen. Sie werden zu Stein erstarren, bis Dein Volk vorüberzieht, o Herr, das Du erworben hast*.“

Diese die Artikel des *Gloria* vom *Alten Testament* her indirekt beleuchtenden Worte sind selbstverständlich in der Messe nicht zu hören, sondern sie schwingen im Affektgehalt von Händels Musik mit, die in Mozarts Parti-

tur eingegangen und in ihr aufgehoben ist. Die sprachlichen Bilder und Aussagen der Texte von Händels und Mozarts Kompositionen gehören zum Ausdruck des ‚Erhabenen‘, also dessen, von dem Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeine[n] Theorie der schönen Künste* 1771/1774 sagt, es sei „*weit größer und stärker [...] als wir es erwartet hätten*“, es wirke „*mit starken Schlägen*“, sei „*hinreißend*“ und ergreife „*das Gemüth unwiderstehlich*“. Diese Wirkung wollte Mozart offensichtlich bei allen Hörern seines Chores erzielen, wenn er in der Messfeier erklang – selbstverständlich unabhängig davon, ob den Gläubigen die musikhistorische, damit zugleich die exegetische Tiefendimension des Stücks bewusst war oder nicht.

Ulrich Konrad

Siehe Messentext S. 277-278

MASS IN C MINOR, K. 427

Mozart composed a total of sixteen settings of the Mass before he moved to Vienna from his native Salzburg in 1781, and only two in the remaining ten years of his life, neither of which he completed. The reason for the imbalance is simple enough; in Salzburg he had been an employee of the ruling Prince-Archbishop, and the composition and performance of church music was part of his professional life. Yet he resented the liturgical austerities the Enlightenment-inspired Archbishop Colloredo had imposed, complaining that “a Mass, with the whole Kyrie, the Gloria, the Credo, the epistle sonata, the Offertory, the Motet, the Sanctus and the Agnus, must last no longer than three-quarters of an hour”. When this and many other frustrations with the indignities of court employment resulted in departure from the Archbishop’s service, it was on Vienna’s more sophisticated and worldly surroundings and the life of a freelance pianist, composer and teacher that Mozart pinned his hopes.

So why, towards the end of 1782, did he begin work on the composition of a new Mass for which he had received no commission? The straightforward answer is that it related to his marriage to the singer Constanze Weber and the prospective arrival of their first child; years after Mozart’s death, Constanze revealed that the Mass had been “solemnly promised” to mark the end of her confinement. Mozart’s father Leopold had not been present at the wedding on 4 August and neither did he ap-

prove of it, however, and by the beginning of 1783 Wolfgang was writing to him, apparently in answer to questions about when he was going to fulfil a promise to visit Salzburg and perform a Mass of thanksgiving: “I made the promise in my heart and hope to keep it. ... Time and circumstances thwarted our journey, as you know; but as proof of my promise I have the score of half a Mass, which is still lying here in the hope of completion.” When the young couple did finally visit Salzburg later that year (leaving at home their son Raimund Leopold, who had been born on 17 June), the Mass was still uncompleted. Even so, a performance of sorts – perhaps just the new Kyrie and Gloria with the other movements drawn from earlier Masses – was given on 26 October in the St Peter’s Abbey. Constanze sang the soprano arias.

The Mass in C minor, then, was partly a work of appeasement. But that does not explain everything. Mozart’s mention of a vow does not necessarily mean that this was the only impetus for the work, and indeed the more one looks at it, the less this seems the sort of piece a composer might produce simply to fulfil an obligation, moral or otherwise. It is a work which, if Mozart had finished it, would have rivalled Bach’s B minor Mass for scale, lavishly scored for four soloists, a chorus mostly in five parts but sometimes swelling to eight, and an orchestra including trumpets, drums and trombones. Clearly some other stimulus was at work.

The evidence of one’s ears, however, soon suggests a solution: Mozart had encountered

the music of Bach and Handel. It happened not long after his arrival in Vienna, when he came into contact with Baron Gottfried van Swieten, the court librarian and a keen amateur musician with an influential taste for what at that time were the rarely heard works of the Baroque. Mozart performed regularly at his private Sunday-lunchtime gatherings, and it was there that he was introduced to many works by masters from this earlier generation. Before long he was collecting them for himself, arranging some of Bach’s fugues for string quartet and even attempting works of his own in imitation (though, significantly enough, not always finishing them). The Mass in C minor, with its powerful counterpoint and stirring Baroque textures, is his most grandiose response to this new influence. Contrapuntal procedures would soon be assumed more organically into Mozart’s stylistic development – the line continues into the string quartets dedicated to Haydn, on through the Da Ponte operas, to climax in the finale of the ‘Jupiter’ Symphony – but in the Mass they are out in the open, proudly on display. Seeing it in this light, is it not possible to imagine that the normally pragmatic Mozart began the composition out of inner compulsion, from the desire of an artist proud of his own talents to pitch himself against the giants of a former age? And if that is why he started the work, perhaps that is also why, having achieved as much with it as he did, he felt no need to finish it.

The parts of the Mass that Mozart did complete were the Kyrie, the Gloria, the Sanctus, and the Benedictus. Of the Credo he

set only as far as the ‘*Et incarnatus est*’ in draft score. Of the second half of the Credo (from ‘*Crucifixus*’ onwards) and the Agnus Dei, we have nothing. Tonight’s performance uses the completion of these surviving movements published in 1956 by the American scholar Howard Chandler Robbins Landon.

That it was to have been a Mass both diverse and conceived on the grand scale is evident in the very opening movement. Drooping string phrases sombrely precede the implacable entry of the chorus, but the atmosphere is soon lightened with the arrival of the exquisite soprano prayer of the ‘*Christe eleison*’. The movement ends, though, with a return to the unbending music of the Kyrie.

The Gloria opens with a joyful burst of counterpoint but gives way to a more reflective mood for the words ‘*Et in terra pax*’, after which the music turns Italianate for the untroubled operatic coloratura of the ‘*Laudamus te*’. With the ‘*Gratias*’ we really come into contact with the world of Bach and Handel, a sternly powerful chord sequence spiced by rising and plunging string figures reasserting the air of high seriousness, but once again it is short-lived, as Mozart answers it with another thoroughly modern-sounding soprano duet for the ‘*Domine Deus*’. This is followed by the most strikingly Baroque movement of the whole work, a mighty chain of suspensions held together by a relentless ostinato, which prompted Mozart’s great early 20th-century biographer, Hermann Abert, to envision an endless procession of penitents moving past the Cross. Once again, though, solemnity gives way

to quasi-operatic vocal display (if not entirely to carefree happiness) in the next movement, an Italianate trio for the ‘*Quoniam*’. A stern chordal setting of ‘*Jesu Christe*’ then prepares the way for an inspired fugue for ‘*Cum Sancto Spiritu*’.

The Credo brings a return to the choral-declamatory style of Mozart’s short Salzburg Masses, with the busy orchestral accompaniment providing the movement’s principal momentum. After this the picture changes in the ‘*Et incarnatus*’ to a lilting pastoral scene suggestive of the adoration of the shepherds. This was a common enough conceit in the Masses of the time, but seldom was the connection made quite so openly as in this charming movement, in which Mozart writes an extended *siciliana*, complete with teasing *cadenza*, for solo soprano and three *obbligato* wind instruments.

In the absence of an *Agnus Dei*, it is left to the *Sanctus* and *Benedictus* to bring this torso of a work to a ‘finish’. In the former a portentous declamation is followed by a ‘*Hosanna*’ fugue for double chorus which challenges the ‘*Cum Sancto Spiritu*’ of the *Gloria* for technical and inspirational brilliance; after which the *Benedictus* is an intricate, unusually serious quartet which runs into a returning, shortened version of the ‘*Hosanna*’. In this way Mozart’s greatest Mass comes to its unintended close. If its liturgical incompleteness and worldly diversions erode its value as a purely religious statement, its importance in the creative development of its composer cannot be doubted. The C minor Mass is where

Mozart came to terms with the legacy of Bach and Handel and emerged, refreshed from that source, ready to take it into a new age.

Lindsay Kemp

Text of the Mass see p. 277–278

FR 01.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #34

IL GIARDINO ARMONICO RIAS KAMMERCHOR

CHOREINSTUDIERUNG FABIAN ENDERS

DIRIGENT GIOVANNI ANTONINI

GIULIA SEMENZATO SOPRAN

MARIANNA PIZZOLATO MEZZOSOPRAN

PAUL SCHWEINESTER TENOR, THEO HOFFMAN BARITON

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Serenade D-Dur KV 239

„Serenata notturna“

(Vollendet: Salzburg, Jänner 1776)

Marcia. Maestoso

Menuetto – Trio

Rondeau. Allegretto – Adagio – Allegro

Stefano Barneschi und Marco Bianchi Violine-Solo

Renato Burchese Viola-Solo, Giancarlo De Frenza Kontrabass-Solo

Grabmusik „Wo bin ich, bitttrer Schmerz“.

Kantate für Sopran, Bass, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 42

(Komponiert: Salzburg, Karwoche 1767)

Pause

Missa c-Moll für Soli, gemischten Chor und Orchester KV 139

„Waisenhaus-Messe“

(Komponiert: Wien, vor dem 7. Dezember 1768)

Dieses Konzert wird gefördert von

Freunde der Internationalen Stiftung Mozarteum e.V. Bad Reichenhall

Ende um
ca. 13.00 Uhr

SERENADE D-DUR KV 239 „SERENATA NOTTURNA“

Mozart schenkte den Bürgerinnen und Bürgern seiner Heimatstadt Salzburg eine Fülle von kostbaren Unterhaltungsmusiken. Zwischen 1769 und 1779 komponierte der junge Musiker für Hochzeiten, bürgerliche Feste, universitäre Feiern, diverse gesellschaftliche Anlässe, Feiertage und hausmusikalische Zusammenkünfte eine Fülle von Serenaden, Divertimenti und Kassationen. Die *Serenata notturna* D-Dur KV 239, für die ein konkreter Entstehungsanlass nicht überliefert ist, stellt durch die ungewöhnliche Besetzung mit Streichern und Pauken und die Aufteilung in eine konzertierende Sologruppe und eine Tutti-Gruppe, dem barocken Vorbild des Concerto grosso folgend, ein Unikat in Mozarts Schaffen dar. Der Titel stammt nicht von ihm selbst, sondern ist in der Handschrift seines Vaters Leopold überliefert, der hier zwei Begriffe, die eigentlich dieselbe musikalische Gattung bezeichnen, verband. Die Besetzung mit Streichern und Pauken ließ eine Freiluftaufführung nicht zu, der Titel Serenade leitet sich in diesem Fall also nicht von der Bedeutung ‚im Freien‘ ab. Auch eine weitere Bedeutung, „sera“ für Abend, dürfte Leopold Mozart hier nicht gemeint haben, denn dafür hat er ja „notturna“, nämlich, hinzugefügt. So ist wohl „sereno“ im Sinn von hell und heiter, gemeint. Eine nächtliche Heiterkeit, eine Aufhellung der Nacht.

Die besondere musikalische Gestaltung und der Grundrhythmus des einleitenden Marsches wirken wie Hinweise, dass es sich

bei dieser *Serenata* um einen unterhaltsamen Reflex auf Mozarts damals in Salzburg entstandenen Violinkonzerte handelt. Das D-Dur Violinkonzert KV 218, das mit demselben Grundrhythmus wie die *Serenata* beginnt, wurde im Oktober 1775 vollendet, nur ein paar Wochen, bevor die Serenade komponiert wurde. In der Serenade ist die erste Violine innerhalb des Soloquartetts stark solistisch geführt. Die Vorschlagsthematik und der Kontrast zwischen schnellen Teilen und einem langsamen Teil im Finale lassen an ganz ähnlich konzipierte Finalsätze der Violinkonzerte denken.

Mozart arbeitet in der *Serenata* lustvoll mit Kontrastwirkungen, pendelt zwischen volkstümlich und kunstvoll: Im ersten Satz, dem von den Pauken nachdrücklich unterstützten Marsch, kommt es zu schattenhaften Echoeffekten; im Rondo-Finale sind mehrere Themenblöcke in verschiedenen Tempoangaben – Zweier- und Dreiertakt – und auch ganz unterschiedlicher Charakteristik aneinandergesetzt. Durch Eleganz zeichnet sich der Mittelsatz, das Menuett, aus.

GRABMUSIK „WO BIN ICH, BITTRER SCHMERZ“ KANTATE FÜR SOPRAN, BASS, GEMISCHTEN CHOR, ORCHESTER UND ORGEL KV 42

Der junge Mozart stand nach seiner großen, mehrjährigen Reise durch halb Europa, auf der er als ‚Wunderkind‘ an Fürstenhöfen und bei Konzertauftritten viel bestaunt wurde, auch in seiner Heimatstadt Salzburg gleich im Mit-

telpunkt des öffentlichen musikalischen Interesses. Für die alljährliche Aufführung eines geistlichen Werkes durch das Salzburger Gymnasium wurde der Elfjährige gemeinsam mit seinen erwachsenen und renommierten Kollegen Anton Cajetan Adlgasser und Michael Haydn beauftragt, das Oratorium in drei Teilen *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* zu vertonen. Mozarts Beitrag, der erste Teil des Oratoriums, erlebte am 12. März 1767 im Rittersaal der Residenz seine Aufführung. Da war der junge Musiker wohl auch schon mit der Komposition eines weiteren Werkes für die Fastenzeit beschäftigt – einer Andachtsmusik, die vor der Darstellung des ‚Heiligen Grabs‘ in einer der Salzburger Kirchen am Karfreitag (der 1767 auf den 17. April fiel) aufgeführt werden sollte. Solche allegorischen Aufführungen entsprangen einer barocken Tradition. Dementsprechend orientierte sich auch der junge Komponist in der Vertonung der Textvorlage von zwei Rezitativen und Arien sowie einem Schlussduett an der barocken Form einer Dialogkantate, wie sie auch in der protestantischen Kirchenmusik, etwa bei Johann Sebastian Bach, üblich war.

In Mozarts *Grabmusik* KV 42 befinden sich eine Seele (Bass) und ein Engel (Sopran) im Dialog. Die sehr drastischen Dichterworte (eines unbekannt gebliebenen Autors) in der Arie der Seele – „*Felsen, spaltet euren Rachen, trauet durch ein kläglich's Krachen*“ – regten Mozart zu einer von großen Intervallsprüngen, rasenden Läufen und schnaubenden Figurationen gekennzeichneten Arie an, die für Bass zum Teil in reichlich hoher Lage



Mozart als Siebenjähriger.
Frontispiz zum Bericht von Daines Barrington
über das Wunderkind, 1781. Stich von T. Cook.
Stiftung Mozarteum Salzburg – Bibliotheca Mozartiana

gesetzt ist. Die Gestirne sollen fliehen und die Natur soll mittrauern: Mozarts beeindruckende Komposition erfasst auch die Dimensionen des Kosmos und der Erde. Im Mittelteil der Arie, wenn der „*Donner brüllt*“ und „*Blitz und*

Flammen zusammenschlagen“, setzt Mozart für das Orchester d-Moll-Akkorde, die gar nicht mehr soweit entfernt von Don Giovannis Höllenfahrt scheinen. Der Sopranengel antwortet mit der rührenden, liedhaften Arie „*Betracht’ dies Herz*“ in g-Moll, jener Tonart, die Mozart Jahrzehnte später auch für Paminas Gesang „*Ach, ich fühl’s*“ einsetzte. Für das Duett „*Jesu, was hab’ ich getan*?“ der reumütigen Seele und des gnadenvollen Engels wählte Mozart die Tonart Es-Dur und komponierte eine in langsamem Dreiertakt schwingende, die Spannungen lösende und mild leuchtende Musik. Knapp zehn Jahre später fügte der Komponist der Kantate noch einen ausführlichen Schlusschor mit einem vorausgehenden Rezitativ hinzu.

MISSA C-MOLL KV 139 „WAISENHAUS-MESSE“

Mozarts Messe c-Moll KV 139 ist eine ‚Missa solemnis‘. Ob sie tatsächlich jene Festmesse ist, die zum Pontifikalamt am 7. Dezember 1768 in Gegenwart der kaiserlichen Familie und hoher geistlicher Würdenträger am Wiener Rennweg beim Parhamerschen Waisenhaus zur Einweihung der neuen Kirche St. Marx komponiert wurde, lässt sich nicht mit Gewissheit nachweisen, da das erhaltene Autograph der Messe nur ohne Überschrift, Autorenangabe und Datum überliefert, während der originale Stimmensatz für die Aufführung überhaupt verschollen ist. Die Tatsache, dass Mozart für die Niederschrift der Messe Bögen jenes Notenpapiers verwendete, auf dem er 1768 in Wien auch die Oper *La finta semplice*

komponierte, legt eine Entstehung der Messe in jenem Jahr nahe, in dem er mit seinem Vater in Wien weilte und im Dezember selbst seine Messkomposition dirigierte.

Eine Nähe der Messe c-Moll KV 139 zur Oper ist aber nicht nur durch das verwendete Notenpapier gegeben, sondern auch durch die musikalische Charakteristik bestimmter Passagen. Hermann Abert schrieb 1923 in seiner Monographie *Wolfgang Amadeus Mozart* von „*opernhafte[n] Züge[n]*“, wie sie „*weder vorher noch nachher*“ in Mozarts geistlicher Musik zu beobachten seien. In weiterer Folge stellte Abert fest: „*Die Messe schwelgt in den schärfsten dramatischen Gegensätzen und enthält namentlich Nachtbilder von einer Kühnheit, an die die übrigen Werke aus dieser Zeit nicht entfernt heranreichen.*“ Auch wenn ein größerer Teil der Messe in Dur-Tonarten gesetzt ist, so hinterlassen die wenigen dunklen Abschnitte in der Grundtonart c-Moll (im einleitenden „*Kyrie*“-Adagio, im „*Crucifixus*“ und im „*Agnus*“-Adagio) sowie in f-Moll (im mystischen „*Qui tollis peccata mundi*“) tatsächlich einen besonders nachhaltigen Eindruck.

Untersuchungen der Notenschrift im Autograph haben ergeben, dass Mozart die Messe zwischen Herbst 1768 und der Jahresmitte 1769 niedergeschrieben hat. Sie könnte also sehr wohl für die Eröffnung der „*Waisenhauskirche*“ in Wien komponiert worden sein, aber ebenso für eine solenne Messe am 5. Februar 1769 in der Salzburger Kollegienkirche in Anwesenheit des damaligen Salzburger Fürsterzbischofs Siegmund Graf von Schrattenbach. Die Orchesterbesetzung enthält das



Die Waisenhauskirche Mariæ Geburt am Rennweg in Wien. Aquarell von K. Hornstein.
Wien, Wien Museum – Berlin, akg-images

für die Salzburger Kirchenmusikpraxis typische Posaunen-Trio, das keineswegs nur als Verstärkung der tieferen Chorstimmen eingesetzt wird, sondern exponierte Passagen zu spielen hat. Die Holzbläser sind allein durch Oboen vertreten. Dazu kommen das Streichorchester und die Orgel.

Die „*opernhafte[n] Züge*“, die für diese Messe konstatiert wurden, haben nicht nur mit dem Ausdruck bestimmter Abschnitte zu tun, sie sind auch eine Folge des damals für solenne Messen üblichen Aufbaus nach dem alten Typus der neapolitanischen Nummernmesse in kantatenhafter Form, also im Wechsel von Chorsätzen, Arien und vokalsolistischen

Ensembles. Sowohl manche Chorsätze als auch Soloabschnitte gestaltete Mozart mit musikdramatischer Intensität. Theatralisch wirkt schon das eröffnende „*Kyrie*“-Adagio, das der Messe wie ein wuchtiges Portal vorangestellt ist. Dann folgt ein flotter, fast tänzerischer und in Dur strahlender „*Kyrie*“-Chor, der nach einem ariosen „*Christe*“-Soloquartett wiederholt wird, womit sich die Anlage der dreiteiligen italienischen Opern-Sinfonia ergibt.

Je sieben Einzelsätze komponierte Mozart für das Gloria und das Credo, die beide von beeindruckenden großräumigen Fügen abgeschlossen werden. Der kompakte Eröffnungsschor des „*Gloria*“ strahlt in prunkvol-

lem C-Dur, mild leuchten demgegenüber die allein von den Streichern begleiteten, liedhaften Duette der Frauen („*Laudamus te*“) und Männer („*Domine Deus*“). Zwischen den Duetten sorgt der „*Gratias*“-Chor für ernste Töne inklusive spannungsreicher, unerwarteter Harmoniewendungen. Das „*Qui tollis*“ breitet sich feierlich, mit Chorakkorden aus langen Noten über gleichmäßigen Triolen der hohen Streicher und aufsteigenden Schritten der Bassinstrumente aus. Kontrastreich dazu folgt das „*Quoniam*“ als schwerelos-heitere Sopranarie.

Bereits der junge Mozart beherrschte das kontrapunktische Handwerk meisterhaft. Souverän beschließt er Gloria und Credo mit Fugen. In der „*Cum Sancto Spiritu*“-Fuge erlaubt sich der Komponist das Raffinement des ungewöhnlichen Intervallschrittes „*Tritonus*“ („*Diabolus in musica*“) im Fugenkopf. Das abschließende „*Et vitam venturi*“ des Credo gestaltet Mozart sogar als Doppelfuge, wobei er die Themensubjekte mit engen Intervallschritten spannungsreich auflädt. Eröffnet wird das Credo von einem mitziehenden Chor. Das an sich absteigende Grundthema setzt stufenweise jeweils um einen Ton höher ein, womit eine Gegenbewegung integriert ist. Die Menschwerdung Gottes im „*Et incarnatus*“ drückt Mozart durch eine weihnachtliche Pastoralmusik im Duett von Sopran und Alt aus. Das folgende „*Crucifixus*“ mit den düsteren Fanfaren der gestopften Trompeten, ‚Seufzern‘ der Posaunen und dissonant scharfen Harmonien führt schon in die dunklen Welten späterer musikdramatischer und geistlicher Werke Mozarts. Ein koloraturhaftes Sopransolo im

„*Et resurrexit*“ reißt aus der nächtlichen Welt heraus. Der Tonfall der anschließenden Tenorarie „*Et in spiritum Sanctum*“ verbreitet Glaubensgewissheit.

Aus wenigen Akkord-Säulen und Klangflächen baut Mozart ein beeindruckendes Sanctus. Einzigartig gestaltet er das Benedictus: In das sanft sich aufschwingende Gotteslob des Solosoprans sind mehrmals beziehungsreich auf die Arienthematik abgestimmte „*Hosanna*“-Rufe eingebaut. Den ungewöhnlichsten Moment hebt sich Mozart für das abschließende Agnus Dei auf, das er mit einer von den Posaunen intonierten Elegie eröffnet, deren Melodik vom Tenorsolisten aufgegriffen und schließlich vom vierstimmigen Chor fortgesetzt wird. Da entsteht eine feierlich-ernste Stimmung, in der sogar schon Sarastros Welt der *Zauberflöte* vorauszuklingen scheint. Mit einem freudigen, zuversichtlichen „*Dona nobis*“-Chor beschließt Mozart seine erste große Messe.

Rainer Lepuschitz

SERENATA NOTTURNA IN D MAJOR, K. 239

During his time in Salzburg Mozart was not only preoccupied with the composition of sacred music. The *Serenata*, K. 239 belongs to a tradition of orchestral outdoor performances (the term derives from Latin *serenus* meaning ‘cloudless’) that took place in Salzburg especially in the evenings. Written during the Carnival season of 1776, this *serenata*, unusually for the genre, consists of only three movements, all dances: an opening March, a Minuet and a Rondeau. Even more original is the scoring, which contrasts a quartet of soloists (2 violins, viola and double bass) with the string orchestra and added timpani. The opening Maestoso is not a standard march but sounds rather like a symphonic movement. A rhythmic Menuetto follows, with a contrasting animated Trio played only by the four soloists. Certainly, the most entertaining movement is the last, a brilliant Rondeau Allegretto in 2/4. The playful theme is filled with bouncy humour that is heightened by the contrast created with each new episode. Particularly effective is the Adagio episode played by the soloists that seems to mock a feeling of romantic tenderness before the return of the orchestra with a lively rustic dance, possibly based on a popular melody. The last episode, featuring an orchestral pizzicato, leads to a dashing finale.

GRABMUSIK, K. 42

In his *Account of a Very Remarkable Young Musician* (1769), the Honourable Daines Barrington presented the results of his scientific observations on the phenomenal talents of Wolfgang Mozart to the Royal Society of London. One of the anecdotes included in Barrington’s report relates how the Archbishop of Salzburg, doubting that an 11-year-old could write such masterful music, locked Wolfgang in a room for a week “only with music paper and the words of an oratorio.” These were probably the circumstances in which the *Cantata on Christ’s Grave*, *Grabmusik*, K. 42, came into existence.

The work was performed on Good Friday 1767 in Salzburg Cathedral, where Archbishop von Schrattenbach had established the tradition of singing cantatas and oratorios during the rites of the Holy Week in front of a sepulchral stage (*Grabtheater*) representing Christ’s tomb.

The short cantata is conceived as a dialogue between an anguished Soul (bass), mourning the death of Christ, and an Angel (soprano). In the first aria the Soul contemplates Christ’s death and expresses its grief for the heartbreaking event. The torments of the Soul are described with rapid scales, dramatic leaps of the voice and daring modulations. The Angel answers with a recitative and a plaintive aria of repentance in G minor, a key frequently used for the expression of sorrow; expressive pianissimo and high vocal range enhance the intensity of the final Adagio section. The following accompanied recitative

prepares the Soul for the duet of forgiveness and redemption, a graceful minuet that originally concluded the work. The additional recitative and the final vigorous choral appeal were added in the revision about 10 years later.

WAISENHAUSMESSE, K. 139

The year 1768 was rather difficult for the Mozart family. The opera *La finta semplice*, written by Wolfgang as a commission from the Emperor, faced strong opposition from singers and orchestra members, who were outraged that a young boy could write and conduct an opera for the Viennese theatre. Despite Leopold's attempts to obtain help from Hasse and Metastasio, the projected performance failed. Leopold could not conceal his resentment, manifesting his disappointment even with the Emperor in a long letter of complaint. Joseph II – mainly to cool things off – invited the young Wolfgang to write the music for the consecration of the new church of the orphanage (*Waisenhaus*) in Rennweg. The ceremony took place on 7 December 1768 in the presence of the Empress Maria Theresa and the archdukes Ferdinand and Maximilian. The frequently quoted account that appeared in the *Wiener Diarium* attests to the great success of the event: "... all the music sung by the *Waisenchor* [orphanage chorus] for the High Mass, which met with universal approval and admiration, was newly composed for this ceremony by Wolfgang Mozart, who is well-known because of his special talents

and is the twelve-year-old son of Mr. Leopold Mozart, the Kapellmeister of the court in Salzburg; [Wolfgang] directed the Mass and the additional motets with the utmost precision."

The Mass is a powerful work that uses a large orchestra including oboes, trombones, trumpets and timpani. The dotted rhythm, the block of chords from choir and orchestra, the use of trombones, and of course the C minor key give an intense and dramatic quality to the opening Kyrie. After 12 measures of this solemn beginning, however, a joyful triple metre section in C major follows and establishes the prevailing tone of the entire work. The Gloria and Credo adhere to the Neapolitan cantata-type mass structure, in which grand choral sections alternate with elegant and graceful solo numbers or duets. Particularly effective is the succession of the last three numbers of the Gloria: the powerful return of the C minor key in the choral 'Qui tollis' – characterized by the persistent throbbing of the orchestra on the word '*miserere*' – followed by the lyrical, operatic soprano solo on '*Quoniam*', and the severe fugal finale. Particularly impressive is also the double fugue on '*Et vitam venturi*' that concludes the Credo, in keeping with the *Missa solemnis* tradition. The poignant trombone solo of the final Agnus Dei brings briefly back the C minor key, but the mass ends on the joyous, luminous spirit of the choral '*Dona nobis pacem*' in the tonic major.

Guido Olivieri

WOLFGANG AMADEUS MOZART

GRABMUSIK. KANTATE FÜR SOPRAN, BASS, GEMISCHTEN CHOR, ORCHESTER UND ORGEL KV 42

Die Seele

Recitativo

Wo bin ich? Bitttrer Schmerz! ach! jener Sitz der Liebe, mein' Ruh', mein Trost, das Ziel all meiner Triebe, und meines Jesu göttlich's Herz das regt sich nicht mehr und ist von Blut und Leben leer.
Hier trieft die Wunde noch von Blut; verdammte Wut! Was für ein herbes Eisen könnt' dieses süßeste und allerliebste Herz zerreißen?

Aria

Felsen, spaltet euren Rachen, || trauert durch ein kläglich's Krachen, || Sterne, Mond und Sonne flieht, || traur' Natur, ich traure mit.

Brüllt, ihr Donner! Blitz und Flammen, || schlaget über dem zusammen, || der durch die verruchte Tat || dieses Herz verwundet hat.

Felsen, spaltet euren Rachen ...

Der Engel

Recitativo

Geliebte Seel', was redest du? Bedaure das verwundte Herz, ich lobe deinen Schmerz, und willst du zürnen? Zürne zu! Doch über wen? Ach, ehrlich über dich, willst du den Mörder finden, so denk' an deine Sünden, die führten diesen Stich und leiteten den Speer. Jetzt zürne wie du willst, jetzt traure, aber traure mehr.

Aria

Betracht' dies Herz und frage mich, || wer hat die Kron' gebunden, || von wem sind diese Wunden? || Sie ist von mir und doch für mich.

Sieh, wie es Blut und Wasser weint, || hör! was die Zähren sagen, || die letzten Tropfen fragen, || ob es mit dir nicht redlich meint, || ergib dich, hartes Herz, || zerfließ in Reu und Schmerz.

Die Seele

Recitativo

O Himmel! was ein traurig Licht, so jetzt zu meiner Qual aus diesen Worten bricht. So bin ich denn die Grausame gewesen, so dieses Herz verwundet hat? Dies Blut ist meine Tat? O Schmerz, zerbrich mir das beklemmte Herz.

Duetto

Die Seele

Jesu, was hab' ich getan? || Durch mich hast du diese Wunden, || durch mich Tod und Kreuz gefunden, || auch den letzten Tropfen Blut || sucht im Herzen meine Wut, || ach, was habe ich getan?

Dies soll jetzt mein Vorsatz sein, || liebstes Herz, dich will ich lieben, || nimmer will ich dich betrüben, || ach, verzeih' es, göttlich's Herz.

Der Engel

Schau dieses Herz nur reuvoll an, || aber
auch durch diese Wunden || hast du Heil
und Gnad gefunden, || auch den letzten
Tropfen Blut || gibt die Liebe dir zu gut. ||
Es verzeihet deinem Schmerz.

Recitativo

Der Engel

O lobenswerter Sinn! O tausendmal
beglücktes Wählen! O weisliches
Entschließen!

Coro

Jesu, wahrer Gottessohn, || dem ein unge-
rechter Richter heut' || den Stab des Lebens
bricht, || richte uns nach Schärfe nicht.

Wenn zu deinem Wolkenthron || ruft der
Posaunen Schall || und das Heer der
Himmelsrichter || sich bereitet zu dem Fall.

Jesu, wahrer Gottessohn ...

MESSENTEXT

Kyrie

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

Gloria

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

Credo

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

*Herr, erbarme Dich unser. || Christus, erbar-
me Dich unser. || Herr, erbarme Dich unser.*

*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.*

*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*

Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. || Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. || Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris. || Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. || Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. || Qui cum Patre et Filio simul adoratur et glorificatur, qui locutus est per Prophetas. || Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. || Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. || Et expecto resurrectionem mortuorum. || Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

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

Benedictus

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

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis || Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

durch den Heiligen || Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden. || Er wurde gekreuzigt unter Pontius Pilatus, || hat gelitten und ist begraben worden, || ist am dritten Tage auferstanden, nach der Schrift. || Und aufgefahen in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters || und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten || die Lebenden und die Toten; Seiner Herrschaft wird kein Ende sein. || Ich glaube an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht, || der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht, || der mit dem Vater und dem Sohn angebetet und verherrlicht wird, || der gesprochen hat durch die Propheten; || und die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche. || Ich bekenne die eine Taufe, zur Vergebung der Sünden. || ich erwarte die Auferstehung der Toten. || Und das Leben der kommenden Welt. Amen.

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

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

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme dich unser. || Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, gib uns deinen Frieden.

FR 01.02

19.30 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #36

DANIEL BARENBOIM KLAVIER
MICHAEL BARENBOIM VIOLINE
KIAN SOLTANI VIOLONCELLO

TRIOS UND QUARTETTE II

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Divertimento à 3 B-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 254
(Datiert: Salzburg, August 1776)

Allegro assai
Adagio
Rondeau. Tempo di Menuetto

Trio E-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 542
(Datiert: Wien, 22. Juni 1788)

Allegro
Andante grazioso
Allegro

Pause

Trio C-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 548
(Datiert: Wien, 14. Juli 1788)

Allegro
Andante cantabile
Allegro

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

Ende um
ca. 21.00 Uhr

Eine Dame und zwei Herren spielen ein Klaviertrio.
Titelvignette einer Notenausgabe von Artaria in Wien.
Berlin, akg-images

MOZARTS TRIOS UND QUARTETTE MIT KLAVIER II

Bitte beachten Sie auch die Einleitung auf
S. 252–254

1776, im Salzburger Sommer der *Ersten Lo-dronischen Nachtmusik* und der *Haffner-Serenade*, komponierte Mozart im August sein *Divertimento à 3 B-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 254*, das womöglich für ein Privatkonzert im Tanzmeisterhaus bestimmt war, vielleicht für die „*Musick beym Mozart*“, die der Hofrat von Schiedenhofen unter dem 22. August in seinem Tagebuch erwähnt und die noch um Mitternacht im vollen Gange war. Jedenfalls hatte Mozart dieses Klaviertrio mit und zum Vergnügen geschrieben, wie schon der Titel bekannt gibt, für sich, als den „*größte(n) geiger in Ganz Europa*“ (ein Selbstlob, halb im Ernst, halb im Scherz), und seine Schwester Maria Anna am Klavier, das damals vermutlich noch ein „*flügl*“ war, also ein Cembalo. Ja, und ein Cellist, „*gewährt mir die Bitte*“, war auch noch mit dabei: „*in eurem Bunde der Dritte*“, zur linken Hand des Pianisten (oder in diesem Fall der Cembalistin). Der Name des Ganzen, *Divertimento*, sollte jedoch nicht überbewertet werden. Das Trio steht überhaupt nicht in der Tradition der vielsätzigen Suite oder der Sonata da camera, nein, der Meister beschränkt sich auf drei Sätze. Wobei allerdings der letzte gleich drei in einem bietet: ein französisches Rondeau, ein italienisches Tempo di Menuetto und einen unterschwellig amtierenden Sonatensatz. Vorherrschend präsentiert sich das B-

Dur-Trio als ein Duo, ein geschwisterlicher Wettstreit, ein Zwiegespräch (im ersten) und Zwiegesang (im zweiten Satz), ein Dialogisieren, ein Geben und Nehmen. Aber in manchen unerwartet kontrastreichen und dramatischen Momenten klingt das Werk, als müsse es dem Komponisten andere, einstweilen verschlossene Spielräume ersetzen: das Theater, das Klavierkonzert, die große Symphonie.

Im August 1788 erhielt „Nannerl“ Mozart als verspäteten Geburtstagsgruß ihres Bruders aus Wien eine Sendung mit seinen „*Neuesten klavierstücke[n]*“, darunter auch das *Trio E-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 542*, das Mozart am 22. Juni als „*Ein Terzett*“ in sein Werkverzeichnis aufgenommen hatte. Über diese terminologische Unbestimmtheit mag man sich wundern, aber ein Trio war es ohne jeden Zweifel und keine ‚begleitete Sonate‘. Mozarts Klaviertrios bewahren – wie auf andere Weise auch seine Serenaden oder seine Klavierkonzerte – die historische Situation der Aufführung, für die sie einmal bestimmt waren: die anspruchsvolle Hausmusik in den Salons des aufstrebenden Bürgertums, das in Fragen der Kunst und des Mäzenatentums mit dem Adel wetteiferte und deshalb daheim seine eigenen ‚Hofkonzerte‘ ausrichtete. Zwar legte Mozart in einem Werk wie dem E-Dur-Trio nicht den strengen Ehrgeiz an den Tag, der seine Streichquartette auszeichnet, hier wurde weder „*speculirt*“ noch „*studiert*“, im Gegenteil. Eine souveräne Mühelosigkeit, der vorwaltende Lyriismus, die geradezu genießerische Klangverliebtheit, die Freude am Spiel um seiner selbst willen rücken dieses Trio in



die Sphäre musikalischer Unterhaltung. Allerdings nicht bloß im Sinne von Vergnügen und Abwechslung, sondern durchaus auch im tieferen Verständnis einer Unterredung, eines Gesprächs unter Freunden, einer Kommunikation unter gleichgestimmten Seelen.

Hören wir unter diesen Vorzeichen nur den Kopfsatz des nachfolgenden *Klaviertrios C-Dur KV 548*, das Mozart am 14. Juli 1788 in sein „*Verzeichnüß*“ hineinschrieb! Dieses hinreißende Allegro gleicht einer schriftlich fixierten Improvisation zu dritt, einem musikalischen Stegreifspiel und einem heiteren Disput. Mit einem fanfarenartigen Thema im majestätischen Unisono der drei Instrumente fängt alles an. Doch wird der feierlich und quasi symphonisch tönende Beginn sogleich im Nachsatz vom Klavier leise in Frage gestellt, abgewogen, ironisiert und mit einer wahrhaft spielerisch leichten Geste aufgehoben. Die Violine schließt sich dieser spöttischen Betrachtung an, dann aber wechselt der Pianist

abrupt die Gangart und legt, über geradezu swingenden Akkordbrechungen im Klavierbass, eine muntere Moto-perpetuo-Episode ein, die rasch auch die beiden Streicher auf den Plan ruft. Wenn die einleitende Fanfare gegen Ende der Exposition wiederkehrt, vom Klavier allein gespielt, klingt sie (in unseren ‚modernen‘ Ohren) etwas wie ein Sendezeichen im Rundfunk – und wird prompt von den Streichern mit mokanten Trillern und Staccati verlacht. In dieser Musik lebt auch nach über zweihundert Jahren die Spontaneität der ersten Stunde fort, das überraschende, impulsive, wie aus dem Augenblick geborene Musizieren, das Mozart mit seinen Freunden teilte, wenn sie im Hause Jacquin oder bei einer Soiree des musikliebenden Tuchhändlers Michael Puchberg seine Trios erprobten und mit unermüdlicher Begeisterung spielten, für sich und ihre beneidenswerten Zuhörer.

Wolfgang Stähr

MOZART’S PIANO TRIOS AND PIANO QUARTETS II

Concerning the cycle of Mozart’s Piano Trios and Piano Quartets please refer also to the introduction on pages 256–257

DIVERTIMENTO IN B FLAT MAJOR, K. 254

K. 254 (1776), Mozart’s first authentic piano trio, is light in character in keeping with its ‘Divertimento’ designation. The theorist Heinrich Christoph Koch (1802) explained that divertimenti needed above all to be pleasing to the ear rather than expressive of specific feelings. In general in this three-movement work the cello is subservient to the piano and violin, receiving little of melodic interest, unlike in Mozart’s mature works in the genre where the role of the cello is more prominent.

PIANO TRIO IN E MAJOR, K. 542

The Piano Trio K. 542, dated 22 June 1788 in Mozart’s Thematic Catalogue and published by Artaria five months later, is a rich and varied work. The first movement contains a memorable development section where a spiralling sequence in four-bar units from A major to G sharp minor and F sharp minor supports a confrontation between the piano and its string counterparts that is subsequently resolved at the beginning of the recapitulation. After a primarily upbeat Andante grazioso, K. 542 concludes with a sonata rondo in which the

violin as well as the piano engage in virtuoso passagework.

PIANO TRIO IN C MAJOR, K. 548

K. 548 followed soon after K. 542, being completed on 14 July 1788, and was published by Artaria in the same set, as Mozart’s opus 15. The first-movement Allegro combines straightforward thematic material with delicate and intricate elaboration and embellishment and includes refined imitative writing in the slightly dark and ethereal development section. In the exposition of the ensuing Andante cantabile nothing prepares us for the textural, dynamic and tonal shock at the onset of the development section, where a *forte*, unison texture and abrupt harmonic shift all appear for the first time in the movement. Such a strong sectional delineation prefigures heightened stylistic contrasts subsequently witnessed in the ‘Prussian’ string quartets, K. 575, K. 589 and K. 590.

Simon P. Keefe

SA 02.02

15.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #39

DANIEL BARENBOIM KLAVIER
MICHAEL BARENBOIM VIOLINE
KIAN SOLTANI VIOLONCELLO

TRIOS UND QUARTETTE III

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Trio G-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 496
(Datiert: Wien, 8. Juli 1786)

Allegro
Andante
Thema. Allegretto [mit sechs Variationen]

Trio B-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 502
(Datiert: Wien, 18. November 1786)

Allegro
Larghetto
Allegretto

Pause

Trio G-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 564
(Datiert: Wien, 27. Oktober 1788)

Allegro
Thema. Andante (mit sechs Variationen)
Allegretto

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

Ende um
ca. 16.45 Uhr

MOZARTS TRIOS UND QUARTETTE MIT KLAVIER III

Bitte beachten Sie auch die Einleitung auf S. 252–254

Zehn Jahre waren vergangen, seit Mozart zum letzten Mal (1776 in Salzburg) ein Klaviertrio vollendet hatte, das er seinerzeit *Divertimento à 3* nannte. Im Sommer 1786, unterdessen in Wien beheimatet, setzte er die Reihe fort, wenn überhaupt von einer Werkreihe bei derart epochalen Unterbrechungen die Rede sein kann. Und diesmal überschrieb er das Trio mit *Sonata* – wie eine Klaviersonate fängt es tatsächlich auch an, die beiden Streicher bleiben erst einmal im Wartestand, aber dann beginnt ein Zusammenspiel, als sei eine neue Zeitrechnung angebrochen. Das *Trio G-Dur für Klavier, Violine und Violoncello KV 496*, das Mozart am 8. Juli 1786 im *Verzeichnüss aller meiner Werke* festhielt, nimmt musikhistorisch den Rang einer Neugründung, einer Stunde null, einer Unabhängigkeitserklärung dieser Gattung ein. Man höre und betrachte nur (und bestaune) die Variationen des Finales, mit einem unternehmungslustigen, zwischen Gavotte und ‚Vogel Stahrl‘ angesiedelten Thema, dessen Verwandlungen und Veränderungen den musikalischen Horizont neu vermessen. Zwar näherten sich Variationen im ausgehenden 18. Jahrhundert auch sonst der Idee des Bildungsromans an: Schlicht und unschuldig schreitet der künftige Held (das Thema) in die Welt, um Abenteuer zu bestehen, seine Talente zu mehren und seinen Charakter zu formen. Doch im Finale des G-Dur-Trios wagt Mozart sich weiter denn je

hinaus auf unerforschtes Terrain, schärft den Ausdruck, löst die lineare Form auf, lässt in der Minore-Variation den strengsten Satz über einem Ostinato-Bass in die heftigsten Leidenschaften umschlagen (und ignoriert damit sein eigenes erklärtes Verständnis schöner Musik).

Solche barocken Lamento-Bässe im Cello tauchen taktweise schon in den anderen Sätzen auf, gänzlich unerwartet, wie ein Bote aus der Unterwelt, und sie prägen neben der mitunter sperrigen Kontrapunktik diesem Trio einen tiefen Ernst, eine rücksichtslose künstlerische Radikalität ein, die sich wenig um zeitgenössische Spiel- und Hörgewohnheiten kümmert und auch ganz neue klangliche Profile zeichnet. Ein anderer auffallender Zug dieses G-Dur-Trios ist der Hang zum Wiederholen, zum ‚Nochmalsagen‘, zum Insistieren, der nicht als Gedankenverlorenheit erscheint, den Kopf in den Wolken, sondern im Gegenteil mit einer starken rhetorischen Geste auftritt, unbeugsam und unmissverständlich. Aber dieses Trio repräsentiert ohnehin die schönsten republikanischen Tugenden und Ideale: Klarheit, Freiheit, Bildung, Redekunst, Eigensinn, Ehrgeiz, Wagemut – und gleiches Recht für alle! Denn mit dem überkommenen Typus der *„begleiteten Klaviersonate“* hat es nichts mehr gemein: Klavier, Violine und Cello agieren als ebenbürtige Partner im gesellschaftlichen Diskurs.

„Die Produktion Mozarts ist in ihrer Fülle und Vielseitigkeit vielleicht das erstaunlichste Phänomen der gesamten europäischen Kunstgeschichte“, urteilte der Wiener Kulturhistoriker Egon Friedell. „Und der Extensität seines Schaffens entspricht die berücksichtigende Intensität: der

Reichtum der einander jagenden und kreuzenden und doch nie störenden und verwirrenden Einfälle, so abundant und bewältigt nur noch bei Shakespeare, mit dem er auch die einzigartige Mischung von Ernst und Humor gemeinsam hat.“ In seinem *Klaviertrio B-Dur KV 502* (Eintragung im „*Verzeichnüss*“ unter dem 18. November 1786) erlaubte sich Mozart obendrein die Freiheit, die Kammer zum Konzertsaal zu weiten und mit den drei Instrumenten den Wettstreit zwischen Solo und Tutti zu simulieren. Ja, er behandelte sie mitunter sogar wie Akteure einer imaginären Szene, das bürgerliche Musikzimmer wandelt sich zur Bühne, und die Instrumentalisten profilieren sich als Komödianten in einer ungeschriebenen Opera buffa.

Und schon ist alles vorüber. Im Herbst 1788, nach dem Sommer der letzten Symphonien, schuf Mozart auch sein letztes *Klaviertrio G-Dur KV 564*, das er unter dem Datum des 27. Oktober in seinem „*Verzeichnüss*“ vermerkte. Und dieses Trio fiel kurz (zumindest vergleichsweise) und schmerzlos aus – eine Musik ohne Risse, ohne Widerhaken, ohne doppelten Boden. Oder? Nach welchem Maßstab wäre das G-Dur-Trio zu ermessen und zu beurteilen? War es auf den Musikalienmarkt zugeschnitten, für die Liebhaber im musikalischen Salon, möglicherweise auf Anregung oder im Auftrag des Londoner Komponisten und Verlegers Stephen Storace, der das Trio in seiner *Collection of Original Harpsichord Music* publizierte? War es deshalb gefälliger, galanter, eingängiger und praktikabler gehalten und populärer, ganz in dem Sinne, wie Vater Leopold den Sohn 1780 ermahnt hatte: „*du*

weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt.“ Oder war das Werk als „*Trio facile*“ gedacht, als ein Stück für die Anfänger auf dem Klavier (der Geige und dem Cello)?

Mag alles sein, doch könnte man Mozarts letztes Trio auch ganz anders sehen und hören. Wer es für „*leicht*“ hielt, sollte einmal zur Probe den ersten Satz anspielen, und zwar „*Allegro*“ (und nicht „*moderato*“), dann wird er sich gewiss „*sehr leicht*“ von dieser irrigen Vorstellung verabschieden. Die Frage drängt sich auf, ob nicht gerade die vermeintliche Schlichtheit dieser Musik den „*wahren Kenner*“ verlangt. Denn die Komposition ist simpel ausgefallen, sondern offen, klar, durchsichtig, durchhörbar und essentiell in jedem Takt. Das „*populare*“ tendiert in Mozarts Trio paradoxerweise zur Abstraktion, die Elemente aus Volksmusik, Tanz und Lied werden in diesem puristischen Stil auf das Wesentliche reduziert, ins rechte Licht gerückt, zur reinen musikalischen Substanz geklärt. Und das Ergebnis ist höchste Verfeinerung, nicht Verarmung, nicht etwa eine Schwundstufe der Kunst, vielmehr eine Vollkommenheit, Vergeistigung und Abgeklärtheit, die am Ende kommt und nicht am Anfang steht – so jung dieser Komponist damals auch war. Er hat danach kein einziges Klaviertrio mehr geschrieben, aber die wenigen, die Mozart hinterließ, bleiben unerschöpflich: ein Schatz, ein Vergnügen, eine Herausforderung. Und weitaus mehr, als sich denken lässt.

Wolfgang Stähr

MOZART'S PIANO TRIOS AND PIANO QUARTETS III

Concerning the cycle of Mozart's Piano Trios and Piano Quartets please refer also to the introduction on pages 256–257

PIANO TRIO IN G MAJOR, K. 496

The piano trios K. 496 in G (8 July 1786), K. 502 in B flat (18 November 1786) and K. 564 in G (27 October 1788) comprise three of the five Mozart wrote in the second half of his decade in Vienna. K. 496, published by Hoffmeister sometime after August 1787, begins with a 17-bar passage for the piano alone, but subsequently nurtures parity between violin and piano parts. The B-major unison scale at the opening of the development section of the first movement provides an emphatic sectional demarcation that contrasts sharply in dynamics, texture and tonality with the end of the exposition; indeed the mediant is an exceptional starting point at this juncture of a Mozart work, appearing neither in the 'Haydn' quartets nor in the Viennese piano concertos.

PIANO TRIO IN B FLAT MAJOR, K. 502

K. 502 displays intense thematic development to rival that of the grander orchestral work completed two weeks later, the Piano Concerto in C, K. 503. Piano, violin and cello lines grow organically from one another in the first movement, a process of thematic evolution

set against the backdrop of dialogue. The polished and poignant Larghetto is more expansive than the first movement, but just as thematically concise. Capturing the spirit of both the first and second movements, the Allegretto finale is more stately and measured than many of Mozart's rondo finales, situated in a highly interactive environment.

PIANO TRIO IN G MAJOR, K. 564

While K. 564 at first seems simpler and more straightforward than Mozart's preceding Viennese piano trios it contains much of stylistic interest. The development section of the initial Allegro combines touching expressivity with taut exchange, the D-minor passage at the opening bringing a new mood of tenderness to the movement. The second movement, a theme and variations, features a mysteriously austere fourth variation followed by an expressive fifth one in the tonic minor. The rondo finale, as if inspired by the minor-mode passages in the first two movements, is distinguished by a dark episode in G minor.

Simon P. Keefe

SA 02.02

19.30 Haus für Mozart #41

WIENER PHILHARMONIKER WIENER SINGVEREIN

KÜNSTLERISCHER LEITER JOHANNES PRINZ

DIRIGENT **ANDRÉS OROZCO-ESTRADA**

ELSA DREISIG SOPRAN

ANGELA BROWER MEZZOSOPRAN

MAURO PETER TENOR

ADAM PLACHETKA BASS

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

„Maurerische Trauermusik“ c-Moll KV 477
(Komponiert: Wien, 1785)

Adagio

Adagio und Fuge c-Moll KV 546
(Datiert (Adagio): Wien, 26. Juni 1788)

Adagio
Fuga. [Allegro]

Symphonie g-Moll KV 183
(Datiert: Salzburg, 5. Oktober 1773)

Allegro con brio
Andante
Menuetto – Trio
Allegro

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

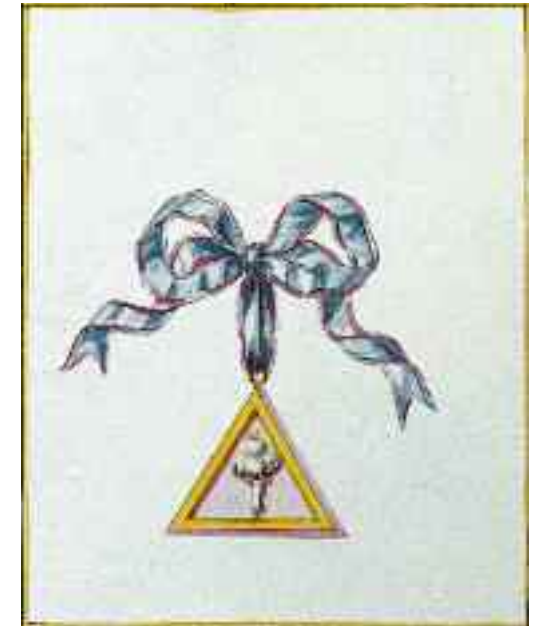
Mitwirkend:
Robert Rovac Orgel

Ende um ca. 21.30 Uhr

„MAURERISCHE TRAUERMUSIK“ C-MOLL KV 477

Die „Maurerische Trauermusik“ KV 477 gilt trotz ihrer Kürze als bedeutende Freimaurer-Komposition Mozarts, der seit Dezember 1784 Mitglied der Wiener Loge „Zur Wohltätigkeit“ war, und wurde von ihm wie folgt in sein *Verzeichniß aller meiner Werke* eingetragen: „[1785] im Monath Jully. Maurerische Trauer-Musick bey dem Todfalle der Brbr: Meklenburg und Esterházy. – 2 violini, 2 viole, 1 Clarinett, 1 Baßethorn, 2 oboe, 2 Corni e Baßo.“ Die Datierung gab Anlass zu verschiedenen Thesen, denn ist sie korrekt – und das nimmt man an –, dann waren die beiden Logenbrüder zum Zeitpunkt der Komposition noch am Leben: Herzog Georg August von Mecklenburg-Strelitz, k. k. Generalmajor, und der ungarisch-siebenbürgische Hofkanzler Franz Graf Esterházy von Galántha gingen erst im November 1785 in den „ewigen Osten“ ein. Für die beiden Verstorbenen fanden vermutlich zwei Trauerfeiern in den Logen „Zur gekrönten Hoffnung“ und „Zu den drei Adlern“ statt. Wohl für die zweite Trauerzeremonie und um den Trauergestus hervorzuheben, fügte Mozart seiner Partitur zwei weitere Bassethörner und ein Kontrafagott hinzu.

Im Mittelteil der nur 69 Takte umfassenden Komposition greift Mozart auf einen religiösen Klagetopos zurück, den u. a. schon Johann Ernst Eberlin in seinem Oratorium *Der blutschwitzende Jesus* (1755), Joseph Haydn in seiner Symphonie d-Moll Hob. I:26 (*Lamentatione*, 1768) und Johann Michael Haydn in seinem Requiem für den Salzburger



Freimaurerisches Symbol-Dreieck.
Paris, Musée de la Franc-Maçonnerie –
Berlin, akg-images

Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach (1771) verwendet hatten. Es handelt sich dabei um eine auf den Klageliedern des Propheten Jeremias basierende, von Mozart auf einem separaten Blatt notierte Choralmelodie, die in der katholischen Liturgie der Karwoche, aber auch in der Synagoge zur Erinnerung an die Zerstörung des salomonischen – im freimaurerischen Kontext ein Symbol des ‚leiblichen‘ – Tempels gesungen wird.

Neben der in der *Maurerischen Trauermusik* vermuteten Zahlensymbolik (dreiteilige Form, Wahl einer Tonart mit drei Vorzeichen, Taktzahl) wurde auch immer wieder auf den „*wahrhaft maurerischen Weg*“ (Roberto Paternostro) hingewiesen, den die Komposition geht (beziehungsweise der ‚Suchende‘ beschreitet), nämlich vom dunklen c-Moll über das Es-Dur des Cantus firmus nach C-Dur, der Tonart des Lichts, somit das freimaurerische ‚Dreieck‘ symbolisierend.

ADAGIO UND FUGE C-MOLL KV 546

„*ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach*“, berichtet Mozart dem Vater in einem Brief vom 10. April 1782 aus Wien. Von Mozarts intensiver Beschäftigung mit der spätbarocken Kontrapunktik zeugen zahlreiche Kompositionen und Bearbeitungen aus jener Zeit, darunter auch die am 29. Dezember 1783 vollendete, höchst imponierende Fuge c-Moll für zwei Klaviere KV 426. 1788 arrangierte Mozart dieses Werk für Streicher und stellte ihm eine gewichtige, in harmonischer Hinsicht überaus kühne Adagio-Einleitung voran, die mit ihrem gravitatisch punktierten Rhythmus und den pathetischen Gebärden an die barocke französische Ouvertüre erinnert. Die Fuge selbst, die in ihrer strengen Kontrapunktik an große Vorbilder wie *Das Musikalische Opfer* (BWV 1079) oder *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) von Johann Sebastian Bach gemahnt, erscheint

gleichsam als Summe von Mozarts Auseinandersetzung mit den alten Meistern. Beethoven schätzte sie in besonderem Maße und schrieb sie zu Studienzwecken ab. Das markante Fugenthema wird vom Bass exponiert und erscheint dann jeweils in der nächst höheren Stimme, wobei echte Themeneinsätze – sie stehen meist in Moll – oft nur schwer von Scheineinsätzen zu unterscheiden sind. Da sich das Thema in verhältnismäßig langsamem harmonischem Tempo bewegt, eignet es sich besonders gut für Spiegelungen und Einführungen. Nach einer großen Schluss-Steigerung endet Mozarts Adagio und Fuge c-Moll KV 546 in monumentaler Homophonie.

SYMPHONIE G-MOLL KV 183

Die am 5. Oktober 1773 in Salzburg vollendete Symphonie g-Moll KV 183 mit dem oft verwendeten, jedoch irreführenden Zusatz „*kleine g-Moll*“ gilt als Mozarts erstes symphonisches Meisterwerk, als „*Dokument rücksichtsloser Expression*“ (Alfred Einstein). Anders als in der ‚großen‘ g-Moll-Symphonie (KV 550) des Jahres 1788 ist der Ton, den Mozart hier anschlägt, ungleich schroffer, trotzig aufbegehrend, ja „*von aggressiver, dynamischer Wucht*“ (Volker Scherliess). Der Komposition dieses aufwühlenden Werkes war ein zehnwöchiger Wien-Aufenthalt vorausgegangen, der Mozart starke Anregungen geboten haben dürfte. Der Entwicklungssprung, den der experimentierfreudige 17-Jährige, damals als fürsterzbischöflicher Konzertmeister in

Salzburg, in seiner schockierend neuartigen ersten Moll-Symphonie vollzieht, ist umso beeindruckender, je mehr man sie an ihren unmittelbaren Vorgängerinnen misst: Nichts ist hier mehr zu spüren vom unterhaltenden, gefälligen Ton der eher konventionellen italienischen Opernsymphonien, die ihr vorangingen. Formal wendet sich Mozart in diesem Werk, in dem die Fagotte teils selbständig (das heißt nicht „*col basso*“) geführt werden, nun erstmals dem viersätzigen ‚österreichischen‘ Symphonietypus (mit dem Menuett an dritter Stelle) zu, wie er ihn in Wien vor allem in den entsprechenden Werken von Joseph Haydn kennen gelernt hatte. Haydns „Sturm und Drang“-Symphonien der Jahre 1768 bis 1772, insbesondere sein (wie KV 183) mit 4 Hörnern besetztes g-Moll-Werk Hob. I:39 (1765), haben Mozart wohl ebenso inspiriert wie die 1770 erschienene Symphonie g-Moll op. 6/6 des von ihm verehrten Johann Christian Bach.

Drängende Synkopen und verbissene Tonrepetitionen, Geigentremoli und abrupte dynamische Gegensätze vermitteln gleich zu Beginn des Kopfsatzes den Eindruck von Unrast und Getriebenheit. Der wohldosierte Einsatz dieser kompositorischen Mittel erzeugt ein eigentümliches ‚Zeitgefühl‘: Momente trügerischer Ruhe, in denen sich das musikalische Geschehen verlangsamt und letztlich zu stagnieren scheint, wechseln mit Phasen des Beschleunigens und Voranstürmens ab. Die durch die Tonart vorgegebene (und durch die tiefe Bläserbesetzung noch verstärkte) ernste Grundhaltung des Werkes wird im langsamen Satz (Andante) beibehalten, in dem Seufzer-

motive die musikalische Faktur bestimmen. Von höfischer Galanterie und der sonst üblichen (Tanz-)Stilisierung weit entfernt, fügt sich das folgende Menuett fast trotzig in den ernst-dramatischen Gesamtcharakter der Symphonie; der unbeschwerte Divertimento-Ton des als reiner Bläasersatz gestalteten G-Dur-Trios wirkt in einer solchen Umgebung seltsam fremd. Die programmatische ‚Unruhe‘ des ersten Satzes setzt sich im Alla breve-Finale (Allegro) fort; das Menuetto-Thema erscheint hier in umgebildeter Form. Rhythmische und motivische Korrespondenzen zwischen den einzelnen Sätzen (insbesondere den Ecksätzen) vermitteln Einheit und Geschlossenheit und unterstreichen den zyklischen Charakter des Werkes, das unerbittlich und entschlossen in g-Moll endet.

REQUIEM D-MOLL KV 626

Wenn ein noch junger Musiker über der Komposition eines Requiems stirbt, löst dies Emotionen aus und, wie im Falle Mozarts, Überlegungen, wie dies möglich gewesen sei. Komponisten neigen wohl im hohen Alter zur Komposition geistlicher Musik, gleichsam als Abschied vom Diesseits und als Vorahnung eines Jenseits. Das war bei Verdi und Wagner und ist heutzutage auch bei Komponisten so, die ihre Erfolge in ganz anderen Musikbereichen hatten, wie bei Hans Werner Henze oder Andrew Lloyd Webber. Ähnliches erscheint beim 35-jährigen Mozart, der eben erst mit seiner inhaltlich und musikalisch sehr bunten



Heiliges Grab. Basilika St. Wendelin in St. Wendel (Saarland).
Berlin, akg-images / Bildarchiv Monheim,

Oper *Die Zauberflöte* großen Erfolg beim Publikum hatte und ein durchaus nicht griesgrämig zurückgezogenes Leben führte, wenig wahrscheinlich.

Woran starb Mozart? Mit den überlieferten Angaben zu Todesursachen wie „Frieselfieber“, „Typhus“, „Absetzung im Kopf“ oder „Aderlass“ müht sich die medizinhistorische Forschung seit langem und ohne zu einer klaren Diagnose zu gelangen ab – so sind die Vergiftungshypothesen bis zum heutigen Tage auch nicht auszurotten, so irrwitzig sie erscheinen mögen. Seriös ist allein der Bericht von einer anonymen Bestellung der Requiem-Komposition im Sommer 1791 durch den Grafen Franz von Walsegg-Stuppach, der das Werk zum Gedenken an seine verstorbene Gattin

unter seinem Namen aufführen wollte. Da Mozart das Requiem KV 626 bis zu seinem Tod nicht vollenden konnte, mühte sich seine Witwe Constanze, einen seiner Schüler für die Fertigstellung zu finden. Schließlich betraute sie Franz Xaver Süßmayr damit. So konnte sie im Februar 1792 dem Auftraggeber die Partitur übergeben und das Honorar erhalten.

Aber naheliegenderweise verband Mozart mit der Komposition des Requiems noch die andere Absicht, mit einem großen Kirchenmusikwerk auf sich aufmerksam zu machen. Denn er hatte sich in einem Gesuch um Anstellung Anfang Mai 1791 an die Stadt Wien gewandt und wurde bereits am 9. Mai als unbezahlter Adjunkt des alten und kränklichen Domkapellmeisters an St. Stephan, Leopold

Hofmann, mit der Aussicht auf dessen Nachfolge aufgenommen. Mozart starb jedoch vor Leopold Hofmann. Doch das Bild von Mozarts kirchenmusikalischen Ambitionen in Wien ist sehr viel komplexer: Nachdem er dort aufgrund der Ablehnung großer kirchlicher Repräsentation durch Kaiser Joseph II. die Komposition von Kirchenmusik beiseitegeschoben hatte – die 1783 in Salzburg aufgeführte große Messe c-Moll KV 427 blieb ein Sonderfall –, begann er ab 1788/89 wieder einzelne Messensätze zu schreiben und sich in kontrapunktischen Studien mit dem ‚altmodischen‘ strengen Tonsatz zu beschäftigen. Für die damals am Stephansdom übliche Musikpraxis konnte er sich damit kaum anbieten, waren doch im dortigen Repertoire die damaligen Ansprüche an Gattungen und an den musikalischen Stil eher bescheiden. Auch die im Sommer 1791 entstandene Motette *Ave verum corpus* KV 618 für die Pfarrkirche St. Stephan in Baden bei Wien steht dem Musikstil am Wiener Stephansdom sehr ferne. Was aber dachte sich Mozart bei diesen kompositorischen Aktivitäten? Eine Parallele zur Opernkomposition liegt nahe: Nach der Opera buffa *Così fan tutte* KV 588 (1789/90) komponierte er 1791 nebeneinander die Opera seria *La clemenza di Tito* KV 621 und eine „teutsche Oper“, *Die Zauberflöte* KV 620. Offensichtlich reizte Mozart sein Genie, hier wie auch im Hinblick auf seine Zukunft als Kirchenmusiker über gängige Erwartungen hinaus zu schreiten und Neues zu kreieren. Dafür hatte er immer schon ein Gespür und gerade jetzt über seinen Tod hinaus einen weiterführenden Erfolg. Sein

Requiem und seine kleine Motette *Ave verum corpus* wurden musikhistorisch folgenreich – und beide Werke vermögen bei all ihrer Unterschiedlichkeit bis heute in unvergleichlich intensiver Weise ein religiöses Empfinden zu erregen. Wer kann sich dem beim Hören allein des Introitus „*Requiem æternam*“ entziehen?

Die umgangssprachlich Requiem genannte Totenmesse der katholischen Kirche besteht aus Teilen des Messordinariums und des Messproprium. In dem von Mozart selbst fertiggestellten Introitus und Kyrie sowie in weiteren Teilen mit ausgeführten Vokalstimmen (Chor wie Soli) und markanten instrumentalen Partiturannteilen (mit solistischen Passagen) dominieren Propriumsteile. Besonders ausdrucksvoll und unterschiedlich ausgearbeitet – ausgelöst von den Bildern der Heilsangst und der Hoffnung in den Texten – hat Mozart die Sequenz zu sechs Teilen bis hin zum „*Lacrimosa*“, über dem er sein Komponieren abbrechen musste. Zur Totenfeier für Mozart wurden am 10. Dezember 1791 in der Michaelerkirche (auf Veranlassung Emanuel Schikaneders) Introitus und Kyrie aus Mozarts Requiem aufgeführt.

Sabine Brettenthaler

MAURERISCHE TRAUERMUSIK
(MASONIC FUNERAL MUSIC), K. 477

Following his induction into the Viennese lodge ‘Beneficence’ (*Zur Wohlthätigkeit*) in December 1784, Mozart wrote a number of Masonic works, the most famous being the *Maurerische Trauermusik* (Masonic Funeral Music), K. 477. Its genesis is a little difficult to determine. Mozart may have written the work in July 1785, the date given in his Thematic Catalogue (*Verzeichnüss*), although the reference to it here as “Masonic Funeral Music on the deaths of the Brothers Meklenburg [*sic*] and Esterhazy” puts the actual written entry later, as both men died in early November 1785. It is possible that performances of K. 477 took place at three Masonic events in 1785: with vocal parts (no longer extant) on 12 August; at a ceremony for the deceased brothers in the orchestra-only scoring listed in the Thematic Catalogue (two violins, two violas, one clarinet, one basset-horn, two oboes, two horns and basses); and in honour of Mecklenburg again on 7 December, now including two additional basset-horns and a contrabassoon. The final scoring, probably accommodating the leading virtuosos Anton and Johann Stadler, Anton David, Vincent Springer (clarinet and basset-horns), and Theodor Lotz (contrabassoon), enabled Mozart to accentuate timbral features of the work: distinctive swells (consecutive crescendi and diminuendi and *fortes* and *pianos*) benefit from the larger wind cohort, as does the quotation of the Gregorian chant *Lamentations of Jeremiah*.

ADAGIO AND FUGUE IN C MINOR, K. 546

Slight uncertainty also surrounds the Adagio and Fugue in C minor, K. 546 (dated 26 June 1788); exactly why Mozart transcribed his Fugue in C minor for two pianos, K. 426, for string orchestra/string quartet as K. 546 five years after its original composition (1783), and added an Adagio, is not known. He had arranged his Wind Serenade in C minor, K. 388, as the String Quintet in C minor, K. 406, a few months earlier, in order to complete a set of three quintets to sell on subscription, and perhaps had publication of K. 546 in mind from the outset as well. It appeared with Hoffmeister, publisher of a number of Mozart’s Viennese instrumental works, in late 1788. The fugue probably also reflects his interest in Johann Sebastian Bach’s contrapuntal style, nurtured by the distinguished diplomat and court administrator Baron van Swieten, and might have received a stimulus from the planned fugal finale for the ‘Jupiter’ Symphony, K. 551, which was completed six weeks later. From the autograph of the fugue it is apparent that a copyist wrote the original K. 426 fugue at the top of each page of the manuscript and Mozart then wrote the string version below, making adjustments in performance markings and (occasionally) register relative to the original. The Adagio (for which no autograph survives) is especially memorable for its commanding *forte* statements alternating with *piano* harmonic purple patches and eerie imitative passages; it certainly matches the gravitic and chromatic intricacy of the fugue. That

two movements written five years apart can complement each other so well and the fugue can sound so idiomatic in the hands of string instruments when originally written for two pianos, testifies to Mozart’s remarkable compositional abilities.

SYMPHONY IN G MINOR, K. 183

Mozart’s Symphony in G minor, K. 183, finished in Salzburg on 5 October 1773 alongside K. 182 in B flat and a few months before the Symphony in A major, K. 201, is one of Mozart’s greatest early orchestral works. While it is especially famous for its *Sturm und Drang* first movement, promoting syncopation, dotted rhythms and other frenetic activity, its orchestral effects are refined and powerful too. The restatement and continuation of the first movement’s main theme after the opening, for example, completely transforms its expressive content, the oboe floating serenely in semibreves over the strings and horns and bringing together the passage’s melodic highpoint (oboe), melodic low-point (basses) and gentle harmonic intensification in the form of a German augmented sixth. At the end of the development section, unaccompanied oboes and horns, playing a crescendo in semibreves from *piano* to *forte*, stage the transition to the recapitulation by themselves, in the process conveying an effect of force and precision.

REQUIEM IN D MINOR, K. 626

The *Requiem* in D minor, K. 626, was Mozart’s final work and incomplete at his death on 5 December 1791. It was commissioned anonymously and probably in summer 1791 by Franz, Count von Walsegg, resident of Schloss Stuppach near Wiener Neustadt in Lower Austria, in memory of his wife who died on 14 February that year. Work on the *Requiem* almost certainly began only after the premiere of *Die Zauberflöte* in Vienna on 30 September and would have been punctuated by Mozart’s visits to his wife Constanze in Baden (where she was recuperating from illness), attendance at performances of *Die Zauberflöte* at the Wiednertheater, and composition of the Masonic cantata *Laut verkünde unsre Freude*, K. 623, entered into the Thematic Catalogue on 15 November. It is unlikely that Mozart wrote any of the *Requiem* after taking to bed with his final illness around 20 November. At his death on 5 December, the Introit was complete in full score; vocal parts, continuo and some instrumental passages were left for the six movements of the Sequence (the *Lacrimosa* only to bar 8) and the two movements of the Offertory.

While concert renditions dominate aural perceptions of the *Requiem* nowadays, Mozart himself probably envisaged only liturgical performances. In any case, he was careful to relate his work to other *requiems* and death-related works. For example Florian Gassmann’s *Requiem* in C minor, Georg Frideric Handel’s chorus ‘*The Ways of Zion Do Mourn*’ for the

Anthem for the Funeral of Queen Caroline, HWV 264, and Michael Haydn's *Requiem* in C minor are alluded to in the Introit; and Handel's *Dettingen Anthem*, HWV 265 provided inspiration for the fugue subjects of the *Kyrie*. Baron van Swieten was probably responsible for Mozart getting to know Handel's works, performances of Gassmann's *Requiem* are likely to have been encountered at Vienna's Hofkapelle and St. Stephen's Cathedral in the late 1780s, and Michael Haydn's *Requiem* – commemorating Prince-Archbishop Schrattenbach's death on 16 December 1771 – will have been remembered from Salzburg days of old. Mozart no doubt envisaged using a complete requiem at St. Stephen's, where he had been appointed unpaid adjunct kapellmeister to the ailing kapellmeister Leopold Hofmann in spring 1791.

Evaluated in its Mozart-only form, with the work of subsequent completers out of the equation, Mozart's *Requiem* contains numerous poignant and powerful effects. These include, in the Sequence and Offertory alone: the frenetic fury of the *Dies irae*, culminating in a precipitous two-octave leap in the final bar that captures the movement's terror, wrath and energy in an unaccompanied D played simultaneously on two strings of the first violin; the trombone initiating the *Tuba mirum* and then interwoven seamlessly with the bass soloist; the contrasting *Confutatis maledictis* and *voca me* statements in the *Confutatis* followed by the remarkable harmonic contortions of the *oro supplex*; the final crescendo to *forte* in the *Lacrimosa* before

Mozart's score breaks off; and the jagged, explosive *forte* violin line initiating the *Quam olim Abrahæ* fugue in the *Domine Jesu*.

After Mozart's death, Constanze quickly arranged for the work to be completed by his Viennese associates. Once Joseph Eybler had carried out some orchestration work on the Sequence and then handed back the score, Constanze turned to Franz Xaver Süssmayr, who had finished the work by the end of February 1792. In the absence of extant material in Mozart's hand, the *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei* must be assumed to be Süssmayr's work alone.

Simon P. Keefe

WOLFGANG AMADEUS MOZART

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

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

Introitus

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

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

Kyrie

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

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

Sequenz

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

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

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

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

Tuba mirum spargens sonum || Per sepulera regionum, || Coget omnes ante thronum.

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

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

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

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

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

Judex ergo cum sedebit, Quidquid latet, apparebit: Nil inultum remanebit.	<i>Sitzt der Richter dann zu richten, Wird sich das Verborgne lichten; Nichts kann vor der Strafe flüchten.</i>	Inter oves locum præsta, Et ab hædis me sequestra, Statuens in parte dextra.	<i>Bei den Schafen gib mir Weide, Von der Böcke Schar mich scheide, Stell mich auf die rechte Seite.</i>
Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus? Cum vix justus sit securus.	<i>Weh! Was werd' ich Armer sagen? Welchen Anwalt mir erfragen, Wenn Gerechte selbst verzagen?</i>	Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis: Voca me cum benedictis.	<i>Wird die Hölle ohne Schonung Den Ver- damnten zur Belohnung, Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.</i>
Rex tremendæ majestatis, Qui salvandus salvas gratis, Salva me, fons pietatis.	<i>König schrecklicher Gewalten, Frei ist Deiner Gnade Schalten: Gnadenquell, lass Gnade walten!</i>	Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis: Gere curam mei finis.	<i>Schuldgebeugt zu Dir ich schreie, Tief zer- knirscht in Herzensreue, Sel'ges Ende mir verleihe.</i>
Recordare Jesu pie, Quod sum causa tuæ viæ: Ne me perdas illa die.	<i>Milder Jesus, wollst erwägen, Dass Du kamest meinerwegen, Schleudre mir nicht Fluch entgegen.</i>	Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus.	<i>Tag der Tränen, Tag der Wehen, Da vom Grabe wird erstehen Zum Gericht der Mensch voll Sünden.</i>
Quærens me sedisti lassus: Redemisti cru- cem passus: Tantus labor non sit cassus.	<i>Bist mich suchend müd gegangen, Mir zum Heil am Kreuz gegangen, Mög dies Mühen zum Ziel gelangen.</i>	Huic ergo parce, Deus. Pie Jesu Domine, Dona eis requiem. Amen.	<i>Lass ihn, Gott, Erbarmen finden. Milder Jesus, Herrscher Du, Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.</i>
Juste judex ultionis, Donum fac remissio- nis Ante diem rationis.	<i>Richter Du gerechter Rache, Nachsicht üb in meiner Sache, Eh, ich zum Gericht erwache.</i>	Offertorium	
Ingemisco, tamquam reus: Culpa rubet vultus meus: Supplicanti parce Deus.	<i>Seufzend steh ich, schuldbefangen, Schamrot glühen meine Wangen, Lass mein Bitten Gnad erlangen.</i>	Domine Jesu Christe, Rex gloriæ, libera animas omnium fidelium defunctorum de pœnis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahæ promisisti, et semini ejus.	<i>Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit, bewahre die Seelen aller verstorbenen Gläubigen vor den Qualen der Hölle und vor den Tiefen der Unterwelt. Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen, dass die Hölle sie nicht verschlinge, dass sie nicht hinab- stürzen in die Finsternis. Vielmehr geleite sie Sankt Michael, der Bannträger, in das heilige Licht, das Du einstens dem Abraham verheißen und seinen Nachkommen.</i>
Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.	<i>Hast vergeben einst Marien, Hast dem Schächer dann verziehen, Hast auch Hoff- nung mir verliehen.</i>	Hostias et preces tibi, Domine, laudis offeri- mus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine,	<i>Opfergaben und Gebete bringen wir zum Lobe Dir dar, o Herr: nimm sie an für jene Seelen, deren wir heute gedenken. Herr,</i>
Preces meæ non sunt dignæ: Sed tu bonus fac benigne, Ne perenni cremer igne.	<i>Wenig gilt vor Dir mein Flehen; Doch aus Gnade lass geschehen, Dass ich mög der Höll entgehen.</i>		

de morte transire ad vitam. Quam olim
Abrahæ promisisti, et semini ejus.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus
Sabaoth. Pleni sunt coeli 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.

*lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben.
Das Du einstens verheißen dem Abraham
und seinen Nachkommen.*

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

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

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

*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.*

SO 03.02

9.00 Franziskanerkirche *Messe*

**CHOR UND ORCHESTER DER
FRANZISKANERKIRCHE SALZBURG**
DIRIGENT BERNHARD GFRERER
ANNA WEBER SOPRAN
MONIKA WAECKERLE ALT
BERNHARD BERCHTOLD TENOR
WOLFGANG MOOSGASSNER BASS
MARKUS STEPANEK ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

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

Offertorium in Festo S^{ti} Benedicti
für Sopran, gemischten Chor, Orchester und Orgel
„Scande cœli limina“ KV 34
(Komponiert vermutlich im Kloster Seeon 1766/67)

SO 03.02

10.00 Dom *Messe*

SALZBURGER DOMCHOR
ORCHESTER DER SALZBURGER DOMMUSIK
DIRIGENT JÁNOS CZIFRA
SIMONE VIERLINGER SOPRAN
ASTRID HOFER ALT
VIRGIL HARTINGER TENOR
JOHANNES WIMMER BASS
HERIBERT METZGER ORGEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Missa longa C-Dur KV 262
(Komponiert: Salzburg, wahrscheinlich Sommer 1775)

„Sancta Maria, mater Dei“
für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 273
(Datiert: Salzburg, 9. September 1777)

SO 03.02

11.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #42

CAMERATA SALZBURG
LEITUNG GREGORY AHSS
JANINE JANSEN VIOLINE
HENNING KRAGGERUD VIOLA
ROBERT LEVIN KLAVIER
REGULA MÜHLEMANN SOPRAN

AKADEMIE-KONZERT

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Aus Symphonie D-Dur KV 385
„Haffner-Symphonie“
(Datiert: Wien, Juli 1782)

1. Allegro con spirito
2. Andante
3. Menuetto – Trio

Aus „Idomeneo“ KV 366
(Komponiert: Salzburg/München 1780/81)

Arie der Ilia Nr. 11 „Se il padre perdei“

Siegmund Haffner der Jüngere (1756–1787).
Anonymes Ölbild, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv

AKADEMIE-KONZERT

„Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen, / Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus. / Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen; / Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.“ So pragmatisch lässt Goethe im Vorspiel auf dem Theater zu Faust seinen gewiefen Theaterdirektor reden, der sich mit Blick auf die Kasse am Geschmack des Publikums orientiert, das eben die Zerstreung liebt. Kein Problem! Eine Symphonie, die Sätze über den ganzen Abend gespreizt („Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!“), rät der Direktor ja weiter), dazwischen Konzertantes, komplett oder in Auszügen, ein Soloklavierwerk, Opernausschnitte und andere Arien: „Solch ein Ragout, es muss Euch glücken!“ Was in dieser bunten Mischung heute eher der häppchenweisen, stromlinienförmigen Zubereitung durch diverse Klassiksender ähnelt und uns im Live-Konzert befremden könnte, war im 18. und auch 19. Jahrhundert noch gang und gäbe. Das Wort ‚Akademie‘, so der deutsche Sprachgebrauch, bezeichnete nicht nur entsprechende Institutionen zur Ausbildung von Musikern und zu musikalischen Darbietungen (man denke nur an diverse Singakademien), sondern auch die Konzerte selbst, zumal nach diesem groß angelegten Muster mit einem ganzen Bouquet an Genres und Besetzungen. Stammten alle Werke aus einer einzigen Feder, wurden solche oft mit Überlänge geschlagenen Abende „zum Benefiz des Komponisten“ veranstaltet, das heißt, der finanzielle Ertrag ging in dessen Tasche – wobei

dieser nach Abzug von Gagen und Spesen keineswegs immer fürstlich ausfiel.

Die heutige „Akademie“ zeichnet zu etwa zwei Dritteln die Programmfolge des großen Konzerts vom 23. März 1783 im alten Wiener Burgtheater am Michaelerplatz nach, das Wolfgang Amadé Mozart einen künstlerischen und finanziellen Erfolg bescherte und ihn als freischaffenden Künstler in Wien etablierte. „Ich glaube es wird nicht nöthig seyn ihnen viel von dem erfolg meiner academie zu schreiben, sie werden es vielleicht schon gehört haben. genug; das theater hätte ohnmöglich völler seyn können, und alle logen waren besetzt“, berichtete Mozart dem Vater sechs Tage später. „das liebste aber war mir, daß seine Majestät der kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war, und was für lauten beifall er mir gegeben; – es ist schon bey ihm gewöhnlich daß er das geld bevor er ins theater kömmt, zur Caßa schickt, sonst hätte ich mir mit allem recht mehr versprechen dürfen, denn seine zufriedenheit war ohne gränzen; – er hat 25 ducaten geschickt.“

VOM SYMPHONISCHEN INS KONZERTANTE

Wie verschwimmend damals die musikalischen Genrengrenzen noch waren, zeigen gerade die beiden großen Festmusiken, die Mozart für die Salzburger Familie Haffner schrieb. 1776 entstand zum Polterabend von „Lislerl“ (Maria Elisabeth) Haffner, einer Tochter des 1772 verstorbenen Bürgermeister, Großhändlers und Mäzens Siegmund Haffner d. Ä., die sogenannte *Haffner-Serenade* KV 250;



sechs Jahre später übermittelte Leopold seinem Sohn in Wien den Auftrag, für die Erhebung von Siegmund Haffner d. J. in den Adelsstand ein weiteres Werk zu komponieren. Trotz Arbeitsüberlastung nahm er an und konnte dem Vater schon nach einer Woche den glücklichen Fortgang der Komposition vermelden: „Sie werden augen machen daß sie nur das Erste Allegro sehen; allein – es war nicht anderst möglich – ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur auf harmonie, [KV 388] (sonst hätte ich sie für Sie auch brauchen können) – Mittwoch den 31.^{ten} schicke ich die 2 Menuett das Andante und letzte stück – kann ich – so schicke auch einen Marche – wo nicht so müssen sie halt den von der Haffner Musique (der sehr unbekannt ist) machen – ich habe sie ex D gemacht weil es ihnen lieber ist.“

Mozarts Brief verrät uns auch den üblichen fünfsätzigen Bauplan (plus vorangestelltem Aufzugsmarsch) der Serenade: zwei rasche Ecksätze, inmitten ein von zwei Menuetten umrahmtes Andante. Durch Mozarts Hochzeit am 4. August doch noch verspätet

(„Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen“), trafen die weiteren postalischen Lieferungen auf Raten in Salzburg ein, am Schluss noch mit der Anmerkung, das erste Allegro müsse „recht feierlich gehen. – das letzte – so geschwind als es möglich ist.“ Bezeichnend ist freilich, dass Mozart die Serenade „*Symphonie*“ nennt, die Gattungsbezeichnungen also austauschbar waren.

Und zu einer veritablen Symphonie, der sogenannten *Haffner-Symphonie* D-Dur KV 385, hat Mozart diese in ihrer Urgestalt verloren gegangene zweite *Haffner-Serenade* dann 1783 im Hinblick auf die große Akademie umgearbeitet: Dabei strich er das erste Menuett sowie selbstverständlich auch den Einleitungsmarsch, erweiterte dafür aber die Instrumentation der Ecksätze um Flöten und Klarinetten. In dieser neuen, viersätzigen Gestalt gab die Symphonie damals wie auch heute Abend den Rahmen des Konzerts ab.

Die Durchlässigkeit der Gattungen lässt sich freilich ebenso gut an der erwähnten *Haffner-Serenade* KV 250 beobachten, aus der heute die Sätze zwei bis vier erklingen: Sie ergeben zusammen ein Violinkonzert, denn der Part des Konzertmeisters, den Mozart bei der Uraufführung selbst gespielt haben dürfte, ist als virtuosos Solo konzipiert. So folgen ein breit angelegtes, kantables Andante, ein ernstes Menuett in g-Moll, in dem der Violino principale nur im allein von Bläsern begleiteten G-Dur-Trio hervortritt, und ein umfangreiches, wirbelndes Rondeau aufeinander – ein selbständig anmutendes Binnenwerk im Rahmen der einstündigen Serenade.

SOLISTEN IM RAMPENLICHT

Die hybride Gattung der konzertanten Symphonie hat im Schaffen von Mozart, Haydn und Beethoven zahlenmäßig geringe Spuren hinterlassen, dann aber jeweils außergewöhnliche. Als Mozart 1777/78 auf der Suche nach einer Anstellung über München und Augsburg nach Mannheim und weiter nach Paris reiste, hatte er bereits ein *Concertone* (also ‚großes Konzert‘) für zwei Violinen und Orchester KV 190 im Gepäck, für das sich allerdings keine Aufführungen ergeben haben dürften. Unvollendet ließ er außerdem ein für Mannheim gedachtes *Konzert für Klavier, Violine und Orchester* KV 315f, das heute in einer Vervollständigung von Robert Levin zu hören ist – und bei der als KV 297b beliebten *Sinfonia concertante* mit Bläsersolisten ist Mozarts Autorschaft zweifelhaft. Von der auch biographisch bedeutsamen, durch Liebeskummer und den Tod der Mutter sogar einschneidenden Reise bleibt somit an einschlägigen Werken nur das Konzert für Flöte, Harfe und Orchester KV 299 übrig. Doch Mozarts Interesse versiegte auch nach der Rückkehr nach Salzburg nicht. Einen weiteren Versuch ließ er dort 1779 zwar unvollendet liegen, diesmal ein Konzert für Streichtrio und Orchester, doch gelang ihm (vermutlich bald darauf) auch ein Meisterwerk, das geprägt ist von bewunderungswürdiger Ausgewogenheit zwischen symphonischem Anspruch und konzertantem Tonfall, Tiefgang und Unterhaltung – sowie auch zwischen den beiden Soloinstrumenten: die *Sinfonia concertante* für Violine,

Viola und Orchester KV 364 mit ihrer verschwenderischen Fülle festlicher, lieblicher und ausgelassener Themen sowie einem tief-sinnigen c-Moll-Andante als Herzstück.

Auf die Akademie des Jahres 1783 verweist hingegen wieder die folgende Kombination zweier Sätze für Klavier und Orchester: der Stirnsatz aus dem ersten vollgültig eigenen *Konzert für Klavier und Orchester* KV 175 von 1773, der mit Pauken und Trompeten in glanzvollem D-Dur Aufmerksamkeit heischt, sowie das *Rondo für Klavier und Orchester* KV 382. Mozart hat es 1782 als neues Finale für das genannte Klavierkonzert geschrieben und in diesem Allegretto grazioso viel galantere Töne angeschlagen als im draufgängerisch-kantigen, ambitioniert kontrapunktischen Original. Mit beiden Sätzen wird jedoch eines klar: Hier tritt ein famoser Komponist und Pianist ins Wiener Rampenlicht.

DER WEG ZUR OPERNBÜHNE

Dass dieser neue Star sich nicht nur vor dem Kaiser zu verbeugen weiß, sondern auch vor arrivierten Kollegen und somit gute Figur auf dem glatten Parkett der imperialen Hauptstadt zu machen versteht, dafür bürgte an diesem Abend zweierlei: „eine kleine Fuge. (weil der kaiser da war)“, sowie zwei Improvisationen über populäre Themen von Kollegen. Eine davon hat Mozart ein gutes Jahr später ausgearbeitet zu Papier gebracht – als *Klaviervariationen* KV 455 über die Arie „Unser dummes Pöbel meint“ aus Christoph Willibald Glucks Singspiel *Die unvermuthete Zu-*

sammenkunft oder die Pilgrime von Mekka. 1776 und 1780 in Wien gegeben, wurde diese Türkenoper zu einer Inspirationsquelle für die *Entführung aus dem Serail* – und Mozart „kleidet Glucks witzige plumpe Melodie“, wie Marie-Agnes Dittrich schreibt, „mit Kontrapunkten, gewagter Harmonik, Trillern und schwirrenden Klangflächen in immer reizvollere Gewänder“.

Diese instrumentale Verarbeitung einer Arie erschließt uns vollends den Weg zur Vokalmusik in Konzertsaal und Opernbühne – und auch auf diesem Gebiet konnte sich Mozart 1783 mit eindrücklichen Beispielen präsentieren. Drei bedeutende Sängerinnen und Sänger aus seinem Freundes- und Verwandtenkreis standen ihm dabei als Mitwirkende zur Verfügung. Zunächst ist da seine in Mannheim geborene Jugendliebe und spätere Schwägerin zu nennen, Aloisia Lange, geb. Weber, über die es im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* 1796 hieß: „Welche Klarheit des Tons, welches schwebende Wachsen und Verlöschen, welche Schattirungen, welche schmelzende Uebergänge durch die Molltöne, welche perlierten Triolen und Läufe, welche reine deutliche Triller vom entstehenden Piano bis zum stärksten Forte und wieder zurück zum sterbenden Piano, welches Recitativ voll Nachdruck, Wärme, Wahrheit, lebendiger Aesthetik“. Die anderen beiden waren als Belmonte und Blonde am Uraufführungserfolg der *Entführung* beteiligt gewesen: der aus München stammende Tenor Johann Valentin Adamberger und die Wiener Sopranistin Theresia Teyber. Dass Adamberger im Rahmen der

Akademie eine Konzertarie für Sopran interpretiert hat, nämlich die zu *Idomeneo*-Zeiten 1781 in München für Gräfin Maria Josepha Paumgarten entstandene Szene „*Misera, dove son!*“ – „*Ah! non son io che parlo*“ KV 369, belege, so Joachim Steinheuer, „dass das Repertoire der Konzertarien weder auf die Ausführung in einer bestimmten Stimmlage, noch auf eine durch den Text vorgegebene Geschlechterrolle fixiert war, denn in der fraglichen Passage im dritten Akt von *Metastasio* Ezio handelt es sich bei der Szene der *Fulvia* unmissverständlich um eine von einer Frau gesungene Partie“. Mit „*Voi avete un cor fedele*“ KV 217, geschrieben in Salzburg 1775, ist auch der Musiktheaterpraktiker Mozart in Form einer Einlagearie vertreten, in diesem Fall für Baldassare Galuppi's *Dramma giocoso* *Le nozze di Dorina*. Die beiden genuinen Opernarien zeigen ihn dagegen als Meister in eigener Sache: mit der vibrierenden Koloraturen-erregung, die er als noch nicht 17-Jähriger der Giunia in seinem für Mailand komponierten *Lucio Silla* KV 135 abverlangt – und, gerade 25 geworden, mit dem lyrisch gefassten, kindlichen Zutrauen, das er Ilia über erinnerten Schmerz hinweg für *Idomeneo* KV 366 entwickeln lässt, wobei die zärtlich konzertierenden Bläser ihre Herzensteine perfekt machen.

Walter Weidringer

ACADEMY CONCERT

“*Mon très cher Père!* It’s probably unnecessary to tell you much about the success of my concert; you may well have heard already. Suffice it to say that the theatre couldn’t have been fuller, and all the boxes were occupied. But what pleased me most was that his Majesty the Emperor was there as well; and how delighted he was, and how vociferously he applauded me....” Mozart had been in Vienna for three years when he gave his father an excited account of one of his earliest ‘Academies’ in the Imperial capital, held in the Burgtheater on 23 March 1783. The typically long and varied programme showcased Mozart’s own prowess as composer-virtuoso in keyboard concertos and shorter solo works, and gave star turns to three favourite singers. As Cramer’s *Magazin der Musik* reported, “the concert was honoured with an exceptionally large concourse, and the two new concertos and other fantasies which Herr M. played on the fortepiano were received with the loudest applause.” During the next three years – Mozart’s Viennese heyday – he gave many successful ‘Academies’ in which the prime attraction was often one or more of his keyboard concertos. Today’s ‘Academy’ takes as its starting point that Burgtheater concert of March 1783, with occasional substitutions and additions.

Whether in Mozart’s Vienna or Haydn’s London, large-scale concerts were typically bookended by a symphony, with the first three

movements played at the start and the finale at the end of the programme. Opening his 1783 Academy was the work Mozart dubbed “the new Hafner Simphonie [sic]”, in its Viennese premiere. Mozart had composed the symphony the previous summer for Salzburg celebrations to mark the ennoblement of Siegmund Haffner, a family friend (six years earlier he had written the ‘Haffner’ Serenade for the wedding of Siegmund’s sister). Pressed, as ever, for time, for his forthcoming ‘Academy’ he asked his father to return the score from Salzburg, and enriched the tutti textures with flutes and clarinets (the latter unavailable in Salzburg). Befitting the occasion, the ‘Haffner’ *Symphony in D major, K. 385*, is predominantly bright, outgoing music, with an Andante of guileless charm that looks back to Mozart’s Salzburg serenades. In the Allegro first movement (which Mozart wrote “must go with real fire”) D major extroversion coexists with the most rigorous workmanship. In a manner more typical of Haydn, Mozart concentrates obsessively on the striding opening motif, often in complex contrapuntal textures: a reflection of his intense absorption in the music of Handel and Bach, encouraged by his wife Constanze, in 1782–83.

During his stay in Mannheim in 1777–78, Mozart had told the Elector Carl Theodor, “To write an opera is my dearest wish.” That opera for the Mannheim court – relocated to Munich after Carl Theodor became Elector of Bavaria – was *Idomeneo, re di Creta*, premiered at François Cuvillière’s exquisite Munich

theatre on 29 January 1781. Of all the characters in the opera it is the Trojan Princess Ilia who develops most, growing from sorrow at the loss of father and brothers to a sublime spiritual radiance. Ilia’s acceptance of Idomeneo as a second father is touched with the memory of past grief in her Act Two aria, ‘*Se il padre perdei*’, where solo flute, oboe, bassoon and horn become dulcet agents of consolation. In his 1783 Viennese ‘Academy’ the aria was sung by ‘Madame Lange’ – i. e. Mozart’s sister-in-law Aloisia Lange, with whom he had fallen in love in Mannheim, *en route* to Paris, during the winter of 1777/78.

Mozart made his first solo appearance in the ‘Academy’ with the third of his recent “subscription concertos” – i. e. the C major Piano Concerto, K. 415. In this ‘Mozart Academy’, 2019 vintage, we hear instead the *Sinfonia concertante in E flat for violin and viola, K. 364*, an iconic work for many Mozart lovers, and arguably the greatest music he wrote in Salzburg. Frustratingly, we know nothing about its origins. Neither Mozart nor any of his contemporaries ever mentioned the work. It seems fair to assume that, inspired by the *sinfonie concertanti* he had encountered in Paris and Mannheim, he composed it in summer or autumn 1779 for himself to play with the Salzburg concert master, Antonio Brunetti. While we should beware of reading Mozart’s music as emotional autobiography, it is tempting to relate the *Sinfonia concertante*’s darker undercurrents, rising to the surface in the C minor Andante, to his smouldering discontent with

what he saw as his Salzburg servitude. Less speculatively, the sonorous richness of the orchestral writing, with violas divided throughout, reflects Mozart’s contact with the superb Mannheim orchestra that he would later exploit in *Idomeneo*.

The work’s special *tinta* is determined by the husky timbre of the viola, Mozart’s own favourite string instrument. There is a breadth and sonorous depth to this opening Allegro maestoso, together with a quintessentially Mozartian expressive ambivalence. The initial entry of the soloists, suspended high above the orchestra’s cadential phrases, is one of the most magical moments in any Mozart concerto. Yet the music’s grandeur and almost erotic yearning do not preclude a vein of frisky playfulness reminiscent of Mozart’s violin concertos.

The Andante is a love duet *triste* that touches depths of desolation unprecedented in Mozart. The composer’s own cadenza then pushes the music to a new pitch of chromatic pathos. After the bereft, disconsolate close, the contredanse finale, virtually unclouded by the minor key, bounds in with a glorious sense of physical relief.

The concert arias produced by Mozart and his contemporaries, often to texts by the century’s most prolific opera librettist Pietro Metastasio, were primarily vocal showpieces. Dramatic truth was a secondary consideration. Mozart had composed the scena ‘*Misera, dove son!*’ – ‘*Ah! non son io che parlo*’ in Munich in March 1781, in the immediate after-

math of *Idomeneo*, for Elector Carl Theodor's mistress Countess Josepha von Paumgarten. In his Viennese 'Academy' two years later, he evidently had no qualms allotting the *scena* – sung by the distraught Fulvia in the opera *Exio* – to the star tenor Johann Valentin Adamberger, who in July 1782 had created the role of Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail*. The Countess was a talented amateur but evidently no virtuoso. Mozart duly took this into account in music of restrained passion and pathos, enhanced by limpid, flute-dominated orchestral textures.

Next in Mozart's 1783 'Academy' came "the short *concertante* movements from my last *Finalmusik*." By this he meant the third and fourth movements, with *obligato* woodwind, of his 'Posthorn' Serenade of 1779, composed for celebrations to mark the end of the Salzburg University year. Tonight we hear the three *concertante* movements, with solo violin, from his equally resplendent 'Haffner' *Serenade in D major*, K. 250, of 1776, composed for the wedding of Elisabeth Haffner, daughter of Salzburg's former mayor, and Franz Xaver Spaeth.

This mini-violin concerto begins with an Andante of mingled luxuriance and Arcadian innocence. The chromatic pathos of the following G minor minuet, relieved by a pastoral trio for solo violin and wind alone, surely gave the Salzburg élite pause for thought as they downed their champagne and gâteaux. Festive exuberance returns with the concerto's finale, a quicksilver rondo whose irrepressible

moto perpetuo theme repeatedly infiltrates the contrasting episodes.

Mozart's second solo turn in his 1783 Burgtheater Academy was the "favourite" *Concerto in D major*, K. 175, composed in Salzburg in December 1773, when the former *Wunderkind* was on the cusp of greatness. He evidently retained a soft spot for this fetching work. Its outer movements, ceremonially scored with trumpets and drums, dart and leap with coltish exuberance. At the heart of the concerto, the delicately sensuous Andante un poco Adagio is another Arcadian idyll. For the 'Academy' Mozart replaced the dashing original finale with a set of variations on a chirpy, popular-style theme, the *Rondo in D major*, K. 382. In its new guise the concerto went down a storm, as Mozart delightedly reported to his father.

Mozart's frustration as a teenager in opera-starved Salzburg was relieved by occasional visits of travelling operatic troupes. When an Italian company visited the city in the autumn of 1775, they performed a simplified version of Baldassare Galuppi's *opera buffa* *Le nozze di Dorina*, to a libretto by Goldoni. To fit the revised text Mozart composed an aria for the wily chambermaid of the title, '*Voi avete un cor fedele*', K. 217, which alternates graceful, minuet-like sections with fiery outbursts that seem to parody the grand manner of *opera seria*.

Lingering in Mannheim, *en route* from Paris to Salzburg, in November 1778, Mozart wrote

to his father: "An Academie des Amateurs, like the one in Paris, is shortly to be started here. Herr [Ignaz] Fränzl is to lead the violins. So at the moment I am composing a concerto for clavier and violin." The first 120 bars of the *Concerto in D major for Piano and Violin*, K. 315f, 74 of them fully scored for large orchestra (flutes, oboes, horns, trumpets, timpani and strings), promise a work of a grandeur comparable to the *Sinfonia concertante*, K. 364. Mozart then abandoned the concerto. We can only speculate why, though it may have been because of delays in setting up the Mannheim 'Academy', an orchestra intended to fill the void after the Mannheim Orchestra decamped to Munich earlier in 1778. In today's performance, Mozart's fragment is heard in the 1969 completion by the American pianist and musicologist Robert Levin.

Like Beethoven after him, Mozart dazzled the Viennese *conoscenti* with his improvisations, often on popular airs from recent operas. As he reported to his father, after he played variations on an opera called *Die Philosophen* at that triumphant 1783 'Academy', he was called back for an encore: variations on the quasi-oriental air '*Unser dummer Pöbel meint*' ('The stupid rabble believes...') sung by the dervish Calendar in Gluck's 1764 harem opera *La Rencontre imprévue* (Mozart used the German title, *Die Pilgrime von Mekka*). Over a year later, in August 1784, Mozart wrote out his improvised variations, doubtless refining and expanding them in the process. The ten variations, several of them contrapuntally con-

ceived, trace a gradual crescendo of brilliance, punctured by a reflective minor-keyed variation.

In his euphoric account of the 'Academy', Mozart informed his father that "Mad.^{selle} Tüber sang the *szena Parto, m'affretto*, from my last Milano opera" – i. e. the *opera seria* *Lucio Silla*, premiered on 26 December 1772. While he hardly ever drew on music from his teens for his Viennese 'Academies' (one exception is the Concerto K. 175), he obviously recognised the quality of the arias he had composed for the opera's sorely tried heroine Giunia. In '*Parto, m'affretto*' – violently agitated, despite its major key – she pours out her despair after proclaiming that she will kill herself rather than submit to the advances of the Roman dictator Silla. The singer in 1783 was the soprano Therese Teyber, a Viennese favourite who had delighted audiences as the maid Blonde in *Die Entführung aus dem Serail*.

We end our 'Academy', exactly as Mozart did in the Burgtheater, with the irresistible *finale of the 'Haffner' Symphony*, which the composer said should be played "as fast as possible." Beginning with a sly echo of Osmin's aria '*Ha! wie will ich triumphieren*' from *Entführung*, this finale is by turns conspiratorial and gleefully explosive: a reminder, if one were needed, that so much of Mozart's instrumental music is *opera buffa* by other means.

Richard Wigmore

ARIE DER ILIA NR. 11 „SE IL PADRE PERDEI“ AUS „IDOMENEO“ KV 366

Text von Giambattista Varesco (1735–1805)

Se il padre perdei, || La patria, il riposo, || Tu padre mi sei, || Soggiorno amoroso || È Creta per me.

Or più non rammento || L'angoscie, gli affanni, || Or gioia e contento, || Compenso a miei danni || Il cielo mi diè.

Da ich den Vater verlor, || die Heimat, die Ruhe, || bist du mir jetzt Vater, || geliebte Heimat || ist Kreta für mich.

Jetzt denk ich nicht mehr || an Sorgen und Kummer, || da Freude und Friede || anstatt meiner Leiden || der Himmel mir gab.

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

REZITATIV UND ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „MISERA, DOVE SON!“ – „AH! NON SON IO CHE PARLO“ KV 369

Text von Pietro Metastasio (1698–1782) aus Ezio (III,12)

Fulvia
Recitativo

Misera, dove son! L'aure del Tebro son queste ch'io respiro? Per le strade m'aggiro di Tebe e d'Argo? O dalle greche sponde di tragedie feconde, le domestiche Furie vennero a questi lidi, della prole di Cadmo e degli Atridi? Là d'un monarca ingiusto l'ingrata crudeltà m'empie d'orrore: D'un padre traditore qua la colpa m'agghiaccia; e lo sposo innocente ho sempre in faccia. Oh immagini funeste! Oh memorie! oh martiro! Ed io parlo, infelice, ed io respiro? Ah no!

Fulvia
Resitativo

Ich Elende, wo bin ich? Sind dies die Lüfte des Tiber, die ich atme? Irre ich in den Straßen von Theben und Argos umher? Oder sind von den griechischen Gestaden, die so reich an tragischen Geschehnissen sind, die heimischen Furien des Cadmier- und Atridengeschlechts zu unseren Stränden gelangt? Hier erfüllt mich eines ungerichten Monarchen undankbare Grausamkeit mit Schaudern! Die Schuld des verräterischen Vaters lässt mich erstarren. Und den unschuldigen Bräutigam habe ich stets vor Augen. Oh, leidvolle Bilder! Oh Erinnerungen! Oh Qual! Und ich spreche noch, ich Unglückliche, und ich atme noch? Ach nein!

Aria

Ah! non son io che parlo, || È il barbaro dolore, || Che mi divide il core, || Che delirar mi fa.

Non cura il ciel tiranno || L'affanno in cui mi vedo: || Un fulmine gli chiedo, || E un fulmine non ha.

Arie

Ach, nicht ich bin es, die hier spricht. || Es ist der furchtbare Schmerz, || der mir das Herz zerreißt, || der mich rasen macht.

Den grausamen Himmel kümmert || der Schmerz nicht, in dem ich mich befinde. || Ich wünsche mir von ihm einen Blitzstrahl, || doch er gewährt mir keinen.

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER „VOI AVETE UN COR FEDELE“ KV 217

Text nach Carlo Goldoni (1707–1793) aus „Le nozze di Dorina“ (I,4) von Baldassare Galuppi (1706–1785)

Voi avete un cor fedele, || Come amante appassionato; || Ma mio sposo dichiarato, || Che farete? cangerete? || Dite, allora che sarà? || Mantenete fedeltà?

Ah, non credo! Già prevedo, || Mi potreste corbellar. || Non ancora, non per ora, || Non mi vuò di voi fidar.

Ihr habt ein treues Herz || als leidenschaftlicher Liebhaber. || Doch, mein versprochener Bräutigam, || was werdet ihr tun? Werdet ihr euren Sinn ändern? || Sagt, was soll jetzt werden? || Werdet ihr die Treue halten?

Ach, ich glaube es nicht! Schon sehe ich voraus, || dass ihr euch über mich lustig machen könntet. || Noch nicht, nicht jetzt noch || will ich auf euch vertrauen.

(Deutsche Übersetzung: Stefan Kunze)

ARIE DER GIUNIA NR. 16 „PARTO, M’AFFRETTO“ AUS „LUCIO SILLA“ KV 135
Text von Giovanni de Gamerra (1743–1803)

Parto, m’affretto. Ma nel partire || Il cor si
spezza. Mi manca l’anima, || Morir mi sento.
Nè so morire, || E smanio, e gelo. E piango,
e peno, || Ah se potessi, potessi almeno || Fra
tanti spasimi, morir così.

Ma per maggior mio duolo || Verso un
amante oppressa || Divien la morte istessa ||
Pietosa in questo dì.

(Deutsche Übersetzung: Traude Freudlsperger)

*Ich gehe fort, ich eile, || doch bricht mein
Herz dabei. || Die Seele schwindet hin. ||
Nah’ fühl’ ich den Tod und kann nicht
sterben. || Ich tobe und erstarre, weine
und quäle mich. || Ach, wenn ich doch in
solcher Qual || nur sterben könnte.*

*Doch mein tiefer Schmerz, || der um den
Liebsten mich bedrückt, || macht an einem
solchen Tag || barmherzig selbst den Tod.*

SO 03.02

18.00 Stiftung Mozarteum, Großer Saal #45

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG
BACHCHOR SALZBURG
CHOREINSTUDIERUNG ALOIS GLASSNER
DIRIGENT IVOR BOLTON
OLGA PERETYATKO SOPRAN
FELIX KLIESER HORN

KONZERT ZUM ABSCHLUSS DER MOZARTWOCHE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie D-Dur KV 133
(Datiert: Salzburg, Juli 1772)

[Allegro]
Andante
Menuetto – Trio
Allegro

Aus „Idomeneo“ KV 366
(Komponiert: Salzburg/München 1780/81)

Chor mit Elettra Nr. 15 „Placido è il mar“

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

Chor mit Giunia Nr. 6 „Fuor di queste urne dolenti“ – „O del padre ombra diletta“

Aus „Idomeneo“ KV 366
Chor Nr. 3 „Godiam la pace“

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Aus „Don Giovanni“ KV 527

(Datiert: Prag, 28. Oktober 1787)

Rezitativ und Rondo der Donna Anna Nr. 23
„Crudele! – Ah no, mio bene!“ – „Non mi dir, bell’idol mio“

Pause

Konzert Es-Dur für Horn und Orchester KV 447

(Komponiert: Wien, vermutlich 1787)

Allegro
Romance, Larghetto
[Allegro]

Kadenz im ersten Satz von Felix Klierer

Aus „Mitridate, re di Ponto“ KV 87

(Komponiert: Bologna, vor dem 26. Dezember 1770)

Arie des Sifare Nr. 13 „Lungi da te, mio bene“

Horn-Solo Felix Klierer

Symphonie C-Dur KV 338

(Datiert: Salzburg, 29. August 1780)

Allegro vivace
Andante di molto più tosto Allegretto
Allegro vivace

Ende um ca. 20.00 Uhr

SYMPHONIE D-DUR KV 133

Die von Mozart überlieferten Opera des Jahres 1772 spiegeln seine intensive Auseinandersetzung mit der Instrumentalmusik, insbesondere der Symphonik in dieser Werkperiode wider. Nach der Vollendung der Huldigungsoper *Il sogno di Scipione* KV 126, die anlässlich der Inthronisierung von Hieronymus Graf Colloredo als Salzburger Fürsterzbischof entstanden war, sowie kirchenmusikalischen Werken, widmete sich der 16-jährige Komponist (im Sommer 1772 von Colloredo zum besoldeten Konzertmeister berufen) der Ausarbeitung einer Gruppe von sechs Symphonien. Mangels dokumentarischer Belege ist die Quelle der Anregung zur Komposition nicht rekonstruierbar, vielleicht entstand die eine oder andere Symphonie vorausblickend auf die dritte Italienreise, die Mozart mit seinem Vater am 2. Oktober 1772 antrat. Die Serie erweckt den Eindruck eines geplanten architektonischen Ganzen. Tonartenanlage, Organisation thematischer Gedanken, Instrumentierung und kontrapunktische Arbeit zählen zu jenen Gestaltungselementen, welche die These von einer stringent konzipierten „*symphonischen Sechsheit*“ von KV 128–130, 132–134 untermauern. Wie Ludwig Finscher bemerkte, wohnt der Verbindung von thematischer Arbeit und konzertanter/dramatischer Kontrast-Strategie eine sinnfällige Parallele zu den Werken des Zeitgenossen Joseph Haydn inne.

Wie sich der junge Komponist 1772 systematisch ein Genre erobert hatte, zeigt die Symphonie D-Dur KV 133 in der Verfeinerung

formaler Balance zwischen den Sätzen, der Formhandhabung innerhalb der Sätze und schließlich in der Gesamtarchitektur des Werkes. Ein besonderes ‚Ohrenmerk‘ liegt auf der Bläserbehandlung: die Trompeten finden ohne die üblicherweise hinzuinstrumentierten Pauken Verwendung und treten ob ihrer Signalkwirkung nicht „*akzidentiell*“ zur Verstärkung eines festlichen Charakters auf, sondern „*sind vielmehr in den Bläsersatz eingebunden und haben Anteil am [...] Dialog der Klanggruppen*“ (Volker Scherliess).

AUS „IDOMENEO“ KV 366: CHOR NR. 3

„GODIAM LA PACE“ UND

CHOR MIT ELETTRA NR. 15 „PLACIDO È IL MAR“

Im Sommer 1780 erhielt Mozart den Auftrag zur Komposition der Münchner Karnevalsoper für das darauffolgende Jahr: eine Opera seria, deren Libretto aus der Tragédie lyrique *Idoménée* (1712) von Antoine Danchet zu entlehnen sei. Einbezogen werden sollte in diesem Experiment der Italienisierung französischer Vorbilder Orchester, Ballett und Chor, ohne dabei das Solistenensemble einzuschränken. Die Aufgabe dieser Stilsynthese „*bedurfte eines Genies von der Wandlungsfähigkeit und der polyglotten Bildung Mozarts*“ (Karl Böhmer), einer Synthese, in die Mozarts Erfahrungen mit der Mannheimer Oper, den Pariser Opern Glucks, die Beschäftigung mit der Ballettästhetik Jean-Georges Noverres und das Studium älterer französischer Libretti einfließen ließ. Mozart legte all seinen Kenntnisreichtum und



Gräberstraße in Pompeji. Foto 1997.
Berlin, akq-images / Hervé Champollion

seine Phantasie in ein musiktheatralisches Opus summum, das sich nicht zuletzt auch in den langwierigen und komplexen Umbauplänen des Librettos durch den Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco niederschlugen.

Der kretische König Idomeneo kehrt nach langer Irrfahrt siegreich aus Troja zu seinem Sohn Idamante heim, der von Agamemnons Tochter Elettra umworben wird. Der kretische Prinz liebt indessen die Trojanerin Ilia und gewährt angesichts der Kunde von der nahen Rückkehr seines Vaters den bezwungenen Trojanern die Freiheit (Chor Nr. 3 *Godiam la pace*), was Misstrauen und Unwillen Elettras heraufbeschwört, und erklärt Ilia seine Liebe. Idomeneo ist durch ein Gelübde an Neptun gebunden, das ihn indirekt dazu

zwingen wird, seinen Sohn Idamante zu opfern. Im 2. Akt versucht Idomeneo sich seiner Pflicht zu entziehen. Idamante solle mit Elettra vereint werden. Mit einem dreiteiligen Chor der Krieger und Schiffer sowie Elettras Solostrophe wird die Abfahrt eingeleitet.

AUS „LUCIO SILLA“ KV 135: CHOR MIT GIUNIA
NR. 6 „FUOR DI QUESTE URNE DOLENTI“ –
„O DEL PADRE OMBRA DILETTA“

Mozarts dritte Italienreise brachte als ersten Höhepunkt die Uraufführung des für die Karnevalssaison 1772/73 komponierten *Dramma per musica Lucio Silla* KV 135 am Teatro Regio Ducal in Mailand. Das Libretto von Giovanni

de Gamerra liegt mit Liebesgeschichten und der Betonung edler Eigenschaften im Trend; es ist getreu der Metastasianischen Libretto-Struktur gehalten, dem italienischen Geschmack der Zeit angepasst und offenbart eine gewisse Hinwendung zum Melodramatischen: angedeutet durch Grabes- und Ombraszenen, die Darstellung der Schattenwelt und düstere Stimmungsbilder.

Der Senator Cecilio kehrt nach Ächtung durch Lucio Silla heimlich nach Rom zurück und erfährt, er sei für tot erklärt worden, damit Silla seine Braut Giunia gewinnen könne. Cecilio ist voller Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Giunia, welches er mit Hilfe seines Freundes Cinna zu arrangieren hofft. Giunia weist das Werben des Diktators zurück, verleiht ihrem Leiden Ausdruck und bittet den im Krieg gefallenen Vater um sein Mitleid (Chor und Arioso *Fuor di queste urne dolenti – O del padre ombra diletta*).

Die Orchestrierung des *Lucio Silla* ist für die zeitgenössische Musiktheaterpraxis vergleichsweise opulent, in der Hälfte aller Nummern wird eine Kombination von verschiedenen Instrumenten verlangt. Nur selten sind in aufeinanderfolgenden Nummern dieselben Instrumentengruppen im Einsatz. Und auch in der Länge der beeindruckend dimensionierten Arien unterscheidet sich die Oper von zeitgenössischem Repertoire. Der Chor ist im *Dramma per musica* nicht nur an der ‚Scena ultima‘ beteiligt, sondern kommt auch in den ausgedehnten Schluss-Szenen des 1. und 2. Aktes zum Einsatz. In Giunias Mittelteil des Chores „*Fuor di queste urne dolenti*“ treten die Fagotte

obligat ohne Hörner und Trompeten hervor und bilden einen Dialog mit den Oboen.

AUS „DON GIOVANNI“ KV 527: REZITATIV UND
RONDO DER DONNA ANNA NR. 23 „CRUDELE! – AH
NO, MIO BENE!“ – „NON MI DIR, BELL’IDOL MIO“

Im Frühjahr 1787 handelte Mozart mit Theaterchef Pasquale Bondini nach dem fulminanten Erfolg von *Le nozze di Figaro* KV 492 einen Auftrag des Prager Nationaltheaters für das *Dramma giocoso Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni* nach einem Libretto von Lorenzo Da Ponte aus. Die Uraufführung fand am 29. Oktober desselben Jahres unter der Leitung des Komponisten in Prag „mit dem lautesten Beifall“ statt (Mozart an Gottfried von Jacquin, 4. November 1787). Luigi Bassi, der in Prag bereits als Figaro gefeiert worden war, trat in der Titelpartie des von Mozart in seinem Werkverzeichnis als *Opera buffa* bezeichneten *Don Giovanni* KV 527 auf. Die mythische Titelfigur verkörpert ein Leitbild der Verführung, dessen erotische Libertinage und geradezu dramatisches Sündenregister auf eine gattungstypische Vermischung komischer mit ernsten Momenten verweist; der Frevler, Frauenverführer und Totschläger bleibt in seinem Rollenverhalten zwischen Tragik und Komik stets ambivalent. Don Giovanni entpuppt sich in Mozarts Oper nicht als alleinige Hauptfigur, sondern vielmehr als „Provokateur, der die widerspruchsvollen, dramatischen Beziehungen zwischen den Personen erst herbeiführt“ (Jörg Krämer). Diese Perso-

nen beziehungsweise Figuren verkörpern allesamt individuelle Krisen; familiäre Welten – so jene der Donna Anna – drohen von Don Giovanni zerstört zu werden.

Leporello wacht vor dem Haus des Commendatore, den sein Gebieter Don Giovanni in jener Nacht töten wird. Donna Anna, die Tochter des Ermordeten, begibt sich auf die Suche nach dem Täters und schwört Rache. Eine dunkle Innenraumszene vor dem Finale: auf ein einleitendes Secco-Rezitativ folgt ein Accompagnato-Rezitativ, das in Donna Annas Arie *Non mi dir, bell'idol mio* mündet. Sie vollzieht in dieser Arie (Rondo, langsam – schnell) einen Akt der Selbstdarstellung, die Koloraturen des Schlusses drücken die in eine ungewisse Zukunft gerichtete Hoffnung auf Mitleid und Erlösung von ihrem Kummer aus. Donna Anna hält Don Ottavio, der sie seelischer Grausamkeit bezichtigte, auf Distanz, versichert ihm aber zugleich ihre Liebe.

HORNKONZERT ES-DUR KV 447

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde das Horn als höfisches (Fest-)musik- und Jagdinstrument zunehmend im Orchester eingesetzt und musste daher immer weiter für das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten optimiert werden. Josef Anton Hampel, ein Dresdener Waldhornist der kursächsischen Kapelle, entwickelte aus dem Manko einer manuell bequem zu verändernden Stimmung das sogenannte ‚Inventionshorn‘. Dieses Horn mit austauschbaren u-förmigen Aufsatzbögen

wurde erstmals 1753 gebaut. Im deutschsprachigen Raum wurden die neuen Inventionshörner von den Komponisten dankbar aufgenommen. Besonders Wolfgang Amadé Mozart zeigte eine Vorliebe für diese Instrumente: Er war möglicherweise der Erste, der zwei Hörner in zwei unterschiedlichen Stimmungen einsetzte und gehörte mit Joseph Haydn zu den frühesten Komponisten, die in ihren Symphonien vier Hörner forderten, z. B. in seiner Salzburger Symphonie KV 183 (1773). In seiner Oper *Don Giovanni* (1787) reizte Mozart die Vorzüge des Inventionshorns bis zum Maximum aus, wenn er die Instrumente in kurzen zeitlichen Abständen umstimmen ließ. Während Mozart die Hörner (meist in Es) eher zwischen dem 1. und 12. Naturton verwendete, gab er seinem Wiener Hornvirtuosen Joseph Leutgeb in seinen Hornkonzerten in D- und Es-Dur zwischen 1783 und 1791 auch höher liegende und anspruchsvollere Partien.

Joseph Leutgeb, den Mozart in der Widmung des Es-Dur-Konzerts KV 417 liebevoll mit *„Esel, Ochs, und Narr“* sowie im Rondo KV 412 mit *„Signor Asino“* titulierte, ist zwischen 1764 und 1773 in Salzburg als *„Jägerhornist“* nachweisbar und war wohl seit Mozarts Jugendtagen ein enger Freund der Familie. Ab 1777 lebte Leutgeb in Wien.

Zwischen den für den Freund komponierten Konzerten Mozarts lassen sich einige Querverbindungen beziehungsweise Intertexturen nachweisen. So zeigen sich in dem vermutlich 1787 komponierten Es-Dur-Konzert KV 447 deutliche Substanzgemeinschaften mit dem Es-Dur-Konzert KV 495 aus dem Vor-

jahr, etwa im Hauptthema des Kopfsatzes mit seinem lyrischen Beginn. Stark modulierende Passagen im ersten Satz sind eigens für die von Leutgeb angewandte Stopftechnik erfunden, nach der durch das Einführen der rechten Hand in den Trichter die Tonhöhe des Horns vertieft werden konnte. Durch diese ebenfalls durch Hampel etablierte Technik war es möglich, die nicht ganz in die abendländische Harmonik passenden Töne der Naturtonreihe zurecht zu stimmen, und das Horn ab dem vierten Naturton chromatisch spielbar zu machen. Auch der Mittelsatz, eine Allabreve zu spielende Romance, knüpft an seine Geschwisterwerke an und nähert die Hauptthemen der beiden ersten Sätze ihrem Charakter nach einander an. Der rote Faden wird bis zum Finale geknüpft: Das Thema des zweiten Couplets ist in gleicher harmonischer Faktur aus dem Larghetto entlehnt, worauf Peter Gülke in einer Analyse hingewiesen hat.

AUS „MITRIDATE, RE DI PONTO“ KV 87: ARIE DES SIFARE NR. 13 „LUNGI DA TE, MIO BENE“

Mozarts erste Opera seria entstand im Auftrag des Mailänder Teatro Regio Ducal nach einem Libretto von Vittorio Amedeo Cigna-Santi, der Racines Tragödie *Mithridate* adaptiert hatte. Mitridate, Herrscher über das Reich Ponto, ist zu einem Feldzug gegen die Römer aufgebrochen. Unterdessen lässt er das Gerücht von seinem Tod verbreiten, um die Loyalität seiner – menschlich wie politisch ungleichen – Söhne zu prüfen: Der erstgeborene Farnace

sympathisiert mit den Römern, sein Halbbruder Sifare mit den Griechen. Die Brüder rivalisieren in der Liebe zur jungen Griechin Aspasias, der Verlobten ihres Vaters. Die ungewöhnlich große Besetzung und der teils solistische Einsatz von Blasinstrumenten – etwa das Horn in Sifares Arie *„Lungi da te, mio bene“* – trug den aufführungspraktischen Gegebenheiten am groß dimensionierten Theater in Mailand Rechnung und reagierte auf spezifische Konstellationen im Orchester. *Mitridate* besticht auch in seiner Vielfalt von Arientypen, in denen die Solisten ihr Potential demonstrieren konnten. Neben den für alle Partien vorgesehenen Bravourarien sah Mozart für seine Protagonisten auch ruhigere, kantablere Stücke vor. In der verklärten Arie *„Lungi da te, mio bene“* aus dem 2. Akt, die nach Aspasias Liebesgeständnis *„beinahe schon Weltabgeschiedenheit darzustellen scheint“* (Philipp Adlung) wird Sifare vom obligaten Horn begleitet, das den Verzicht der Liebenden aufeinander und den Abschied symbolisiert.

SYMPHONIE C-DUR KV 338

„[Ich...] versichere sie, daß, wenn der Erzbischof mir nicht erlaubt alle 2 jahre eine Reise zu machen, ich das Engagement ohnmöglich annehmen kann; ein Mensch von mittelmäßigen Talent bleibt immer mittelmässig, er mag reisen oder nicht – aber ein Mensch von superieuren Talent (welches ich mir selbst, ohne gottlos zu seyn, nicht absprechen kan) wird – schlecht, wenn er immer in den nem-

lichen ort bleibt“. Wolfgang Amadé Mozart kehrte im Jänner 1779 in Salzburger Dienste zurück – offensichtlich nicht ohne an Fürst-erzbischof Hieronymus Colloredo Forderungen gestellt zu haben, die ihm eine gewisse Unabhängigkeit vom Hof sichern sollten – die erste Reaktion auf das Angebot der Organistenstelle am Salzburger Dom in einem Brief vom 11. September 1778 aus Paris würde jedenfalls darauf hindeuten.

Nach seiner Rückkehr von der Parisreise widmete sich Mozart ab April 1779 nach längerer Zeit wieder der Gattung Symphonie (KV 318, 319 und 338) sowie der *Sinfonia concertante* (KV 364). Der symphonische Typus dieser Epoche kennzeichnet sich durch einen reduzierten, den Möglichkeiten der Hofkapelle Rechnung tragenden, Holzbläseranteil. Die mit „li 29 d’agosto. | Salzbourg | 1780“ datierte Symphonie C-Dur KV 338 ist im Zugeständnis an die Salzburger Besetzungsverhältnisse ohne Flöten und Klarinetten instrumentiert. Wurde die Salzburger Symphonie KV 319 ursprünglich dreisätzlich komponiert, Mozart fügte erst Jahre später (nach dem Papierbefund möglicherweise 1784) Menuett und Trio hinzu, so sind auch die beiden Symphonien KV 318 und 338 ohne Menuett überliefert.

Der festliche Charakter des Werkes wird zum einen durch traditionelle Tonartencharakteristik evoziert (laut Johann Mattheson, 1713, sei C-Dur in Verwendung „wo man sonst der Freude ihren Lauff lässt“), zum anderen durch die Besetzung mit Pauken und Trompeten sowie eine flächige Anlage und „majestätische“ Motivik (Volker Scherliess).

Dem zweiten Satz wurden erst Jahre später zwei Fagotte hinzugefügt, die den einst reinen Streichersatz ergänzen, auch der Zusatz (più tosto Allegretto = eher etwas fröhlich) zur Tempobezeichnung stammt aus einer späteren ‚Donaueschinger‘ Quelle (sieben Jahre nach der Entstehung hatte Mozart die Symphonie als eine seiner jüngsten (!) Kompositionen unter elf weiteren Werken dem Prinzen von Fürstenberg in Donaueschingen zum Erwerb angeboten). Das barockisierende Gigue-artige Finale der C-Dur-Symphonie lässt Rückbezüge auf das Prestissimo-Finale aus Joseph Haydns Symphonie C-Dur Hob. I:56 errahnen, worauf Howard Chandler Robbins Landon hingewiesen hat.

Therese Muxeneder

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 133

Composed in July 1772, when the 16-year old Mozart was in Salzburg between two Italian trips, the Symphony in D major, K. 133, is noted for its orchestration. It uses two trumpets, giving the piece a mood of pageantry and grandeur. Musicologist Alfred Einstein writes: “Although the Symphony, K. 133, begins in what seems a conventional enough fashion, it soon produces a series of surprises, such as, for example, the fact that the initial motif reappears for the first time in the coda and not in the reprise. The choirs of the orchestra seem to go their independent ways, and the symphonic structure takes on more and more the form of a dialogue, both in the large and in detail. Thus, the strings may predominate while the winds accompany in the form of a body of rhythmic sound, as in the finale of this symphony. The use of two violas, in unison or in octaves with the oboes, a device of which Mozart is fond, proves a means of orchestral mixture.”

IDOMENEO, K. 366: CHORUS WITH ELETTRA NO. 15 ‘PLACIDO È IL MAR’

Idomeneo, Mozart’s tenth opera, was a commission from Karl Theodor, Prince-Elector of Bavaria. It was first performed in Munich in January 1781, with the 25-year-old composer conducting. The libretto for this *opera seria*, by Giambattista Varesco, is based on a mythological narrative. Idomeneo, the King of Crete,

facing the wreck of his fleet in a tempest, promises the sea-god Neptune to sacrifice the first person he sees upon arriving on shore. Unfortunately, that person happens to be Idomeneo’s own son, Idamante. Hoping to spare Idamante, Idomeneo sends him into exile: Idamante is to escort Elettra, the Princess of Argos who had sought refuge in Crete, back to her native land. As Idamante and Elettra are about to depart, the chorus describes the sea’s calm (*Placido è il mar*) and the prospect of a safe voyage. Meanwhile, Elettra, whose love for Idamante is unrequited, hopes that gentle breezes will help change his mind. Neptune suddenly sends a brutal storm and a sea monster to ravage Crete, finally compelling Idomeneo to put his son to death. At the last minute, the voice of Neptune is heard, resolving the situation for everyone, except for poor Elettra, who wishes to die.

LUCIO SILLA, K. 135: CHORUS WITH GIUNIA NO. 6 ‘FUOR DI QUESTE URNE DOLENTE’ – ‘O DEL PADRE OMBRA DILETTA’

Lucio Silla, which Mozart composed when he was 16, was first performed on 26 December 1772 at the Teatro Regio Ducal in Milan. Its libretto was by Giovanni de Gamerra, using the historical figure of the Roman dictator Lucius Cornelius Silla (138–78 BC), which had already been the subject of an opera by Handel in 1713. In Mozart’s opera, Silla is in love with Giunia, the daughter of Marius, a political enemy he has had killed. Giunia, however, loves

Cecilio, a senator that Silla has sent into exile. Although Giunia believes that Cecilio has also been killed by Silla, Cecilio has in fact just returned to Rome and plans to meet her when she comes for her daily visit to her father's grave. The chorus takes place upon Giunia's arrival at the cemetery. Sung by her suite of ladies-in-waiting and nobles, the chorus, *'Fuor di queste urne dolente'* is set in a major key that, instead of its customary mood of happiness or triumph, signals a desire for revenge and meting out punishment. Later pieces where Mozart uses the major with this function include the *'Dies iræ'* in his *Requiem* (*'Quantus tremor est futurus, Quando Iudex est venturus'*) and the Queen of the Night's aria from *The Magic Flute* (*'fühlt nicht durch dich Sarastro...'*), although both of these start in the minor. Both of these pieces also have textural and rhythmic parallels with *'Fuor di queste urne'*. In contrast with this energetic call for help to all of the deceased souls to rid Rome of Silla, Giunia's aria *'O del padre ombra diletta'* focuses the message on her own plight. She directs her entreaties at her own father and, instead of expressing wrath, her mood seeks to inspire pity. By the end of the opera, Silla, magnanimously allows the pair to marry and surrenders his crown, freeing Rome.

IDOMENEO, K. 366: CHORUS NO. 3 'GODIAM LA PACE'

At the beginning of *Idomeneo*, Ilia, the daughter of the defeated Trojan King Priam, recounts

how the Cretan fleet, carrying King Idomeneo, his son Idamante, as well as their Trojan prisoners (including Ilia herself), encountered a tempest while sailing home from the war in Troy. Ever since Idamante saved Ilia from drowning in the wreck of her ship, her feelings of revenge and allegiance to her people are mixed with a budding love for this enemy prince. Idamante, too, feels that he "wears the sweet chains in which [Ilia's] beauty binds him." To mollify her, he frees the Trojan prisoners. In the chorus *'Godiam la pace'*, the Trojan and Cretans ecstatically celebrate their reconciliation. The piece contains two brief duets. Two women sing in the first, playing the role of two Cretans. In the second, two of the newly liberated Trojan prisoners acknowledge that their salvation was owed in large part to the "lovely eyes" of their princess.

DON GIOVANNI, K. 527: DONNA ANNA'S RECITATIVE AND RONDO, NO. 23 'CRUDELE? AH NO, MIO BENE!' – 'NON MI DIR, BELL'IDOL MIO'

Mozart composed *Don Giovanni*, one of the major works of the Western operatic repertoire, when he was 31. After *The Marriage of Figaro*, this was his second collaboration with librettist Lorenzo Da Ponte. At the beginning of the opera, Don Giovanni has entered the house of the *Commendatore* and tries to have his way with Donna Anna, the *Commendatore's* daughter. Hearing his daughter's cries for help, the *Commendatore* tries to intercept her attacker, but Don Giovanni kills him. In

the second act, Donna Anna's fiancé, Don Ottavio, accuses her of cruelty for delaying their marriage. In her recitative *'Crudele? Ah no, mio bene!'* she explains that marrying would be viewed as inappropriate, so soon after her father's murder. Then, with her aria *'Non mi dir, bell'idol mio'*, she assures Ottavio of her love. At the end of the opera, after Don Giovanni's demise, Donna Anna, persuades Ottavio to wait one more year before they get married. Kristi Brown-Montesano provides this enlightening interpretation of Donna Anna's character: "Her refusal to forget everything that has happened and to join Don Ottavio in an expeditious happy ending has provoked charges of inflexibility, emotional coldness, ulterior motives, and even narcissism. It is possible, however, that critics find Donna Anna's 'unnatural' behaviour disturbing because it is also, paradoxically, the most realistic in the opera. Her drama reads against opera's favourite truism: love heals all – and quickly. ... Far from being a plaster demi-goddess, Donna Anna is, in many ways, one of Mozart's most flesh-and-blood creations."

CONCERT IN E FLAT MAJOR FOR HORN AND ORCHESTRA, K. 447

Mozart composed the Horn Concerto, K. 447, for Joseph Leutgeb, a close and lifelong friend of his. Leutgeb played with the Salzburg court orchestra from 1763. He toured Europe, receiving praise in Paris for his lyrical playing, then moved back to his native Vienna in 1777.



Waldhornist. Kupferstich von Johann Christoph Weigel.
Aus: „Musicalisches Theatrum, auf welchen alle
zu dieser edlen Kunst gehörige Instrumenta [...]
vorgestellt werden“, Nürnberg, um 1710/20.
Berlin, akg-images

Mozart was composing for the natural horn (or Waldhorn) – horns with valves were not invented until the 1820s. Leutgeb was one of the first players skilled at producing notes out-

side the overtone series on this instrument, by inserting his hand in the bell of the horn. (This concerto was composed in the late 1780s, while Mozart was in Vienna, but the exact year is not known with certainty.)

MITRIDATE, RE DI PONTO, K. 87: SIFARE'S ARIA NO. 13 'LUNGI DA TE, MIO BENE'

In March 1770, the 14-year old Mozart received a commission to compose an opera to open the season at the Regio Ducal Teatro in Milan. In June, he received a libretto written by Vittorio Amedeo Cigna-Santi, based on Jean Racine's *Mithridate* (1673), Louis XIV's favourite tragedy. In the aria '*Lungi da te, mio bene*', Mitridate's son, Sifare, bids farewell to his beloved Aspasia, who is promised to Mitridate. (At the end of the opera, Mitridate dies and Sifare and Aspasia are allowed to marry.) The role of Sifare was first sung by the soprano castrato Pietro Benedetti who was so happy with Mozart's music that, according to a letter by Leopold, he declared that, if it did not please the public, "he would have himself castrated a second time."

SYMPHONY IN C MAJOR, K. 338

The Symphony in C major, K. 338, was completed on 29 August 1780 for court concerts taking place in Salzburg on September 2 and 4. Mozart was to embark next on the composition of *Idomeneo*. It is the last symphony

Mozart wrote before moving to Vienna. Salzburg had no opera house, making it inadequate as a base for Mozart who was eager to write more opera. Following the strained relationship with Archbishop Colloredo, Mozart left his employment in the summer of 1781. This symphony adopts the more old-fashioned three-movement form characteristic of Mozart's early symphonies, although the autograph reveals that Mozart had started composing a minuet, which he scrapped.

Francis Kayali

WOLFGANG AMADEUS MOZART AUSGEWÄHLTE ARIEN UND CHÖRE

CHOR MIT ELETTRA NR. 15 „PLACIDO È IL MAR“ AUS „IDOMENEO“ KV 366

Text von Giambattista Varesco (1735–1805)

Coro

Placido è il mar, andiamo, || Tutto ci
rassicura. || Felice avrem ventura, || Su, su,
partiamo or or.

Elettra

Soavi Zeffiri soli spirate, || Del freddo borea
l'ira calmate. || D'aura piacevole cortesi
siate, || Se da voi spargesi per tutto amor.

Coro

Placido è il mar, andiamo, || Tutto ci
rassicura. || Felice avrem ventura, || Su, su,
partiamo or or.

Chor

*Still ist das Meer, lasst uns eilen, || alles
ist günstig. || Glücklich ist unser Los, || auf,
auf, lasst uns scheiden.*

Elettra

*Lieblicher Zephir, hauche alleine, || Dämpfe
des Nordwindes eisigen Zorn. || Durch
deiner Lüfte liebliche Zartheit || soll über
alles die Liebe sich breiten.*

Chor

*Still ist das Meer, lasst uns eilen, || alles
ist günstig. || Glücklich ist unser Los, || auf,
auf, lasst uns scheiden.*

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

CHOR MIT GIUNIA NR. 6 „FUOR DI QUESTE URNE DOLENTI“ – „O DEL PADRE OMBRA DILETTA“ AUS „LUCIO SILLA“ KV 135

Text von Giovanni de Gamerra (1743–1803)

Coro

Fuor di queste urne dolenti || Deh n'uscite,
alme onorate, || E sdegnose vendicate || La
romana libertà.

Giunia

O del padre ombra diletta || Che d'intorno
a me t'aggiri, || I miei pianti, i miei sospiri ||
Deh ti movano a pietà.

Chor

*Aus diesen düsteren Urnen || tretet nun
hervor, ehrwürdige Seelen, || und rächt voll
Zorn || die Freiheit Roms.*

Giunia

*Bist du um mich, || o teurer Schatten
meines Vaters, || dann sollen meine Seufzer,
meine Tränen || dich zu Mitleid rühren.*

Coro

Il superbo, che di Roma || Stringe i lacci in
Campidoglio, || Rovesciato oggi dal soglio ||
Sia d'esempio ad ogni età.

Chor

*Der Stolz, der am Kapitol || die Zügel Roms
an sich gerissen hat, || sei heute noch vom
Thron gestürzt, || als Beispiel allen Zeiten.*

(Deutsche Übersetzung: Traude Freudlsperger)

CHOR NR. 3 „GODIAM LA PACE“ AUS „IDOMENEO“ KV 366

Text von Giambattista Varesco

Tutti

Godiam la pace, || Trionfi Amore: || Ora ogni
core || Giubilerà.

Alle

*Lasst uns den Frieden genießen, || es siege
Amor: || Nun wird jedes Herz || jubelieren.*

Due Cretesi

Grazie a chi estinse || Face di guerra: || Or si
la terra || Riposo avrà.

Zwei Kreter

*Dank dem, || der die Fackel des Krieges
löschte, || jetzt wird die Erde wahrhaft ||
zur Ruhe gelangen.*

Tutti

Godiam la pace, || Trionfi Amore: || Ora ogni
core || Giubilerà.

Alle

*Lasst uns den Frieden genießen, || es siege
Amor: || Nun wird jedes Herz || jubelieren.*

Due Trojani

A voi dobbiamo || Pietosi Numi! || E a quei
bei lumi || La libertà.

Zwei Trojaner

*Euch, || barmherzige Götter, || und diesen
schönen Augen || verdanken wir die
Freiheit.*

Tutti

Godiam la pace, || Trionfi Amore: || Ora ogni
core || Giubilerà.

Alle

*Lasst uns den Frieden genießen, || es siege
Amor: || Nun wird jedes Herz || jubelieren.*

(Deutsche Übersetzung: Erna Neunteufel)

REZITATIV UND RONDO DER DONNA ANNA NR. 23 „CRUDELE! – AH NO, MIO BENE!“ – „NON MI DIR, BELL’IDOL MIO“ AUS „DON GIOVANNI“ KV 527

Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

Recitativo accompagnato

Crudele! – Ah no, mio bene! Troppo mi
spiace allontanarti un ben che lungamente
la nostr'alma desia ... Ma il mondo ... oh Dio
– – non sedur la mia costanza del sensibil
mio core! Abbastanza per te mi parla amore. –

Recitativo accompagnato

*Grausam! – Ach nein, mein Leben! Allzusehr
schmerzt es mich, dir etwas zu versagen,
das so lange unsere Seelen ersehnen... Aber
die Welt... o Gott – – versuche nicht die
Beständigkeit meines fühlenden Herzens!
Genug spricht mir die Liebe für dich. –*

Rondo

Non mi dir, bell'idol mio, || Che son io crudel
con te; || Tu ben sai quant'io t'amai, || Tu
conosci la mia fè.

Rondo

*Sag mir nicht, mein Leben, || dass ich
grausam bin zu dir; || du weißt gut, wie
sehr ich dich liebe, || du kennst meine Treue.*

Calma, calma il tuo tormento, || Se di duol
non vuoi ch'io mora! || Forse un giorno il
cielo ancora || Sentirà pietà di me.

*Beruhige, beruhige deine Qualen, || wenn
du nicht willst, dass ich vor Schmerzen
sterbe! || Vielleicht hat der Himmel eines
Tages noch || Erbarmen mit mir.*

(Deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

ARIE DES SIFARE NR. 13 „LUNGI DA TE, MIO BENE“ AUS „MITRIDATE, RE DI PONTO“ KV 87

Text von Vittorio Amedeo Cigna-Santi (1725–1785)

Lungi da te, mio bene || Se vuoi ch'io porti
il piede || Non rammentar le pene || Che
provi, o cara, in te.

*Fernhin soll mein Fuß mich tragen, || meine
Liebe, von dir, so willst du es. || Denke an
die Qualen nicht, || O Liebste, die du fühlst.*

Parto, mia bella, addio, || Ché, se con te più
resto, || Ogni dover obbligo, || Mi scordo ancor
di me.

*Ich gehe, meine Schöne, lebe wohl. || Wenn
ich noch weiter bei dir bleibe, || vergess'
ich jede Pflicht, || vergesse ich mich selbst.*

(Deutsche Übersetzung: Traude Freudlsperger)



Gregory Ahss



Laura Aikin



Hansjörg Albrecht



Louise Alder



Franc Aleu



Giovanni Antonini



Alicia Aza



Gaby Barberio

DIE MITWIRKENDEN DER MOZARTWOCHE 2019

Schon im Alter von fünf Jahren begann der israelische Violinist **GREGORY AHSS** mit dem Geigenunterricht an der Gnessin-Musikschule in seiner Geburtsstadt Moskau. Während seiner Ausbildung, die ihn an das israelische Konservatorium, die Akademie für Musik in Tel Aviv und das New England Conservatory of Music in Boston führte, gewann er namhafte Wettbewerbe als Solist, aber auch als Kammermusiker mit dem von ihm gegründeten Tal Piano Trio. Darunter war 2002 u. a. der 1. Preis des internationalen Kammermusikwettbewerbs „Premio Trio di Trieste“. Als Solist konzertierte er u. a. unter der Leitung von Claudio Abbado und Yannick Nézet-Séguin, mit dem Mahler Chamber Orchestra, dem Orchestra Mozart Bologna und der Camerata Salzburg. Als Konzertmeister gastierte er ebenfalls mit führenden Orchestern, darunter das London Symphony Orchestra, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und die Bamberger Symphoniker. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen u. a. Natalia Gutman, Sabine Meyer, Gautier Capuçon, Valentin Erben und Daniel Hope. Gregory Ahss ist regelmäßig bei Festivals wie dem Verbier Festival, dem Gotland Festival und dem Israel Festival zu Gast. Von 2005 bis 2011 leitete Gregory Ahss zahlreiche Konzerte des Mahler Chamber Orchestra und des Lucerne Festival Orchestra als Konzertmeister. Seit 2012 ist er Konzertmeister der Camerata Salzburg.

Das Repertoire der amerikanischen Sopranistin **LAURA AIKIN** umfasst Werke vom Barock bis zur zeitgenössischen Musikkultur. Als regelmäßiger Gast an den weltweit führenden Opernhäusern tritt sie u. a. an der Wiener Staatsoper, der Mailänder Scala, der Bayerischen Staatsoper München, dem Opernhaus Zürich, der Opéra National de Paris, der Semperoper Dresden sowie der Metropolitan Opera in New York auf. Seit 1995 ist sie regelmäßig bei den Salzburger Festspielen zu Gast, wo sie als Bad'iat in Henzes *L'Upupa*, Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail* und als Marie in Zimmermanns *Die Soldaten* Erfolge feierte. Als Konzertsängerin tritt Laura Aikin weltweit mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem Sinfonieorchester

des Bayerischen Rundfunks, dem Symphonieorchester in Chicago sowie dem BBC Symphony Orchestra auf und arbeitet mit führenden Dirigenten zusammen. Eine besondere Zusammenarbeit verband sie mit Nikolaus Harnoncourt, unter dessen Leitung sie in Beethovens *Missa solemnis* bei der styriarte in Graz und bei den Salzburger Festspielen zu erleben war. Zu den Höhepunkten in der großen Auswahl an Rollen und Häusern zählen in den letzten Jahren ihr Debüt als Giunia in *Lucio Silla* am Gran Teatro del Liceu in Barcelona, Lulu in Paris und in Lyon, der Mailänder Scala und bei den Wiener Festwochen sowie ihre Interpretation der Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* an der Deutschen Oper Berlin, welche sie 2018 auch nach Budapest, zum Edinburgh Festival und zum Mostly Mozart Festival in New York führte.

Der gebürtige Sachse **HANSJÖRG ALBRECHT** begann seine musikalische Ausbildung als Mitglied des Dresdner Kreuzchores und studierte danach Dirigieren und Orgel in Hamburg, Lyon und Köln. Parallel zu seinem Studium war er für sieben Jahre Assistenzorganist an der Hamburger Hauptkirche St. Michaelis. Später arbeitete er als Assistent, Organist und Cembalist eng mit dem Sänger und Dirigenten Peter Schreier zusammen. Hansjörg Albrecht ist Künstlerischer Leiter des Münchener Bach-Chores & Bach-Orchesters. Er dirigiert regelmäßig das Bach Collegium München, das Orchestra del Teatro di San Carlo Neapel und den C.P.E.-Bach-Chor Hamburg. Seine Arbeit führt ihn mit vielen Künstlern und Orchestern zusammen, u. a. mit Dorothee Oberlinger, Fazıl Say und Klaus Florian Vogt sowie der Prager Philharmonie, dem Bayerischen Staatsorchester, dem Münchner Rundfunkorchester, der Staatskapelle Weimar, den Hamburger Symphonikern, dem Kammerorchester Moskau, dem Elbipolis Barockorchester sowie den Ensembles der Bachakademie Stuttgart. Konzerte als Organist führen Hansjörg Albrecht in die großen Konzerthäuser und Kathedralen Europas und Russlands sowie nach Japan und in die USA, wo er zudem als Solist und Kammermusikpartner namhafter Orchester und Ensembles gastiert.

Nach der Auszeichnung mit dem „Young Singer Award“ bei den International Opera Awards 2017 gewann die

gebürtige Engländerin **LOUISE ALDER** bei der BBC Cardiff Singer of the World Competition den Dame Joan Sutherland-Publikumspreis. Seit 2014 ist sie Mitglied im Ensemble der Frankfurter Oper, wo sie mit Partien wie Gilda in *Rigoletto*, Fuchsin Schlaufkopf in Janáček's *Das schlaue Fuchlein*, Despina in *Così fan tutte* oder Clorinda in *La Cenerentola* auftrat. Weitere Engagements umfassen die Rollen der Pamina beim Festival Garsington Opera und der Sophie in Richard Strauss' *Rosenkavalier* an der Glyndebourne Festival Opera. Sie debütierte 2018 als Gretel an der Bayerischen Staatsoper in München und wird im März 2019 in der Titelrolle in *La Calisto* am Teatro Real in Madrid zu sehen sein. Louise Alder gastierte u. a. als Händels Semele in der Londoner Royal Festival Hall und im Wiener Musikverein, als Marzelline in Beethovens *Fidelio* sowie in Mozarts *Krönungsmesse* bei den BBC Proms. Als Sophie war sie zudem an der Welsh National Opera in Cardiff, als Eurydice in Rossis *Orpheus* am Royal Opera House Covent Garden in London und als Monteverdis Poppea in Bukarest zu sehen. Die Rolle der Rapunzel in *Into the Woods* führte sie zuletzt an das Théâtre du Châtelet in Paris. Weiters trat Louise Alder u. a. beim London Handel Festival, an der Wigmore Hall London und beim Oxford Lieder Festival auf.

Der aus Barcelona stammende Videokünstler **FRANC ALEU**, geboren 1966, begann seine Laufbahn als Fotograf und gründete 1989 zusammen mit anderen Künstlern die Gruppe MAAT, bevor er sich ab 1990 Video und audiovisueller Kunst zuwandte, was ihn an die großen Häuser seiner Heimatstadt, aber auch nach Mailand, Buenos Aires oder Florenz führte. Dort arbeitete er in verschiedenen Opernproduktionen u. a. mit Zubin Mehta, Valery Gergiev, Lorin Maazel oder Kirill Petrenko. Eine intensive Zusammenarbeit verbindet ihn zudem mit der katalanischen Künstlergruppe La Fura dels Baus, so kreierte er die Videos u. a. in deren Inszenierungen von *La Atlantida*, *Fausto 3.0*, *La Damnation de Faust* und *Die Zauberflöte* bei der Ruhrtriennale. 2011 führte er erstmals selbst Regie in Wolfgang Mitterers *Baron Münchhausen* an der Wiener Taschenoper. Franc Aleu arbeitet außerdem in den Bereichen Architektur, Kunstausstellungen sowie Design und unterrichtet er an verschiedenen Hochschulen.

Seine vielbeachtete Arbeit als Dirigent und Barock-Flötist führten den Mailänder **GIOVANNI ANTONINI** mit seinem Ensemble Il Giardino Armonico durch Europa, die USA, Kanada, Australien und Japan. Sein moderner Umgang mit klassischer und barocker Musik werden von renommierten Orchestern weltweit geschätzt. So arbeitete er u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Tonhalle Orchester in Zürich und dem Kammerorchester Basel zusammen. Einladungen führten ihn an das Teatro alla Scala nach Mailand, wo er Händels *Alcina* dirigierte und zu den Salzburger Festspielen für *Giulio Cesare in Egitto* sowie *Norma*. Am Opernhaus Zürich dirigierte er *Alcina*, *Le nozze di Figaro* und *Idomeneo*. Seit 2014 leitet Giovanni Antonini das International Festival Wratistavia Cantans in Breslau (Wrocław), Polen, und erhielt dort den Wrocław Music Award. Mit dem Projekt *Haydn2032* bringt er sein Orchester Il Giardino Armonico und das Kammerorchester Basel zusammen mit dem Ziel, sämtliche 107 Symphonien Haydns einzuspielen. Giovanni Antonini zählt mit regelmäßigen Auftritten bei der Mozartwoche und den Saisonkonzerten der Stiftung Mozarteum, Konzerten bei der Kulturvereinigung und Musiktheatervorstellungen am Salzburger Landestheater zu den Säulen des Salzburger Musiklebens.

ALICIA AZA, geboren in Madrid, ist studierte Rechtsanwältin und als Autorin und Poetin tätig. Mit ihrem 2011 erschienen Gedichtband *Das Buch der Bäume* war sie Finalistin für den andalusischen Kritikerpreis *Premio Andalucía de la Crítica*. Noch im selben Jahr erhielt sie den *Rosalía de Castro*-Preis für ihr Werk *Winterreise*. 2015 veröffentlichte Alicia Aza *Die fruchtbaren Spuren* und 2017 *Architektur des Stillschweigens*. Das Werk Alicia Azas ist ins Italienische, Serbische, Französische, Bulgarische, Englische und Arabische übersetzt worden. Sie ist Mitglied des Vorstands des Spanischen Schriftstellerverbandes und Vizepräsidentin der Internationalen Humanistischen und Ethischen Union.

Die Tänzerin, Choreographin und Schauspielerin **GABY BARBERIO** stammt aus Argentinien und ist auch als Lehrerin tätig. Sie choreographierte zahlreiche Theaterstücke, Spielfilme und arbeitete außerdem im kommer-



Daniel Barenboim



Michael Barenboim



Martin James Bartlett



Cecilia Bartoli



Thomas Bautenbacher



Pablo Bemsch



Ivor Bolton



Angela Brower

ziellen Werbebereich. Sie studierte am Teatro General San Martín MPAL in Argentinien und erweiterte ihre Kenntnisse bei internationalen Lehrern, um sich verschiedene Techniken zeitgenössischen Tanzes, Kampfsport, Akrobatik, Yoga, Theater und Kontakt-Improvisation anzueignen. Von 1990 bis 2005 war sie Mitglied der argentinischen Kompanie El Descueve. Die Zusammenarbeit mit der Gruppe De La Guarda an dem Projekt *Villa Villa* führte sie nach New York und London. Derzeit ist sie Direktorin des unabhängigen Kollektivs Rotonda in Barcelona und Choreographin in Projekten von Carlus Padrissa bei La Fura dels Baus.

DANIEL BARENBOIM, geboren 1942, studierte bei seinem Vater Klavier und spielte mit sieben Jahren sein erstes Konzert in seiner Heimatstadt Buenos Aires. 1952 zog er mit seinen Eltern nach Israel. Sein Solistendebüt als Pianist gab er nur wenige Jahre später in Wien und Rom. Mit elf Jahren nahm er in Salzburg an Dirigierklassen von Igor Markevich teil und begann sein Studium der Harmonielehre und Komposition in Paris. Seit seinem Debüt als Dirigent mit dem Philharmonia Orchestra 1967 in London ist Daniel Barenboim mit allen führenden Orchestern der Welt aufgetreten, in Europa gleichermaßen wie in den USA. Er war Chefdirigent des Orchestre de Paris, des Chicago Symphony Orchestra und ist seit 1992 Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Seit 1969 gehört Daniel Barenboim zu den unverzichtbaren Künstlern der Mozartwoche. 1999 rief Daniel Barenboim gemeinsam mit Edward Said das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das junge Musiker aus Israel, Palästina und den arabischen Ländern zusammenführt. Für ihre Friedensinitiative im Nahen Osten wurden beide 2002 mit dem Preis „Príncipe de Asturias“ geehrt. Seit 2015 studieren talentierte junge Musiker aus dem Nahen Osten an der Barenboim-Said Akademie in Berlin. Daniel Barenboim wurde mit zahlreichen internationalen Preisen und der Ehrendoktorwürde der Universität Oxford geehrt. 2011 ernannte ihn Queen Elizabeth II zum „Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire“.

MICHAEL BARENBOIM, geboren 1985, begann im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel. 1992 wechselte

er zur Violine und erhielt Unterricht von Abraham Jaffe und Axel Wilczok. Seit 2000 ist Michael Barenboim Mitglied des West-Eastern Divan Orchestra und seit 2003 dessen Konzertmeister. Er trat u. a. in der Royal Albert Hall in London, im Théâtre du Châtelet in Paris, an der Staatsoper Unter den Linden, der Berliner Philharmonie, bei den Salzburger Festspielen, in der New Yorker Carnegie Hall und im Teatro Colón in Buenos Aires auf. Von 2012 bis 2014 trat Michael Barenboim mehrmals in den Konzerten der Stiftung Mozarteum Salzburg und beim Festival „Dialoge“ auf. In der Spielzeit 2017/18 war er erstmals bei den Berliner Philharmonikern zu Gast. Solo-Auftritte führten ihn nach Hamburg, Neapel und Seoul. Sein Repertoire umfasst neben klassischen und romantischen Werken auch Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts. Ein weiterer Fokus liegt bei der Kammermusik. Als Mitbegründer des Erlenbusch-Quartetts ist er regelmäßig bei Musikfestspielen wie dem Lucerne Festival, dem Beethovenfest Bonn, in Aix-en-Provence, beim Klavierfestival Ruhr und beim Jerusalem International Chamber Music Festival zu Gast. Sein Klaviertrio mit dem Cellisten Kian Soltani und seinem Vater Daniel Barenboim ist in dieser Saison mit einer Konzertreihe im Pierre Boulez Saal in Berlin zu Gast. Michael Barenboim lehrt u. a. an der Barenboim-Said Akademie in Berlin, wo er den Bereich Kammermusik leitet.

Der 1996 geborene britische Pianist **MARTIN JAMES BARTLETT** gewann 2014 den Preis BBC Young Musician. Das brachte ihm Einladungen zu Soloauftritten mit führenden britischen Orchestern sowie Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Serbien und in den USA. 2015 gab er sein Debüt bei den Proms. 2016 spielte er bei dem feierlichen Staatsakt zum 90. Geburtstag der Queen in der St-Pauls-Kathedrale. In der Saison 2017/18 spielte Martin James Bartlett erstmals in Japan und gab sein Debüt beim Tokyo Symphony Orchestra und bei einem Solo-Abend in der Musashino Cultural Foundation. Gemeinsam mit dem Royal College of Music Symphony Orchestra brachte er Mozarts Klavierkonzert KV 491 unter der Leitung von Bernard Haitink zur Aufführung und trat mit den London Mozart Players, der Manchester Camerata und bei den BBC Proms auf.

CECILIA BARTOLI, 1966 in Rom geboren, trat im Alter von neun Jahren als Hirtenknabe in Puccinis *Tosca* erstmals auf die Bühne. Zehn Jahre später debütierte sie als Rosina in Rossinis *Barbier von Sevilla*. Seitdem hat Cecilia Bartoli mit Dirigenten wie Herbert von Karajan, Daniel Barenboim und Nikolaus Harnoncourt zusammengearbeitet und ihre Auftritte führten sie auf alle bedeutenden Bühnen Europas, Amerikas, Asiens und Australiens. Im Rahmen der Mozartwoche trat sie erstmals 1998 auf und nahm 2006 am Festkonzert zu Mozarts 250. Geburtstag unter der Leitung von Riccardo Muti teil. 2012 wurde Cecilia Bartoli Künstlerische Leiterin der Salzburger Pfingstfestspiele. Ihre besondere Fähigkeit, Künstlerisches mit Konzeptionellem zu verbinden, findet hier ein ideales Wirkungsfeld. Im Sommer 2016 wurden unter ihrer künstlerischen Leitung „Les Musiciens du Prince – Monaco“ ins Leben gerufen, ein Orchester, das der historischen Aufführungspraxis verpflichtet ist. Cecilia Bartoli erhielt höchste Auszeichnungen – in Italien ist sie „Cavaliere“, in Frankreich „Chevalier de la Légion d'Honneur“ und „Officier des Arts et des Lettres“. Institutionen wie die Royal Academy of Music und die Königlich Schwedische Musikakademie machten sie zum Ehrenmitglied, das University College Dublin verlieh ihr das Ehrendoktorat; 2016 wurde sie mit dem Polar Music Prize gewürdigt. Cecilia Bartoli arbeitet exklusiv mit der DECCA Music Group zusammen.

Der in Salzburg geborene Künstler **THOMAS BAUTENBACHER** arbeitet seit den 1980er-Jahren für Theater und Film und ist auf dem Feld der pyrotechnischen wie mechanischen Spezialeffekte europaweit sowie international tätig. Er hat u. a. für Regisseure wie Carlus Padrissa, Mitko Gotscheff, Martin Kušej, Andrea Breth, Jürgen Flimm und Frank Castorf gearbeitet. Besonders mit der katalanischen Künstlergruppe La Fura dels Baus und Carlus Padrissa verbindet ihn eine langjährige und enge Zusammenarbeit. Seit 2011 ist Thomas Bautenbacher am Residenztheater München als Technischer Direktor unter der Intendanz von Martin Kušej tätig.

Der argentinische Tenor **PABLO BEMSCH** studierte Gesang am Conservatorio della Svizzera Italiana und an

der Musikhochschule Stuttgart. Im Anschluss an seine Ausbildung wurde er Mitglied des Opernstudios der Oper Zürich, bevor er im September 2011 ins Jette Parker Young Artists Programme des Royal Opera House, Covent Garden wechselte. Hier debütierte er als Cassio in Verdis *Otello* in der Plácido Domingo Gala. Es schlossen sich Rollen wie Moser in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Borsa in *Rigoletto* oder Mozart in Rimsky-Korsakows *Mozart und Salieri* an. In der Saison 2016/17 debütierte er als Tito in Mozarts *La clemenza di Tito* in Argentinien, wo er zudem als Cassio zu erleben war. Die folgende Spielzeit brachte eine Einladung zum Alfredo Kraus Opera Festival nach Gran Canaria und die Aufführung von Dvořáks *Stabat Mater* mit dem Asturias Symphonic Orchestra.

Der 1958 in England geborene **IVOR BOLTON** ist Chefdirigent des Sinfonieorchesters Basel, Künstlerischer Leiter des Teatro Real in Madrid, Chefdirigent des Dresdner Festspielorchesters und Ehrendirigent des Mozarteumorchesters Salzburg, mit dem er seit 2003 bei der Mozartwoche regelmäßig auftritt sowie bei den Salzburger Festspielen und auf Tourneen. Mit dem Ensemble hat er eine umfangreiche Diskographie aufgebaut. In Großbritannien war er musikalischer Leiter der English und der Glyndebourne Touring Opera sowie Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra. Für seine Arbeit an der Bayerischen Staatsoper in München, wo er seit 1994 mehrere Neuproduktionen leitete, wurde ihm der Bayerische Theaterpreis verliehen. Ivor Bolton ist regelmäßig Gast beim Maggio Musicale Fiorentino und an der Opéra National de Paris. Opern- und Orchesterengagements führten ihn u. a. an das Royal Opera House, Covent Garden, nach Bologna, Lissabon, Sydney, Genua und New York. Zu den Highlights der letzten Saison zählen Strawinskys *The Rake's Progress* an der Dutch National Opera, Mozarts *Lucio Silla* und Britten's *Gloriana* am Teatro Real in Madrid, eine Tournee durch Großbritannien mit dem Sinfonieorchester Basel sowie Mozarts *Entführung aus dem Serail* und Joseph Haydns *Orlando Paladino* in München.

Die Mezzosopranistin **ANGELA BROWER** wurde in Arizona geboren. Sie studierte an der Arizona State University



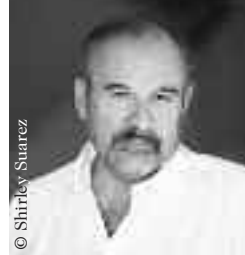
Urbez Capablo



Renaud Capuçon



Alondra de la Parra



Helmut Deutsch



Yulia Deyneka



Nahuel Di Pierro



Elsa Dreisig



Lisa Eckhart

und der Indiana University. Von 2008 bis 2010 war sie im Jungen Ensemble, von 2011 bis 2016 im Ensemble der Bayerischen Staatsoper in München engagiert. Für ihre Darbietung der Dorabella in *Così fan tutte* wurde ihr 2009 der Festspielpreis der Münchner Opernfestspiele verliehen. Sie trat außerdem am Palais Garnier in Paris, an der Deutschen Oper Berlin, am Festspielhaus Baden-Baden oder in Aix-en-Provence auf. 2016 debütierte Angela Brower als Dorabella bei den Salzburger Festspielen und gab in derselben Rolle ihr Debüt am Royal Opera House, Covent Garden. Zu ihren weiteren Rollen gehören Octavian in Richard Strauss' *Rosenkavalier*, Elisabetta in Donizettis *Maria Stuarda* oder der Komponist in *Ariadne auf Naxos*. Auf der Konzertbühne interpretiert Angela Brower ein weites Repertoire, das bei Komponisten wie Händel beginnt und bis zu Maurice Ravel oder Alban Berg reicht.

URBEZ CAPABLO ist Musiker und Live-Programmierer mit Wohnsitz in Barcelona. Nachdem er Klavier und zeitgenössisches Solo-Repertoire am Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco studierte, absolvierte er mit einem Master in Sonologie an der Escola Superior de Musica de Catalunya und einem Master in Sound and Music Computing in Barcelona. Sein Fokus liegt auf der Verschmelzung von Mathematik und der Kombination von Musik und neuen Technologien. Urbez Capablo arbeitete als Technischer Direktor, als Künstler und Sound-Designer für viele Festivals und Ensembles (La Fura dels Baus, Nou Ensemble, Alter Face 2.0, Crossing Lines, BLO). 2014 wurde er Stipendiat der Phonos Foundation, was zu seinem Projekt *Machination*, einem computergenerierten Musikstück für Roboter und Musiker, führte. Er trat bei Veranstaltungen wie Sonar Barcelona, Podium Festival und der Summer Series beim National Taichung Theatre auf. Er arbeitet für kleinere Projekte wie interaktive Installationen für Museen oder Kunst-Events ebenso wie als Sound-Designer und Live-Programmierer bei großangelegten Produktionen wie Opernaufführungen.

Der 1976 in Chambéry geborene Franzose **RENAUD CAPUÇON** studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris und gewann schon während seines fünfjährigen Studiums zahlreiche Preise. An-

schließend zog er nach Berlin, um bei Thomas Brandis und Isaac Stern zu studieren, und wurde dort mit dem Preis der Berliner Akademie der Künste ausgezeichnet. 1997 ernannte ihn Claudio Abbado zum Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchesters, in dem er drei Jahre lang mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim, Franz Welser-Möst und Claudio Abbado zusammenarbeitete. Seitdem ist Capuçon einer der gefragtesten Violinsolisten weltweit und seit 2009 regelmäßiger Gast der Mozartwoche in Salzburg. Er konzertierte mit Ensembles wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony, dem Orchestre de Paris und dem Simón Bolívar Orchestra. Renaud Capuçon ist künstlerischer Leiter der Sommets Musicaux de Gstaad und der Osterfestspiele in Aix-en-Provence, welche er 2013 ins Leben rief. Seine vielbeachtete Einspielung zeitgenössischer Konzerte von Rihm, Dusapin und Mantovani wurde 2017 mit dem Echo Klassik prämiert.

ALONDRA DE LA PARRA zählt zu den erfolgreichsten Dirigentinnen weltweit. Die in New York geborene Mexikanerin wusste früh, dass sie Dirigentin werden wollte und wurde dazu von ihrem Vater ermutigt. Nach ihrem Studium in New York City gründete sie mit 23 Jahren ihr eigenes Orchester, das Philharmonic Orchestra of the Americas, um junge Talente aus Nord- und Südamerika zu fördern. Jüngster Meilenstein ihrer Karriere ist die Ernennung zur Musikdirektorin des Queensland Symphony Orchestra 2017. Damit bekleidet sie als erste Frau dieses Amt. Im selben Jahr startete das multimediale Klassikformat *Musica Maestra* der Deutschen Welle, wobei sie Protagonistin wie auch Reporterin des ungewöhnlichen Web- und TV-Projekts ist. Die offizielle Kulturbotschafterin ihres Heimatlandes Mexiko setzt sich für die musikalische Förderung junger Menschen ein und hat verschiedene Bildungsprogramme an Schulen in New York und Mexiko ins Leben gerufen.

Der in Wien geborene Pianist **HELMUT DEUTSCH** studierte am Konservatorium, an der Musikakademie und der Universität seiner Heimatstadt, erhielt den Kompositionspreis der Stadt Wien und wurde mit 24 Jahren Professor. Schon in seiner Studienzeit konzentrierte

sich sein Interesse auf das Lied. Seine jahrzehntelange Arbeit als Kammermusiker brachte ihn mit Größen des Klassik-Bereichs wie Irmgard Seefried, Hermann Prey, Jonas Kaufmann, Diana Damrau oder Mauro Peter zusammen und er spielte in verschiedensten Formationen weltweit. Eine Herzensangelegenheit ist für Helmut Deutsch die Ausbildung und Förderung junger Talente. Seine Lehrtätigkeit setzte sich nach Jahren in Wien vor allem an der Hochschule für Musik und Theater in München fort, wo er für 28 Jahre Professor für Liedgestaltung war. Daneben gibt er eine ständig wachsende Anzahl von Meisterkursen in Europa sowie im Fernen Osten und ist durch Gastprofessuren mit zahlreichen Hochschulen verbunden.

Die 1982 auf der russischen Insel Sakhalin geborene **YULIA DEYNEKA** ist Solo-Bratschistin der Staatskapelle Berlin und gefragter Gast bei internationalen Kammermusikfestivals. Nach ihrer Ausbildung am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium studierte sie an der Universität der Künste Berlin. Die Kammermusik nimmt für Yulia Deyneka eine zentrale Rolle ein und ist ein wesentlicher Bestandteil ihres beruflichen Lebens. Zusammen mit Daniel Barenboim hat sie sowohl die wichtigsten Sonaten des Bratschenrepertoires als auch große Werke der Klavierkammermusik aufgeführt. In der Saison 2016/17 gab Yulia Deyneka ein zweifaches Debüt als Solistin und Kammermusikerin mit dem Boulez Ensemble und mit der Staatskapelle Berlin unter der Leitung von Daniel Barenboim an der Carnegie Hall New York und in der Pariser Philharmonie. Sie betreut die Absolventen der Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin ebenso wie die Bratschengruppe des West-Eastern Divan Orchesters und ist seit 2017 Dozentin an der Barenboim-Said Akademie in Berlin.

Der Bass **NAHUEL DI PIERRO** wurde in Buenos Aires geboren und studierte dort am Artistic Institute des Teatro Colón Gesang, bevor er Mitglied im Opernstudio der Pariser Oper wurde. Nach wie vor tritt er dort regelmäßig in der Oper und dem Théâtre des Champs-Élysées sowie an weiteren renommierten Häusern Frankreichs auf. Er ist regelmäßig Gast großer Bühnen und Opern-Festivals in London, Berlin, Amsterdam, Zürich und Salzburg. Sein Repertoire umfasst Opern

Mozarts, barocke Klänge und romantisches Belcanto. Seine Freude am Ausprobieren neuer Stile beweist er in seinen vielfältig gestalteten Rezitalprogrammen. Er konzertiert regelmäßig mit dem Orchestre National de France und ist ein beliebter Gast vieler Orchester im europäischen wie amerikanischen Raum.

ELSA DREISIG hat französisch-dänische Wurzeln und studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. 2016 erhielt sie den Ersten Preis als beste Sängerin beim Gesangswettbewerb Operalia. Im selben Jahr verlieh ihr die Fachzeitschrift *Opernwelt* die Auszeichnung als Nachwuchskünstlerin des Jahres. Seit 2015 Mitglied des Opernstudios der Staatsoper Berlin, sang sie Hauptrollen wie Pamina in *Die Zauberflöte* und Euridice in *Orfeo ed Euridice*. Sie trat an der Opéra National de Paris, am Opernhaus Zürich und beim Festival d'Aix-en-Provence auf und debütierte mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle in Haydns *Schöpfung*. Seit 2017/18 ist sie Ensemblemitglied der Staatsoper Berlin. Sie war 2018/19 in der Neuproduktion von *Don Giovanni* als Zerlina an der Pariser Oper zu hören und feierte ihr Debüt in der Titelpartie von *Manon Lescaut* am Opernhaus Zürich.

Die Kabarettistin und PoetrySlammerin **LISA ECKHART** besticht mit sprachlicher Eleganz und Feinheit, erzeugt eine greifbare Intensität und bearbeitet ironisch-dramatisch große gesellschaftliche Themen. Die gebürtige Steirerin stammt aus Graz und studierte an der Pariser Sorbonne Slawistik und Germanistik. Sie unterrichtete dann in London und zog von dort nach Berlin. Sie bewarb sich an diversen Schauspielschulen und landete über Umwege beim PoetrySlam und beim Kabarett. Mit ihrer erfolgreichen Mixed-Show *Die Lange Nacht des Kabarett*s tourte sie durch Österreich, ist in Rundfunk und zahlreichen Kabarett-Fernsehsformaten präsent und wurde für ihr Talent, ihren Witz und ihr besonderes Gefühl für Pointen mit dem Österreichischen Kabarettpreis 2016, dem Prix Pantheon 2017 und dem Hessischen Kabarettpreis 2018 ausgezeichnet.



Mojca Erdmann



Adam Fischer



Amanda Forsythe



Delphine Galou



Christina Gansch



Alois Glaßner



Andrei Gologan



Amihai Grosz

Die in Hamburg geborene Sopranistin **MOJCA ERDMANN** ist für ihr breit gefächertes Repertoire bekannt, das von Barock bis zu zeitgenössischer Musik reicht, und ist weltweit in allen wichtigen Opernhäusern, Konzertsälen und bei Festivals zu erleben. Ihr Debüt an der Metropolitan Opera New York gab die Sopranistin 2011 als Zerlina in *Don Giovanni* und in der Partie des Waldvogel in Wagners *Siegfried*. Die folgende Saison führte sie an die Staatsoper Berlin, wo sie ihr Debüt als Lulu in Alban Bergs gleichnamiger Oper gab. Die junge Sängerin debütierte 2014 als Marzelline in einer Neuproduktion von Beethovens *Fidelio* zur Spielzeiteröffnung der Mailänder Scala unter der Leitung von Daniel Barenboim. Sie gastierte an der Bayerischen Staatsoper München, am Gran Teatro del Liceu in Barcelona und an der Staatsoper Stuttgart sowie seit 2012 regelmäßig bei der Mozartwoche. In Gala-Vorstellungen im Rahmen des Mozart-Zyklus trat sie an der Seite von Rolando Villazón und unter der Leitung von Yannick Nézet-Séguin am Festspielhaus Baden-Baden auf. 2018 war sie mit ihrem Rollendebüt als Claudia in Toshio Hosokawas *Stilles Meer* an der Staatsoper Hamburg zu erleben.

Der ungarische Dirigent **ADAM FISCHER**, 1949 in Budapest geboren, ist bekannter Experte für die Werke von Joseph Haydn, Mozart, Wagner und Bartók. Er studierte Komposition und Dirigieren in Budapest und in Wien. Der Beginn seiner Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper reicht in das Jahr 1973 zurück, im selben Jahr wurde er Korrepetitor an der Grazer Oper, anschließend in Helsinki, Karlsruhe und München. Er war Generalmusikdirektor in Freiburg, Kassel und Mannheim und kehrte als Künstlerischer Leiter der Budapester Oper (2007–2010) in seine Heimat zurück. Im Konzert tritt Adam Fischer regelmäßig an das Pult der Wiener Philharmoniker, der Wiener Symphoniker, des Orchestra of the Age of Enlightenment und des Mozarteumorchesters Salzburg. 2015 erhielt er einen International Classical Music Award für die Gesamtaufnahme aller Symphonien Mozarts mit dem Danish Chamber Orchestra. Er ist seit 1984 regelmäßiger Gast der Mozartwoche, zuletzt trat er 2017 in diesem Rahmen auf. 2018 wurde Adam Fischer für seine künstlerischen Leistungen und sein humanitäres Engagement

in Israel der prestigeträchtige Wolf Prize in der Sparte Musik verliehen.

In den USA als Star der Barockszene bekannt, hat sich **AMANDA FORSYTHE** auch international einen Namen als führende Sängerin im Repertoire für Alte Musik gemacht. Sie war als Eurydice auf der preisgekrönten Aufnahme von Charpentiers *La Descende d'Orphée aux Enfers* zu hören und begeisterte mit ihrem Debütalbum *The Power of Love* mit sechs ausgewählten Händel-Arien. Sowohl als Konzertsängerin als auch auf der Opernbühne ist Amanda Forsythe an der Seite bekannter Gesangspartner und Orchester zu erleben. Gemeinsam mit dem Countertenor Philippe Jaroussky wurde sie für die Einspielung von Glucks *Orfeo ed Euridice* gefeiert. Ihre Konzerttätigkeit führte sie zum Boston und zum Chicago Symphony Orchestra sowie an das Royal Opera House, Covent Garden nach London. Ihr Repertoire als Opernsängerin erstreckt sich neben der Alten Musik auf Rollen wie Pamina in *Die Zauberflöte*, Nannetta in *Falstaff*, Jemmy in *Guillaume Tell* oder Barbarina in *Le nozze di Figaro*. Gastengagements führten sie an das Royal Opera House, Covent Garden, zum Rossini Opera Festival in Pesaro und an die Bayerische Staatsoper.

Die Mezzosopranistin **DELPHINE GALOU** studierte Philosophie, Gesang und Klavier in ihrer Heimatstadt Paris. 2004 wurde sie von Adami zur „Entdeckung des Jahres“ gekürt und begann ihre Karriere als Ensemblemitglied der Jeunes Voix du Rhin an der Opéra national du Rhin in Straßburg. Als Spezialistin für Barockmusik arbeitet sie u. a. mit dem Balthasar-Neumann-Ensemble, dem Collegium 1704, Il Complesso Barocco oder Les Talens Lyriques zusammen. Ihre Engagements führen sie an die großen Häuser Europas von England über Frankreich, Deutschland und Österreich nach Italien. Als Konzertsolistin ist sie regelmäßig beim Beaune Baroque Festival zu Gast und feierte kürzlich ihr USA-Debüt im New Yorker Lincoln Center in Händels *Acì, Galatea e Polifemo*.

Die aus Niederösterreich stammende Sopranistin **CHRISTINA GANSCH** studierte an der Universität Mozarteum in Salzburg und der Royal Academy of Music

in London. 2014 wurde sie mit dem Kathleen Ferrier Award ausgezeichnet. Sie war drei Jahre lang Mitglied der Hamburger Staatsoper, zunächst im internationalen Opernstudio, dann als Ensemblemitglied. Zu den Höhepunkten der Saison 2017/18 zählen die Rollen der Mélisande in einer Neuproduktion von Debussys *Pelléas et Mélisande* beim Glyndebourne Festival, der Marzelline in einer Neuproduktion von Beethovens *Fidelio* an der Hamburgischen Staatsoper, der Servilia in *La clemenza di Tito* an der Opéra National de Paris sowie der Papagena in der *Zauberflöte* bei ihrem Debüt am Royal Opera House, Covent Garden. Bei den Salzburger Festspielen war sie unter Teodor Currentzis zu hören sowie an der Opéra National de Montpellier. Sie trat in zahlreichen Konzerten auf, u. a. mit dem Dresdner Festspielorchester unter Ivor Bolton, dem Göteborgs Symfoniker unter Simone Young, dem Concerto Köln und dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter Kent Nagano sowie mit der MusicAeterna unter Teodor Currentzis.

Die 1972 in Berlin geborene Dramaturgin **YVONNE GEBAUER** studierte Germanistik, Philosophie und Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit 1998 ist sie als Dramaturgin im Schauspielbereich und vor allem in der Oper tätig. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet sie mit den Regisseuren Hans Neuenfels, Kazuko Watanabe, Claus Guth, Christof Loy und Nadja Loschky. Sie war Dozentin für Dramaturgie an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg und an der Universität für angewandte Kunst Wien. Derzeit unterrichtet sie an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Amélie Niermeyer. Von 2001 bis 2008 war sie freie Mitarbeiterin der *Süddeutschen Zeitung* im Ressort Literatur. Von 2009 bis 2018 war sie als Bildredakteurin an der Bayerischen Staatsoper in München sowie als Bildredakteurin des hauseigenen Magazins *Max Joseph* tätig.

ALOIS GLASSNER studierte Kirchenmusik, Orgel, Orchesterdirigieren, Komposition und Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien und bei Eric Ericson in Stockholm. Von 1993 bis 2005 leitete er die traditionsreiche Kirchenmusik

an der Wiener Augustinerkirche. Seit 2003 ist Alois Glaßner künstlerischer Leiter des Bachchores Salzburg. Gastdirigate führten ihn nach Italien, Spanien, Korea und Japan. International tätig ist er auch als Referent bei Chorleiterkursen und als Experte im Bereich Kinder- und Jugendchor. An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien lehrt Alois Glaßner seit 1991. Im Jahr 2002 übernahm er die Leitung des neu gegründeten Institutes Anton Bruckner, 2004 wurde er zum Professor für Dirigieren ernannt. 2009 gründete er am Institut Anton Bruckner die „Wiener Chorschule“ mit dem Ziel, Studierenden praktische Erfahrungen in der Chorarbeit mit Kindern und Jugendlichen zu ermöglichen.

ANDREI GOLOGAN wurde 1992 in Rumänien geboren, erhielt im Alter von fünf Jahren seinen ersten Klavierunterricht und gewann nur sechs Monate später seinen ersten Klavierwettbewerb. 2009 wurde er als Jungstudent an der Universität Mozarteum in Salzburg in der Konzertklasse von Pavel Gililov aufgenommen. Höhepunkte der vergangenen Jahre sind Rezitaldebüts im Alban Berg Saal des Stiftes Ossiach und im Wiener Rathaus, im Herkulesaal München, und im Athenäum, Bukarest. Andrei Gologan ist u. a. Preisträger der International Piano Competition in memory of Vladimir Horowitz und des Concours International Campus Paris. Er ist Stipendiat der Internationalen Musikakademie im Fürstentum Liechtenstein sowie des Oxford Piano Festivals. Konzerte führten ihn nach Rumänien, Italien, Schottland, Kroatien, Ungarn, Österreich, in die Ukraine, Schweiz und USA. Im Rahmen der Konzertreihe *Building Bridges*, *András Schiff präsentiert junge Pianisten* tritt Andrei Gologan im Lauf der Saison 2018/19 u. a. in Berlin, Bonn und Antwerpen auf.

Der 1979 in Jerusalem geborene Bratschist **AMIHAI GROSZ** ist Gründungsmitglied des Jerusalem Quartets. Seit 2010 widmet er sich seiner solistischen Karriere und spielt als Erster Bratschist bei den Berliner Philharmonikern. Er erlernte im Alter von fünf Jahren zunächst die Violine, bevor er mit elf Jahren zur Viola wechselte. In Jerusalem erhielt er bei David Chen, später bei Tabea Zimmermann in Frankfurt und Berlin sowie in Tel Aviv bei Haim Taub Unterricht. Schon



© Tatjana Dachsel
Sophie Harmsen



Marie Sophie Hauzel



© Michel Hendryckx
Philippe Herreweghe



© Coral Von Zumwalt
Theo Hoffman



© Ruth Frenson N.Y.T.
Rainer Honeck



Janine Jansen



© Matke Helbig
Felix Klierer



© Julia Wesely
Sebastian Kohlhepp

früh erhielt Amihai Grosz verschiedene Stipendien und Preise und war Mitglied der Young Musicians Group des Jerusalem Music Centers, einem Programm für besonders talentierte junge Musiker. Amihai Grosz arbeitet in solistischen und kammermusikalischen Projekten mit Künstlern wie Yefim Bronfman, Mitsuko Uchida oder Janine Jansen zusammen. Er tritt bei Festivals auf der ganzen Welt auf, darunter beim Jerusalem Chamber Music Festival, bei den BBC Proms, beim West Cork Kammermusikfestival und bei Spectrum Concerts Berlin. Amihai Grosz spielt eine „Gaspar-da-Salo“-Bratsche von 1570, die ihm von einer privaten Sammlung als Leihgabe zur Verfügung gestellt wird.

Als Kind deutscher Diplomaten schon früh weit gereist, studierte **SOPHIE HARSEN** an der University of Cape Town und danach bei Edith Wiens. Die Mezzosopranistin arbeitete mit Regisseuren wie Andreas Dresen, Ursel und Karl-Ernst Herrmann, William Kentridge und Robert Wilson zusammen. In der Saison 2017/18 gab sie ihr Debüt als Donna Elvira in Mozarts *Don Giovanni*. Es folgte eine Tournee mit Frieder Bernius und europaweite Einladungen an große Häuser und zu Festivals, wo sie mit einem Repertoire von Carl Philippe Emanuel Bach bis Dvořák auftrat. Ein besonderes Interesse der Mezzosopranistin gilt der Alten Musik. Neben solistischen Auftritten und Konzerten dokumentieren Einspielungen ihre künstlerische Vielseitigkeit.

MARIE SOPHIE HAUZEL, 2000 geboren, war bereits im Alter von neun Jahren Jungstudentin an der Universität Mozarteum zunächst in der Klasse von Andreas Weber, und seit 2017 bei Andreas Groethuysen. Sie gewann zahlreiche internationale Wettbewerbe, wie 2015 den Carl Bechstein Wettbewerb für Kammermusik in Berlin, und nahm an Meisterklassen von Lang Lang sowie Rudolf Buchbinder teil. Sie ist Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben und der Carl Bechstein Stiftung. 2015 bekam sie einen Sonderpreis für „die beste Interpretation eines kammermusikalischen Werkes“ sowie einen Sonderpreis der Deutschen Stiftung Musikleben. Seit 2016 absolviert Marie Sophie Hauzel neben der Schule das Bachelor Studium im Konzertfach Klavier und war dort bei ihrer

Immatrikulation die jüngste Vollstudentin. Sie gab Konzerte in Deutschland, Österreich, Slowenien, China, USA, Litauen und Dänemark. 2013 trat sie bei der Mozartwoche, im Rahmen der Salzburger Festspiele, beim Kammermusikfestival Salzburg, beim Lions Club und bei *Lange Nacht der Musik* in München auf. Zuletzt gab sie ihr Debüt im Gasteig in München in der vielbeachteten Konzertserie *Winners & Masters*.

PHILIPPE HERREWEGHE erhielt seine musikalische Ausbildung in Gent und machte schon früh durch seine lebendige, authentische und rhetorische Auffassung der Barockmusik auf sich aufmerksam. 1977 gründete er in Paris das Ensemble La Chapelle Royale, war von 1982 bis 2002 Künstlerischer Leiter der Académies Musicales de Saintes und gründete 1991 das Orchestre des Champs-Élysées. Seit 1997 ist er Dirigent des Antwerp Symphony Orchestra De Filharmonie. Philippe Herreweghe ist als Gastdirigent von Orchestern wie dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Scottish Chamber Orchestra oder dem Tonhalle Orchester Zürich gefragt. Seit 2001 ist er künstlerischer Leiter der Accademia delle Crete Senesi, dem toskanischen Sommerfestival, das seit 2017 den Namen Collegium Vocale Crete Senesi trägt. Kommende Engagements führen ihn zur Sächsischen Staatskapelle Dresden, zum Musikfest Berlin, zum Cleveland Orchestra sowie zum Philharmonia Orchestra London. Philippe Herreweghes Leidenschaft für barocke Musik und seine Verdienste als Bach-Interpret wurden 2010 von der Stadt Leipzig mit der Bach-Medaille geehrt. Im Jahr 2017 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Gent.

Der amerikanische Bariton **THEO HOFFMAN** studierte an der Juilliard School in New York und etablierte sich schnell als einer der vielseitigsten Künstler seiner Generation. Schon als Student debütierte er als Papageno in *Die Zauberflöte*. Beim Festival in Aix-en-Provence war er Stipendiat der Mozart Residency ebenso wie Gerdine Young Artist des Opernhauses von Saint Louis. Zu seinem Repertoire zählen neben den klassischen Opern auch Partien aus Jonathan Doves *Flight*, *The Trial* von Philip Glass oder Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Theo Hoffman war Stipen-

diat der Los Angeles Opera, wo er in zahlreichen Partien auftrat, zuletzt als Marullo in *Rigoletto*. Er konzertierte mit großen amerikanischen Orchestern sowohl auf der Opernbühne als auch in solistischen Liederabenden und wird in der Saison 2018/19 mehrere Mozart-Debüts geben.

RAINER HONECK, geboren 1961, studierte in Wien an der Hochschule für Musik bei Edith Bertschinger und bei Alfred Staar. Er wurde 1981 als Primgeiger in das Orchester der Wiener Staatsoper beziehungsweise der Wiener Philharmoniker aufgenommen. 1984 stieg er zum Konzertmeister in der Staatsoper und 1992 zum Konzertmeister der Wiener Philharmoniker auf. Als Solist trat Rainer Honeck in bedeutenden Musikzentren Europas, Amerikas und Japans auf und mit dem London Symphony Orchestra, dem Pittsburgh Symphony Orchestra oder dem Orchester des Mariinsky Theaters. Neben seiner Tätigkeit als Orchestermusiker hat er sich auch immer intensiv der Kammermusik in verschiedensten Formationen gewidmet, zum Beispiel als Leiter der Wiener Virtuosen, der Wiener Streichersolisten, als Primarius des Ensemble Wien und des Kammerorchesters Wien-Berlin.

Die niederländische Violinistin **JANINE JANSEN** spielt regelmäßig mit den renommiertesten Orchestern und Dirigenten der Welt zusammen. In der Saison 2017/18 war sie Perspectives Artist an der New Yorker Carnegie Hall und stand hier mit unterschiedlichen Konzert- und Kammermusikprogrammen auf der Bühne. Sie ging mit dem Concertgebouw Orkest, dem London Symphony Orchestra sowie der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen auf Tournee und arbeitet mit den Berliner Philharmonikern, den Münchner Philharmonikern, dem Oslo Philharmonic Orchestra und den Wiener Symphonikern zusammen. Mehrere Konzertreisen führten sie nach Ostasien und Australien. Janine Jansen wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter der Bremen MusikFest Preis und der VSCD Klassieke Muziekprijs. 2003 gründete sie das Internationaal Kamermuziek Festival Utrecht, das jedes Jahr im Juni stattfindet. Im Rahmen der Mozartwoche trat Janine Jansen bereits 2013 auf. Sie spielt auf der Stradivarius „Rivaz-Baron Gutmann“, 1707; dieses

Instrument wurde ihr von Dextra Musica als Leihgabe überlassen.

Der 1991 geborene **FELIX KLIESER** war jüngster Hornist aller Zeiten an der Musikschule Göttingen, dann mit 13 Jahren Jungstudent an der Hannoveraner Hochschule. Er trat im Bundesjugendorchester und auf Tournee mit dem Popstar Sting auf. 2013 erschien sein Debüt-Album *Reveries* mit dem Pianisten Christof Keymer und Werken der Romantik, im Jahr darauf wurde er mit dem Echo Klassik als Nachwuchskünstler des Jahres sowie dem Musikpreis des Verbandes der Deutschen Konzertdirektionen geehrt. Schon nach kurzer Zeit konnte er auf eine beachtliche Karriere blicken. Dabei bedient Felix Klierer die Ventile seines Instruments mit den Zehen des linken Fußes, denn er ist ohne Arme geboren. Als Fünfjähriger saß er beim Spielen, während das Instrument vor ihm auf dem Boden stand, mit den Jahren und dem Wachstum wanderte der Blechkorpus auf einen Stuhl. Schließlich entwickelte er als Teenager gemeinsam mit einem Instrumentenbauer ein Stativ, an dem das Horn nun hängt. Seine außergewöhnliche Lebensgeschichte ist in der Autobiographie *Fußnoten – Ein Hornist ohne Arme erobert die Welt* seit 2014 nachzulesen. Im Sommer 2016 erhielt er den Leonard-Bernstein-Award des Schleswig-Holstein Musikfestivals und begeistert weiterhin zahllose Menschen weltweit mit seiner Musik.

SEBASTIAN KOHLHEPP, geboren in Limburg an der Lahn, erhielt nach seinem Studium in Frankfurt am Main ein Engagement am Badischen Staatstheater Karlsruhe, wo er sich wichtige Fachpartien erarbeitete. Darauf wechselte er zunächst in das Ensemble der Wiener Staatsoper, bevor er Ensemblemitglied an der Staatsoper Stuttgart wurde. Gastspiele führten ihn an die Opéra Monte-Carlo, die Volksoper Wien, an das Theater Basel und an die Oper Köln. Bei der Mozartwoche 2018 gab er sein erfolgreiches Belmonte-Debüt in *Die Entführung aus dem Serail* unter der Leitung von René Jacobs. An der Staatsoper Stuttgart verkörperte er Jason in Cherubinis *Medea*, und im Theater an der Wien Tamino in *Die Zauberflöte*. Als Konzertsänger tritt Sebastian Kohlhepp regelmäßig mit namhaften Orchestern auf. 2018 debütierte er bei den Salzburger



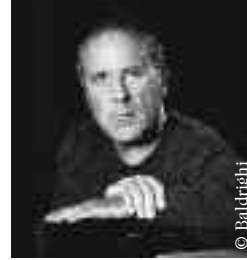
Henning Kraggerud



Maximilian Kromer



Robert Levin



Alexander Lonquich

Festspielen und mit dem Boston Symphony Orchestra unter Andris Nelsons. Sein vielseitiges Schaffen wurde 2017 mit dem Echo-Klassik ausgezeichnet.

Der Violinist **HENNING KRAGGERUD** wurde 1973 in Oslo geboren und studierte bei Camilla Wicks sowie bei Emanuel Hurwitz. Er ist Preisträger des norwegischen Grieg-Preises und erhielt 2007 den Sibelius-Preis. Henning Kraggerud spielte u. a. mit dem Toronto-, dem Vancouver- und dem Baltimore Symphony Orchestra sowie mit dem Danish National Symphony und den Brüsseler Philharmoniker. Er ist außerdem ein produktiver Komponist, dessen Werke auf der ganzen Welt aufgeführt werden. Bis 2020 ist er als künstlerischer Leiter des Arctic Philharmonic Chamber Orchestra tätig. Er engagiert sich für die musikalische Ausbildung junger Musiker und hat seit 2015 den internationalen Lehrstuhl für Violine am Royal Northern College of Music in Manchester inne; zudem ist er Professor am Barratt Due Musikonservatorium in Oslo.

Der Pianist **MAXIMILIAN KROMER** ist als Solist und als Kammermusiker Gast zahlreicher Festivals und Konzerthäuser. 1996 in Wien geboren, begann er im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel. Seit 2010 studiert er an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Im Dezember 2016 debütierte Maximilian Kromer beim Kammermusikzyklus im Brahmsaal des Wiener Musikvereins, wo er seitdem solistisch sowie kammermusikalisch auftritt. Seine Engagements führten den jungen österreichischen Pianisten auch zu dem Festival Carinthischer Sommer und den Würthersee Classics sowie in die Schweiz zum Yehudi Menuhin Festival und den Swiss Alps Classics. Gemeinsam mit dem Violinisten Emmanuel Tjeknavorian wurde er 2017 mit dem Ensemble-Preis der Nordmetall Stiftung ausgezeichnet und im Rahmen der Académie de Musique de Lausanne als „Meilleur Duo Violon et Piano“ gewürdigt.

Der amerikanische Pianist **ROBERT LEVIN** konzertiert weltweit mit renommierten Orchestern und Dirigenten, wobei sein Name vor allem für die Wiederbelebung der Praxis der improvisierten Kadenzen und Verzierungen in der Wiener Klassik steht. Aber auch als leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik ist Robert Levin aktiv und hat viele Uraufführungen interpretiert. Als Kammermusiker arbeitet er seit langem und regelmäßig mit der Bratschistin Kim Kashkashian sowie im Duo mit seiner Frau, der Pianistin Ya-Fei Chuang, zusammen. Neben seiner Konzerttätigkeit ist Robert Levin Musiktheoretiker, Mozart-Forscher und Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg. Seit 1984 tritt er regelmäßig im Rahmen der Mozartwoche auf. Seine Ergänzungen zu unvollendeten Kompositionen Mozarts sind bei großen Verlagen veröffentlicht, auf Tonträger eingespielt und weltweit aufgeführt worden. 2018 wurde Robert Levin die Bach-Medaille der Stadt Leipzig verliehen. Gegenwärtig ist er Gastprofessor an der Juilliard School New York.

In Trier geboren, zählt **ALEXANDER LONQUICH** als Solist, Kammermusiker und Dirigent zu den bedeutendsten Interpreten seiner Generation. Er spielt regelmäßig in Japan, den USA, Australien sowie an den wichtigsten europäischen Musikzentren. Seit 2001 tritt er regelmäßig im Rahmen der Mozartwoche auf und ist bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein Festival, dem Lucerne Festival, der Schubertiade Schwarzenberg oder den Salzburger Festspielen zu Gast. 2002 gründete er mit seiner Frau Cristina Barbuti ein Klavierduo, das in Italien, Österreich, der Schweiz, Deutschland, Norwegen und den USA zu hören ist. Mit Cristina Barbuti schuf er auch das seit 2013 bestehende *Kantoratelier* – einen kleinen Theaterraum in Florenz, in dem Themen der Psychologie, der Musik und des Theaters durch Workshops, Seminare und Konzerte beleuchtet werden. Alexander Lonquich wurde 2017 mit dem Abbiati Prize der italienischen Musikkritik für seine Vielseitigkeit und ständige Reifung zum „umfassenden Musiker“ ausgezeichnet.

Der aus Hamburg stammende Cellist **JENS PETER MAINTZ** unterrichtet an der Universität der Künste Berlin. Er studierte bei David Geringas und besuchte Meisterkurse bei Heinrich Schiff, Boris Pergamenschikov und Siegfried Palm. 1994 gewann er den Ersten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD, der bis dahin im Fach Cello 17 Jahre lang nicht vergeben worden war. Einige Jahre sammelte er Orchester-



Jens Peter Maintz



Peter Manning



José Antonio Méndez Padrón



Riccardo Minasi

erfahrung als Solocellist des Deutschen Symphonieorchesters Berlin und bereiste als Mitglied des Trio Fontenay die Welt. Seit 2006 ist Jens Peter Maintz Solocellist des Lucerne Festival Orchesters und arbeitet u. a. mit Vladimir Ashkenazy, Franz Welser-Möst und Bobby McFerrin zusammen. Er ist Mitglied der Konzertreihe *Spectrum Concerts Berlin* und bildet seit mittlerweile 25 Jahren zusammen mit Wolfgang Emanuel Schmidt das Violoncello-Duo *Cello Duello*, das auf Festivals weltweit konzertiert.

PETER MANNING verkörpert als Dirigent, Kammermusiker und Lehrender wie wenige andere den Künstler-Musiker des 21. Jahrhunderts. Er war Konzertmeister des London Philharmonic Orchestra, des Royal Philharmonic Orchestra sowie des Britten String Quartets und ist Konzertmeister des Royal Opera House, Covent Garden in London. 2016 wurde er zum Musikalischen Leiter des Mozart Kinderorchesters der Stiftung Mozarteum Salzburg und außerdem zum Künstlerischen Leiter des 3 Palaces Festival in Malta ernannt. Er ist als Dirigent in den bedeutenden Konzerthäusern der Welt zu Gast, leitet internationale Orchester und ist Gastdirigent an der Dallas Opera in Texas. Als Lehrender und Musikvermittler setzt sich Peter Manning leidenschaftlich für das Heranführen der jüngeren Generationen an die Welt der klassischen Musik ein, erarbeitet Strategien für die erleichterte Zugänglichkeit des Musikbetriebs für junge Musiker und entwickelt innovative Programmkonzepte, um das Musik-Erbe zu bewahren, dessen Weiterentwicklung durch neue Werke und Aufführungen zu fördern, und es für zukünftige Generationen zugänglich und attraktiv zu erhalten.

Der 1984 in Palma de Mallorca geborene Dirigent **JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ PADRÓN** arbeitet u. a. mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Danish National Symphony oder dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Seit 2007 lebt der Spanier in Deutschland, wo er sein Dirigierstudium in Berlin vollendete. In der Saison 2017/18 tourte er mit der Staatskapelle Weimar durch Spanien und zum zweiten Mal mit dem Spanischen Nationalorchester durch Südkorea. Méndez' Aufnahme mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart

des SWR wurde kürzlich mit dem Echo Klassik ausgezeichnet. 2013 war José Antonio Méndez Padrón Finalist beim Young Conductors Award der Salzburger Festspiele.

Der 1978 in Rom geborene Dirigent und Geiger **RICCARDO MINASI** war Mitbegründer und Leiter des Ensembles Pomo d'Oro bis 2015, seit 2017 ist er Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg und tritt jährlich bei der Mozartwoche auf. Er ist Artist in Residence des Ensemble Resonanz bei der Elbphilharmonie in Hamburg. 2016 dirigierte er das neue Ballett von Christian Spuck *Der Sandmann* mit Musik von Schnittke und Schumann sowie Mozarts *Don Giovanni*, *Orlando Paladino* und *Il matrimonio segreto* am Opernhaus Zürich, *Iphigénie en Tauride* an der Hamburger Staatsoper, *Carmen* an der Opéra National de Lyon, *Rinaldo* am Theater an der Wien. Er tritt in den Musikmetropolen Europas und Asiens auf.

Der Regisseur **JOHN MOWAT** kam über Umwege zum Theater. Er arbeitete zunächst in der Lüftungsindustrie, bevor er über die Bildhauerei zum Mimen-Theater kam. Letzteres studierte er am City Literary Institute in London, wo er 1980 sein erstes Ein-Mann-Stück im Place Theatre zeigte. John Mowat arbeitet sowohl mit einzelnen Musikern als auch mit großen Orchestern wie dem London Symphony Orchestra und trat in Handels *Alcina* beim Spitalfields and Cheltenham International Music Festival ebenso wie in Ravels *L'Heure espagnole* und *L'Enfant et les Sortilèges* in Glyndebourne auf. John Mowat war stellvertretender künstlerischer Leiter der Chapito Theatre Company in Lissabon. Gemeinsam mit der Mimin und Performerin Nola Rae kreierte er *Shakespeare the Works*, welches in drei Jahren durch 26 Länder Europas tourte.



Regula Mühlemann



Roland Olbeter



Andrés Orozco-Estrada



Daniel Ottensamer

Die in Luzern geborene Sopranistin **REGULA MÜHLEMANN** studierte an der Hochschule Luzern und sammelte früh erste Erfahrungen am dortigen Theater. Danach führten sie Engagements an das Teatro La Fenice in Venedig, an das Opernhaus Zürich und an das Festspielhaus Baden-Baden. Im Sommer 2012 gab sie ihr Debüt bei den Salzburger Festspielen. 2018 war sie erstmals bei der Mozartwoche zu Gast. Neben dem Opernrepertoire widmet sich Regula Mühlemann auch dem Liedgesang, u. a. in Zusammenarbeit mit den Liedbegleitern Tatiana Korsunskaya und Helmut Deutsch. Konzerte führten sie mit Werken vom Barock bis zur Moderne auf alle wichtigen Bühnen in Europa und bis Südamerika. In der Spielzeit 2017/18 debütierte sie mit großem Erfolg als Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* in Genf, tourte mit einem Mozart-Liederabend durch Europa und veröffentlichte ihr zweites Solo-Album.

In Hannover geboren, lebt der Bühnenbildner **ROLAND OLBETER** seit 1987 in seiner Wahlheimat Barcelona. Zunächst als Violinist und Schiffbaufachmann ausgebildet, war er zwei Jahre lang Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie. 1989 begann seine Zusammenarbeit mit dem katalanischen Kollektiv La Fura dels Baus, für welches er den gewaltigen Herkules zur Eröffnung der Olympischen Sommerspiele in Barcelona 1992 realisierte. Aus dieser fruchtbaren Zusammenarbeit gingen in den folgenden Jahren immer wieder spektakuläre Kreationen hervor. Daneben verbindet Roland Olbeter eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Künstler Marcel·lí Antúnez Roca. Gemeinsam mit Carlos Padrissa begann er 2006 mit dem *Ring des Nibelungen* seine Arbeit an klassischen Opern, wofür er u. a. mit dem Franco Abbiatti Award ausgezeichnet wurde. Seit mehr als 15 Jahren entwickelt Roland Olbeter electro-akustische Instrumente, welche er in Opernproduktionen und Performances einbaut.

Der Dirigent **ANDRÉS OROZCO-ESTRADA** wurde in Kolumbien geboren und in Wien ausgebildet. Seit der Spielzeit 2014/15 ist er Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters Frankfurt und Music Director des Houston Symphony. Das London Philharmonic Orchestra ernannte ihn im September 2015 zu seinem Ersten Gast-

dirigenten. Zuvor war er zwischen 2009 und 2015 Chefdirigent des Tonkünstler-Orchesters. Andrés Orozco-Estrada dirigiert viele Orchester weltweit, darunter die Wiener Philharmoniker, das Orchestre National de France, die Staatskapelle Dresden, die Berliner Philharmoniker, die Wiener Symphoniker ebenso wie eine große Anzahl US-amerikanischer Klangkörper. Seit 2015 tritt er regelmäßig im Rahmen der Mozartwoche auf und ist Gast bei dem Glyndebourne Festival, der styriarte in Graz oder den Salzburger Festspielen. Große Aufmerksamkeit finden seine Einspielungen mit dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt, darunter Strawinskys *Feuervogel* und *Le Sacre du printemps*.

Der 1986 in Wien geborene Klarinetist **DANIEL OTTENSAMER** studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er konzertiert als Kammermusiker und als Soloklarinetist der Wiener Philharmoniker mit Orchestern und Künstlerpersönlichkeiten in der ganzen Welt. Zahlreiche Preise bei internationalen Wettbewerben wie beispielsweise bei der Carl Nielsen International Clarinet Competition begleiteten seinen künstlerischen Werdegang. Er trat als Solist unter Lorin Maazel, Andris Nelsons oder Adam Fischer mit den Wiener Philharmonikern oder dem NHK Symphony Orchestra auf. 2015 erschien seine Debüt-Einspielung des Klarinettenkonzerts von Mozart mit dem Mozarteumorchester Salzburg. Daniel Ottensamer ist Mitglied bei The Philharmonics sowie Gründungsmitglied des Ensembles the clarinotts, bestehend aus drei Soloklarinettenisten der Berliner und Wiener Philharmoniker.

Der in Barcelona geborene Regisseur und Multimedia-Künstler **CARLUS PADRISSA** war 1979 einer der Mitbegründer der Theatergruppe La Fura dels Baus – katalanisch für *Das Frettchen der Abgründe*. Das Kollektiv definiert sich selbst als eine urbane Theatergruppe, die szenische und musikalische Wege abseits des Traditionellen erforscht. Dabei versucht es, Musik, Bewegung, natürliche und künstliche Materialien, neue Technologien und nicht zuletzt das Publikum in ihre Aufführungen zu integrieren. Im Laufe der 1990er-Jahre erweiterte die Gruppe ihre künstlerischen Projekte u. a. auf das Sprechtheater, das digitale Theater



Carlus Padrissa



René Pape



Olga Peretyatko



Mauro Peter

und die Realisierung von Großereignissen. Erstmals großes Aufsehen erregte La Fura dels Baus mit der Gestaltung der Eröffnungsfeier der Olympischen Sommerspiele 1992 in Barcelona und realisierte seitdem weltweit unterschiedlichste Opern-, Festspiel- und Theaterinszenierungen.

RENÉ PAPE ist Gast der großen Opernbühnen, der internationalen Konzertsäle und Festspiele in aller Welt. Seit 1988 ist er Mitglied der Deutschen Staatsoper Berlin, an der er Partien seines Fachs wie Méphistophélès, Rocco, König Heinrich oder König Marke verkörpert. Von dort aus gastiert der Bass weltweit. Sir Georg Solti holte ihn 1991 für die Partie des Sarastro zu den Salzburger Festspielen, wo er seitdem ebenso wie in Bayreuth regelmäßig auftritt. Seit seinem Debüt 1995 an der Metropolitan Opera New York ist er auch dort regelmäßig zu Gast. René Pape widmet außerdem eine intensive Konzerttätigkeit dem Lied und tritt als Solist unter Dirigenten wie Daniel Barenboim, James Levine oder Zubin Mehta auf.

OLGA PERETYATKO wurde 1980 in Leningrad geboren und studierte zunächst Chorleitung am Konservatorium in St. Petersburg. Ab 2002 wechselte sie an die Hanns-Eisler-Musikhochschule in Berlin und gehörte anschließend dem Opernstudio der Staatsoper Hamburg an. 2007 war sie Preisträgerin von Plácido Domingos Wettbewerb Operalia. Internationale Aufmerksamkeit erregte sie zwei Jahre später als Nachtigall in Robert Lepages Inszenierung von Strawinskys *Le Rossignol*. Olga Peretyatko hat zahlreiche Preise gewonnen und an führenden Opernhäusern der Welt gesungen, wie der Deutschen Oper Berlin, der Wiener Staatsoper, der Mailänder Scala, der Metropolitan Opera in New York oder dem Bolschoi Theater in Moskau. 2013 verkörperte sie die Giunia in Marshall Pynkoskis Inszenierung von Mozarts *Lucio Silla* unter der Leitung von Marc Minkowski im Rahmen der Mozartwoche.

Der aus Luzern stammende Tenor **MAURO PETER** studierte Gesang an der Hochschule für Musik und Theater München. 2012 gewann er den Ersten Preis sowie den Publikumspreis beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau. Als Liedsänger

feierte er im selben Jahr mit Schuberts *Die schöne Müllerin*, begleitet von Helmut Deutsch, sein Debüt bei der Schubertiade in Schwarzenberg. Seither ist er regelmäßig auf europäischen Konzertpodien und Opernbühnen, unter anderem bei den Salzburger Festspielen, an der Bayerischen Staatsoper und der Mailänder Scala zu erleben, wo er mit Dirigenten wie Ivor Bolton, Nikolaus Harnoncourt oder Sir John Eliot Gardiner zusammengearbeitet hat. Seit 2013 ist Mauro Peter Ensemblemitglied am Opernhaus Zürich.

Die französische Sopranistin **SANDRINE PIAU** ist sowohl in der Welt der Barockmusik als auch als Interpretin auf der Opernbühne bekannt. Sie war in Rollen wie Morgana in Händels *Alcina* oder Cleopatra in *Giulio Cesare*, aber auch in Hauptpartien aus Mozarts Opern wie Donna Anna oder Pamina zu erleben. Dabei führte sie ihre Arbeit an die führenden Häuser und Festivals in Europa, bereichert durch die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Ivor Bolton, Philippe Herreweghe oder Nikolaus Harnoncourt. Als gefragte Liedsängerin tourt Sandrine Piau weltweit und gab Soloabende in New York, London, Tokio oder zur Eröffnung der Elbphilharmonie in Hamburg. Mit dem Mozarteumorchester Salzburg unter der Leitung von Ivor Bolton nahm Sandrine Piau Mozart-Arien auf. (Photo nächste Seite)

MARIANNA PIZZOLATO schloss ihr Studium mit Auszeichnung am Bellini Konservatorium in Palermo ab und debütierte 2002 in der Titelrolle von Rossinis *Tancredi* unter dem Dirigat von Marco Zambelli. In den folgenden Jahren sang sie große Partien aus Rossinis Opern u. a. beim Opernfestival in Pesaro. Sie erweiterte ihr Repertoire um Partien aus Opern von Mozart, war aber vor allem als gefeierte Rossini-Interpretin weltweit zu erleben. 2018 debütierte sie an der Metropolitan Opera in New York als Hedwige in Rossinis *Guillaume Tell*. Abseits der Opernbühne tritt Marianna Pizzolato auch als Interpretin barocker Musik auf. 2017 tourte sie mit dem Monteverdi Projekt unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner durch die Metropolen Europas und Nordamerikas.

(Photo nächste Seite)



Sandrine Piau



Marianna Pizzolato



Adam Plachetka



Stepanka Pucalkova



Nola Rae



Christophe Rousset



Fatma Said



Sir András Schiff

Der 1985 geborene tschechische Bassbariton **ADAM PLACHETKA** debütierte 2005 am Prager Nationaltheater, wohin er unter anderem als Don Giovanni und Figaro zurückkehrte. Seit 2010 ist er Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper und regelmäßiger Gast an der Metropolitan Opera in New York sowie bei den Salzburger Festspielen. Neben zahlreichen Opernauftritten unter Dirigenten wie Robin Ticciati oder Riccardo Muti ist Adam Plachetka ein gefragter Konzertsänger und gewann u. a. den Internationalen Antonín Dvořák Gesangswettbewerb. 2017/18 war er u. a. an der Wiener Staatsoper sowie an der Metropolitan Opera in New York als Figaro zu erleben. Weitere Arbeiten führten ihn erneut zum Prager Frühling und zu den Salzburger Festspielen (Papageno in *Die Zauberflöte*, 2018).

Geboren in Berlin, studierte die tschechische Mezzosopranistin **STEPANKA PUCALKOVA** an der Universität Mozarteum in Salzburg Gesang. 2012 absolvierte sie ihr Masterstudium im Fach Oper und Musiktheater mit der höchsten Auszeichnung. Noch im selben Jahr erhielt sie von der Stiftung Mozarteum Salzburg die Lilli-Lehmann-Medaille. Sie wirkte in zahlreichen Produktionen der Universität Mozarteum und des Salzburger Landestheaters mit und arbeitet mit namhaften Dirigenten sowie Regisseuren wie Christian Thielemann, Daniele Gatti, Vera Nemirova oder Leoš Svárovský zusammen; Tourneen führten sie durch Europa und bis Japan. Im Dezember 2016 gewann sie den Preis als *beste weibliche Stimme* – den zweiten Preis beim *Concours international de Belcanto Vincenzo Bellini* in Marseille.

Die auf tänzerische Darstellungsformen spezialisierte Künstlerin **NOLA RAE** wurde in Sydney, Australien geboren und lebt seit 1963 in London. Nach ihrer Ausbildung zur Ballett-Tänzerin wandte sie sich dem Mimen-Theater zu und arbeitete mit Marcel Marceau sowie Jango Edwards zusammen. 1974 gründete sie gemeinsam mit Matthew Ridout das London Mime Theatre. Ein Jahr später feierte sie beim Festival in Nancy mit ihrem ersten Solostück Premiere und war seitdem mit insgesamt 15 Solostücken auf Welttournee. 1990 änderte Nola Rae ihren Stil radikal und begann tragisch-komische Clownstücke zu entwickeln. Mit

ihrem Stil-Mix aus Pantomime, Tanz, Comedy und Puppenspiel zählt sie zu den außergewöhnlichsten Künstlerinnen des modernen britischen Theaters. Ihre Stücke wurden bis heute in über 67 Ländern gezeigt.

Sein Regiestudium nahm der gebürtige Tiroler **THOMAS REICHERT** an der Münchner Falkenbergsschule auf, ab 1976 folgten erste Inszenierungen am Schauspiel Frankfurt. Weitere Stationen führten ihn zum Schillertheater Berlin, zum Schauspielhaus Zürich und zum Theater Graz. 1989 wechselte er als fester Regisseur und künstlerischer Leiter an das Schauspiel Hannover und 1993 in derselben Position an das Residenztheater München. Ab 2004 setzte er sich mit verschiedenen Formen des Figurentheaters auseinander. Bis heute ist er regelmäßiger Gast am Wiener Kabinetttheater bei Stücken, in denen Sänger, Puppen der verschiedensten Machart und Schauspieler miteinander agieren. Dabei spielt Musik stets eine wichtige Rolle, wie zum Beispiel bei den Gluck-Festspielen im Markgräfen theater Erlangen bei *Orfeo ed Euridice* mit dem recreationBAROCK unter der Leitung von Michael Hofstetter oder mit dem Salzburger Marionettentheater bei den Salzburger Festspielen 2006 und 2007 in Mozarts *Schauspieldirektor* mit *Bastien und Bastienne*.

MATTHEWS RIDOUT studierte Industriedesign an der Schule für Kunst und Design in London. Im Anschluss wurde er Teil der freien Gruppe Friends Roadshow und begegnete erstmals der Performerin Nola Rae, mit welcher er 1974 das London Mime Theatre gründete. Seitdem zeichnet er für Bühnenbilder, Licht, Ausstattung und Puppen aller Produktionen des Theaters hauptverantwortlich. Eine Besonderheit, die dem Tour-Charakter der Produktionen geschuldet ist, sind die Ansprüche an Gewicht und Zerlegbarkeit sämtlicher involvierten Materialien. Matthew Ridout ist darüber hinaus auch Produktionsleiter sowie Tourmanager und kreiert neben seiner Tätigkeit in London Entwürfe für Theater in Schweden, Norwegen oder der Türkei.

Der Cembalist und Dirigent **CHRISTOPHE ROUSSET** studierte an der Schola Cantorum in Paris und in Den Haag. 1991 gründete er das Ensemble Les Talens

Lyriques, mit dem er sich auf die Musik des Barock, der Klassik und der Frühromantik spezialisiert hat. Heute musiziert er mit seinem Ensemble in den wichtigsten Musikstätten der Welt und verfolgt eine Laufbahn als Cembalist und Kammermusiker. Eine bedeutende Rolle spielt für ihn das Unterrichten: Unter seiner Leitung und Organisation finden Meisterkurse und Akademien für junge Musikerinnen und Musiker in ganz Europa statt. Er wurde zum „Chevalier de la Légion d'Honneur“ und des „Ordre national du Mérite“ sowie zum „Commandeur des Ordre des Arts et des Lettres“ ernannt.

Die 1991 geborene ägyptische Sopranistin **FATMA SAID** wuchs in Kairo auf und besuchte dort die deutsche Schule. 2009 zog sie nach Berlin, um bei Renate Faltin an der Musikhochschule Hanns Eisler zu studieren. Ein Stipendium ermöglichte es der mehrfachen Preisträgerin, ihre Ausbildung an der Akademie der Mailänder Scala fortzusetzen und im Opernstudio dieser Bühne praktische Erfahrungen zu sammeln. Dort sang sie die Rolle der Pamina in der Neuproduktion von Mozarts *Zauberflöte*. Im Februar und März 2018 folgte, ebenfalls an der Scala, die Rolle des Amor in Glucks *Orfeo ed Euridice*. Weitere Auftritte führten Fatma Said an das Teatro San Carlo nach Neapel, an die Hamburgische Staatsoper sowie an die Opernhäuser von Kairo und Muscat. Sie konzertierte im Leipziger Gewandhaus, in der Kölner Philharmonie, im Berliner Konzerthaus, beim Haydn-Festival in Eisenstadt und beim Kissinger Sommer. Im Jänner 2018 debütierte sie in der Londoner Wigmore Hall. Fatma Said engagiert sich darüber hinaus für soziale Projekte und die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen.

1953 in Budapest geboren, erhielt **SIR ANDRÁS SCHIFF** den ersten Klavierunterricht im Alter von fünf Jahren. Später setzte er sein Studium an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest und in London fort. Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit sind Klavierabende, insbesondere die zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Johann Sebastian Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca. Seit 1985 tritt er jährlich bei

der Mozartwoche auf; 2012 wurde dem Künstler die Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg verliehen. Sir András Schiff wurde unter anderem mit dem „Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste“, dem „Großen Verdienstkreuz mit Stern“ der Bundesrepublik Deutschland, der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society und von der University of Leeds mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet. Im Juni 2014 wurde er von Queen Elizabeth II für seine Verdienste für die Musik in den Adelsstand erhoben. Im März 2017 erschien im Bärenreiter- und Henschel-Verlag sein Buch *Musik kommt aus der Stille* mit Essays und Gesprächen mit Martin Meyer.

PAUL SCHWEINESTER wurde 1985 in Innsbruck geboren und war Sopransolist der Wiltener Sängerknaben. 2009 schloss er sein Studium im Konzertfach Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien mit Auszeichnung ab und setzte sein Studium in Rom fort. Bei den Salzburger Festspielen 2012 konnte er mit Dirigenten wie Daniele Gatti und Ingo Metzmacher zusammenarbeiten. Von 2009 bis 2013 gehörte er zum festen Ensemble der Wiener Volksoper. 2017 verkörperte er Toni Reischmann in Henzes *Elegie für junge Liebende* im Theater an der Wien. Zu seinen Verpflichtungen der Saison 2017/18 zählten Konzerte in ganz Europa, eine Tournee mit der *Matthäus-Passion*, sein Rollendebüt als Edwin in der *Csardasfürstin* am Theater Bozen sowie als Monostatos in konzertanten Aufführungen der *Zauberflöte* im Festspielhaus Baden-Baden. (Photo nächste Seite)

Die Sopranistin **GIULIA SEMENZATO** studierte Gesang am Benedetto Marcello Konservatorium in Venedig und schloss ihr Studium mit Auszeichnung an der Schola Cantorum in Basel ab, wo sie sich auf Barockmusik spezialisierte. Sie trat an zahlreichen großen Häusern Italiens auf und war Gast am Theater an der Wien, in der Philharmonie Köln, an der Oper in Versailles und in Innsbruck. Zu ihren Partien auf der Opern- und Konzertbühne gehören große Sopran-Rollen aus Mozarts Opern wie Celia, Despina, Zerlina oder die Sopranpartien in der *Krönungsmesse* und im *Requiem* sowie Eritrea von Cavalli, Nannetta in *Falstaff* oder Venus/Prosperina in Rossis *Orfeo*. Sie ist u. a. beim Festival



Paul Schweinester



Giulia Semenzato



Kian Soltani



Siobhan Stagg



Krassimira Stoyanova



Krešimir Stražanac



Nutthaporn Thammathi



Robin Ticciati

in Aix-en-Provence, beim Drottningholm Opernfestival und beim Glyndebourne Festival zu erleben.

ALANNAH SMALL arbeitete als Mikrobiologin in der Lebensmittelindustrie, bevor sie über ihren Bruder Matthew Ridout als Kostümbildnerin an das London Mime Theatre kam. Zu ihren Produktionen zählen *Some Great Fools from History*, *Shakespeare the Works*, *Upper Cuts* und *Exit Napoleon Pursued by Rabbits*. Ihre Arbeit an *Mozart Preposterous* erforderte eine akribische Recherche, um die historisch korrekten Kostüme anfertigen zu können. Alannah Small ist darüber hinaus qualifizierte Lehrerin der Margaret Morris Movement Methode, einem therapeutischen Bewegungsstil, der durch Isadora Duncan inspiriert wurde.

Seine Debüts im Wiener Musikverein, bei der Schubertiade Hohenems und vor allem seine Auszeichnung mit dem 1. Preis des Internationalen Paulo Cello-Wettbewerbs in Helsinki machten auf den Cellisten **KIAN SOLTANI** aufmerksam. 1992 in Bregenz als Sohn einer persischen Musikerfamilie geboren, begann er mit vier Jahren, Violoncello zu spielen und wurde mit zwölf Jahren in die Klasse von Ivan Monighetti an der Musikhochschule Basel aufgenommen. 2014 wurde er Stipendiat der Anne-Sophie Mutter Stiftung und schloss sein Studium im Rahmen des Programms „Junge Solisten“ an der Kronberg Academy ab. Im Sommer 2015 war er Solist in Beethovens Tripelkonzert bei den Festspielen in Salzburg und Luzern sowie bei den BBC Proms in London. Seit 2016 ist er Teil des von Daniel Barenboim neu gegründeten Trios und war 2017 mit ihm und dem West-Eastern Divan Orchestra mit Strauss' *Don Quixote* auf Welttournee. In der Spielzeit 2017/18 brachte das Trio sämtliche Klaviertrios von Beethoven, gepaart mit zeitgenössischen Kompositionen, im Pierre Boulez Saal in Berlin zur Aufführung.

Seit ihrem Auftritt in Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* mit den Berliner Philharmonikern unter Christian Thielemann im Jänner 2015 ist der Australierin **SIOBHAN STAGG** die Aufmerksamkeit von Intendanten und Journalisten sicher, die ihre künstlerische

Entwicklung verfolgen. Die junge Sopranistin gehört bereits zu den gefragtesten Sängerinnen ihrer Generation. 2016 gab sie mit dem BBC Symphony Orchestra unter Simone Young ihr Debüt bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall und gastierte an der Seite von Roberto Alagna mit Galakonzerten in Melbourne und in der Oper von Sydney. Engagements im Opern- und Konzertbereich führten sie an die großen Häuser in ihrer Heimat Australien, aber auch an die Hamburgische Staatsoper, nach Berlin, München, Dortmund und Köln. Im Oktober 2017 eröffnete sie, an der Seite von Mauro Peter, als Pamina die Saison am Royal Opera House in London und gastierte u. a. in Taipei sowie beim Festival in Aix-en-Provence.

KRASSIMIRA STOYANOVA zählt zu den führenden Sängerinnen ihres Fachs. Die gebürtige Bulgarin studierte Gesang und Violine am Konservatorium Plovdiv und debütierte an der Nationaloper Sofia. Ihre internationale Karriere begann 1995 an der Wiener Staatsoper, wo sie, mit dem Titel Kammersängerin, auch heute noch regelmäßig zu Gast ist. Das Repertoire von Krassimira Stoyanova spannt einen Bogen von Belcanto (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda* oder *Lucrezia Borgia*) über die großen Verdi- und Puccini-Rollen hin zu Richard Strauss und dem slawischen Repertoire. Die Künstlerin widmet sich darüber hinaus auch weniger bekannten Werken bekannter Komponisten wie Antonín Dvořák. Kürzlich war die Sopranistin mit Liederabenden bei der Schubertiade in Hohenems, an der Wiener Staatsoper und an der Bayerischen Staatsoper zu erleben. Die Sopran-Partie im Verdi-Requiem führte sie an die Metropolitan Opera in New York und Aida an die Mailänder Scala.

KREŠIMIR STRAŽANAC wurde 1983 in Kroatien geboren. Er studierte Gesang und Liedgestaltung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart sowie privat bei Hanns-Friedrich Kunz und Jane Thorner Mengedocht. Nach dem Studium wurde er zum festen Ensemblemitglied des Opernhauses Zürich, wo er von 2007 bis 2014 u. a. als Baron Tosenbach in Peter Eötvös' *Drei Schwestern*, Ping in *Turandot*, Harlekin in *Ariadne auf Naxos* und Don Fernando in *Fidelio* zu sehen war. Sein Repertoire umfasst zudem

Partien wie Morales in *Carmen* und Konrad Nachtigall in *Die Meistersinger von Nürnberg*. Als Konzertsänger trat er u. a. mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Concerto Köln, dem WDR-Sinfonieorchester, dem Staatsorchester Stuttgart und dem Collegium 1704 auf. 2017 debütierte der Bass an der Bayerischen Staatsoper in der Neuproduktion von Giordanos *Andrea Chénier* in der Partie des Pietro Fléville. Im September 2018 gab er sein Debüt an der Oper Frankfurt.

Der 1988 in Thailand geborene Tenor **NUTTHAPORN THAMMATHI** erhielt seine Gesangsausbildung am College of Music der Mahidol University in Thailand. 2010 wurde er mit dem Ersten Preis des Osaka International Music Wettbewerbs ausgezeichnet. Seit Oktober 2011 studiert er an der Universität Mozarteum in Salzburg Gesang bei Mario Diaz und gab im Juni 2013 sein Debüt als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* in einer Aufführung der Opernklasse dieser Universität. 2015 übernahm er am Theater Freiburg die Rolle des Assad in *Die Königin von Saba* von Karl Goldmark; mit dieser Partie debütierte er außerdem an der Budapester Staatsoper. Am Theater Freiburg sang er den Nemorino in *L'Elisir d'amore* und kehrte 2017 als Gounods Faust an die Budapester Staatsoper zurück. Zuletzt gab er sein Debüt als Cavaradossi in der Neuproduktion *Tosca* zur Spielzeiteröffnung 2017/18 am Theater Meiningen.

ROBIN TICCIATI wurde 1983 in London geboren und studierte zunächst Violine, Klavier und Schlagzeug. Er spielte im National Youth Orchestra of Great Britain bis er sich im Alter von 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. Zu seinen Mentoren und Förderern gehören Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum „Sir Colin Davis Fellow of Conducting“ ernannt. Robin Ticciati ist seit der Saison 2009/10 Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra und seit Sommer 2014 Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Mit Beginn der Spielzeit 2017/18 trat er sein Amt als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin für zunächst fünf Jahre an. Robin Ticciati arbeitete mit vielen Orchestern zu-

sammen, darunter das Chamber Orchestra of Europe, das NDR Elbphilharmonie Orchester, die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das Orchestre National de France und die Tschechische Philharmonie. Seit 2009 ist Robin Ticciati regelmäßig bei der Mozartwoche zu Gast.

Ausgezeichnet beim Internationalen Jean-Sibelius-Violinwettbewerb 2015, zog **EMMANUEL TJEKNAVORIAN** internationale Aufmerksamkeit auf sich. 1995 in Wien geboren, erhielt er bereits ab dem Alter von fünf Jahren Geigenunterricht und trat als Siebenjähriger erstmals öffentlich mit Orchester auf. Seit 2011 studiert er an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Für die Saison 2017/18 wurde er für den „Rising Stars“-Zyklus der European Concert Hall Organisation ausgewählt und ist außerdem „Great Talent“ des Wiener Konzerthauses. Er tritt mit Orchestern wie den Wiener Symphonikern, dem Finnish Radio Symphony Orchestra oder dem Helsinki Philharmonic Orchestra auf. Seit September 2017 führt Emmanuel Tjeknavorian eine eigene monatliche Sendung bei Radio Klassik in Österreich. Zu kürzlichen Highlights zählen seine Debüts in der Berliner Philharmonie und beim Tonhalle Orchester Zürich. (Photo nächste Seite)

Die Pianistin **MITSUKO UCHIDA** ist für ihre stets von intellektueller Wachheit und tiefer musikalischer Einsicht geprägten Interpretationen bekannt und tritt mit erlesenen Orchestern und Musikern auf. Als Expertin für die Klavierwerke von Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann richtet Mitsuko Uchida ihre Aufmerksamkeit auch auf Werke von Berg, Webern, Schönberg und Boulez. Seit 1994 tritt sie regelmäßig im Rahmen der Mozartwoche auf und erhielt 2015 die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. In den letzten Jahren war sie Artist in Residence beim Cleveland Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem Wiener Konzerthaus, dem Lucerne Festival und der Elbphilharmonie Hamburg, wo sie im Jänner 2017 die Eröffnungskonzerte spielte. In der vergangenen Saison begann außerdem eine dreijährige Zusammenarbeit mit dem Southbank Centre in London. Seit 2016 ist Mitsuko Uchida künstlerische Partnerin des Mahler Chamber Orchestra, mit



Emmanuel Tjeknavorian



Mitsuko Uchida



Chu Uroz



Ramón Vargas



Rolando Villazón



Jory Vinikour



Stefan Wilkening



Florian Willeitner

dem sie in zahlreichen europäischen Spielstätten und in Japan Mozarts Klavierkonzerte vom Klavier aus leitet. 2014 wurde ihr die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge verliehen.

Internationale Aufmerksamkeit erregte der Designer und Kostümbildner **CHU UROZ** 1992 mit seiner Teilnahme am Werk *The Mediterranean Sea* für die Eröffnungszeremonie der Olympischen Spiele in Barcelona. Chu Uroz arbeitete mit vielen Größen des Pop-Business zusammen, u. a. gestaltete er mit U2 sowohl deren Tour-Konzept als auch das Kostümdesign ihrer Tourneen *Achtung Baby* und *Zoo Europa*. 2009 bekam er für Wagners *Der Ring des Nibelungen* gemeinsam mit La Fura dels Baus den Franco Abbiati Preis. Seine Zusammenarbeit mit der katalanischen Künstlergruppe erstreckte sich auch auf die Opern *Les Troyens* in St. Petersburg, *Tannhäuser* an der Mailänder Scala sowie *Turandot* und die Weltpremiere von Jörg Widmanns *Babylon*, beides an der Bayerischen Staatsoper München.

Der Tenor **RAMÓN VARGAS**, 1960 in Mexiko City geboren, trat mit neun Jahren in den Knabenchor der Basilica von Guadalupe ein und stieg bald zum Solisten des Chores auf. Er lernte Klavier, Gitarre sowie Flöte und nahm während seines Pädagogik-Studiums Gesangsunterricht. 1982 gewann er den nationalen Carlo Morelli Wettbewerb und debütierte daraufhin im Opernhaus von Mexiko City. Als erster Preisträger des Caruso-Wettbewerbs in Mailand gelang ihm der Durchbruch. Zunächst ging er an das Opernstudio der Wiener Staatsoper, weitere Stationen waren Luzern, Zürich, Marseille und die Opéra-Bastille in Paris. Der Sprung in die USA vollzog sich im Jahre 1993, als Luciano Pavarotti kurzfristig absagte und Ramón Vargas an der Metropolitan Opera für ihn einsprang. Dieses Debüt als Edgardo in Donizettis *Lucia di Lammermoor* verhalf dem Tenor zu einem internationalen Triumph. 1993 debütierte er an der Mailänder Scala als Fenton in Verdis *Falstaff*, dirigiert von Riccardo Muti. Jüngste Engagements umfassen u. a. Rodolfo an der Berliner Staatsoper, Tito an der Pariser Oper, Don Ottavio in Genf, Don Carlo in Los Angeles, Gustaf III. in Hamburg und Genf. An der Wiener Staatsoper debütierte er 1988 als Gelsomino

(*Il viaggio a Reims*). 2008 wurde ihm der Titel eines Österreichischen Kammersängers verliehen. Als Konzertsänger umfasst sein Repertoire italienische Klassiker ebenso wie das romantische deutsche Liedgut, und er tritt auch als Interpret von Werken französischer, spanischer und mexikanischer Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts auf.

Durch seine fesselnden Auftritte auf den renommiertesten Bühnen und Konzertsälen der Welt hat sich **ROLANDO VILLAZÓN** als einer der führenden Tenöre der Gegenwart etabliert. Neben seiner Bühnenkarriere ist er als Regisseur, Schriftsteller und TV-Persönlichkeit bekannt. 1972 in Mexico City geboren, begann er seine musikalischen Studien am nationalen Konservatorium seines Heimatlandes, bevor er Mitglied der Nachwuchsprogramme an den Opernhäusern in Pittsburgh und San Francisco wurde. International machte er sich 1999 als mehrfacher Preisträger beim Operalia-Wettbewerb einen Namen. Noch im selben Jahr folgten seine Debüts als Des Grieux in Massenets *Manon* in Genua, als Alfredo in Verdis *La Traviata* an der Opéra-Bastille in Paris und als Macduff in Verdis *Macbeth* an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, die seinen Rang als außerordentliches Talent zementierten. Seit seinem Regiedebüt in Lyon 2011 hat sich Rolando Villazón auch als Regisseur etabliert und für zahlreiche große Häuser inszeniert. 2007 wurde der Tenor Exklusivkünstler der Deutschen Grammophon, bei der er bisher mehr als 20 CDs und DVDs veröffentlicht hat. Seit 2001 ist er regelmäßiger Gast der Mozartwoche, 2017 wurde er zum Mozart-Botschafter der Stiftung Mozarteum Salzburg ernannt und übernimmt ab der Mozartwoche 2019 deren Intendanz für fünf Jahre bis 2023.

JORY VINIKOUR zählt zu den herausragenden Cembalisten seiner Generation. Seine Karriere führte ihn weltweit zu Festivals, auf die großen Konzertbühnen und machte ihn zum virtuosen Partner großer Instrumentalisten und Sänger. 1963 in Chicago geboren, studierte er in Paris. Er gewann 1993 den Ersten Preis des Internationalen Cembalo Wettbewerbs in Warschau und erlangte im Folgejahr europaweite Bekanntheit durch seinen Auftritt beim Festival Prager Frühling. Sein Repertoire reicht dabei von Bach über Poulenc

bis zu Nyman. Im Laufe der letzten Jahre machte sich der Cembalist zunehmend einen Namen als Dirigent und trat als solcher mit dem St. Louis Symphony Orchestra in einem Programm mit Werken von Vivaldi, Bach und Marcello in Erscheinung. Die vergangene Saison führte ihn sowohl als Solist als auch als Dirigent nach Asien, Nordamerika und Europa.

Der Schauspieler und Sprecher **STEFAN WILKENING** ist neben seinen Theaterengagements u. a. an den Münchner Kammerspielen, dem Schauspiel Frankfurt und dem Bayerischen Staatsschauspiel, in zahlreichen Dokumentationen, Hörfunk- und Hörbuchproduktionen zu erleben sowie in verschiedenen Film- und Fernsehproduktionen zu sehen. Der 1967 in Hatzenport an der Mosel geborene Künstler kam über Umwege auf die Otto-Falckenberg-Schule nach München, an der er 1995 sein Schauspieldiplom erhielt. Stefan Wilkening tritt im gesamten deutschsprachigen Raum als Rezitator mit unterschiedlichen Live-Programmen auf; er arbeitet u. a. mit dem Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchner Philharmonikern oder den Düsseldorfer Symphonikern zusammen und tritt auch in Soloprogrammen mit kleineren Besetzungen auf. Seine Art des Erzählens ist immer temperamentvolles, ganzkörperlich betriebenes Theaterereignis getreu seinem Motto: „Alles ist Spiel.“

FLORIAN WILLEITNER, 1991 in Passau geboren, ist ein vielfach ausgezeichnete deutscher Violinist, Komponist und Arrangeur, dessen Arbeitsschwerpunkt in der Verbindung verschiedenster Musikkulturen von Klassik über Jazz zu weltweiter Volksmusik liegt. Er schuf Werke für namhafte Orchester, Festivals und Solisten, darunter das Tonkünstlerorchester Niederösterreich, das Musikfest Stuttgart, Starviolinist Benjamin Schmid, Tubakünstler Andreas Hofmeir oder Kontrabassvirtuose Georg Breinschmid. Seine Musik wird in renommierten Spielstätten und Festivals aufgeführt. Konzerte führten ihn nach ganz Europa und darüber hinaus. Mit seinem New Piano Trio und anderen Formationen begeisterte er Kritik und Presse. Bei der International Zbigniew Seifert Competition 2016, einem der weltweit größten Wettbewerbe für Jazzstreicher, erspielte er den 2. Preis. Im November 2017 schloss er sein Master-

studium bei Benjamin Schmid an der Universität Mozarteum ab.



Silvia Azzoni



BGirl Sina & BBoy The
Wolfer



Elisa Carrillo Cabrera



Anaïs Chalendard



Igone de Jongh



Yen Han



Márcia Jaqueline



Miriam Kacerova

BALLETT BEI DER MOZARTWOCHE 2019

Die in Turin ausgebildete Tänzerin **SILVIA AZZONI** begann ihre Karriere 1996 beim Hamburg Ballett unter John Neumeier, wo sie seit 2001 erste Solistin ist. Einem großen Publikum ist sie durch ihre einfühlsame Interpretation der Titelrolle in *Die kleine Meerjungfrau* bekannt, einer Choreographie von John Neumeier, für welche sie in der Saison 2006/07 sowohl den Rolf-Mares-Preis der Hamburger Theater als auch den *Benois de la Dance* 2008 erhielt. Zahlreiche Gastauftritte führten sie europaweit und in Fernost in die Zentren des klassischen Tanzes. Ihr Repertoire umfasst die Hauptpartien in Neumeiers Balletten bis zu Klassikern wie *Giselle* oder *Der Nussknacker*. Sie realisierte Choreographien von Frederick Ashton, George Balanchine, Mats Ek, Christopher Wheeldon und Jiří Bubeníček. Gemeinsam mit dem Leiter des Hamburg Ballett kreierte sie Rollen für *Tod in Venedig*, *Messiah*, *Winterreise* oder das *Weihnachtsoratorium*.

BGIRL SINA & BBOY THE WOLFER – das sind Sinamaria Neugebauer und ihr Tanzpartner Mustapha Ajdour. Sinamaria Neugebauer zählt zu den besten B-Girls Österreichs und ist seit mehreren Jahren in der Hip-Hop Szene aktiv. Neben zahlreichen Battles, Workshops und Shows hat BGirl Sina eine professionelle Tanzausbildung in Stockholm absolviert. Seit arbeitet sie als Tänzerin, ging als Gewinnerin aus vielen Wettkämpfen hervor und unterrichtet österreichweit Breakdance in festen Stunden und Workshops. Mustapha Ajdour, bekannt als *The Wolfer*, begann mit Breaking im Jahr 2008 in Casablanca. In kurzer Zeit wurde er für seine originellen Moves, seinen einzigartigen Stil, seine Energie und Musikalität bekannt. *The Wolfer* arbeitet mittlerweile seit mehr als zehn Jahren als professioneller Tänzer und hat zahlreiche Battles und Contests, zuletzt den Red Bull BC ONE Austria Cypher, gewonnen. Außerdem ist Mustapha Ajdour auch als Choreograph tätig. Wenn er um die Welt reist, dreht er Werbespots mit Stars oder performt für Firmen wie Red Bull, Ferrari, Coca Cola, Windows u. a. Neben Breaking ist *The Wolfer* Contemporary Artist, Model und Movement Lehrer.

Die gebürtige Mexikanerin **ELISA CARRILLO CABRERA** absolvierte ihre Ausbildung an der Escuela Nacional de Danza Clásica in Mexico bevor sie 1999 als Stipendiatin in die National English Ballet School in London aufgenommen wurde. Noch im selben Jahr kam sie als Elevin an das Stuttgarter Ballett, wo sie vom Corps de ballet zur Solistin aufstieg. 2007 wechselte sie an das Staatsballett Berlin, wo sie seit 2011 Erste Solistin ist. Sie arbeitet mit großen europäischen und amerikanischen Tanzkompanien und auf führenden Bühnen und Festivals Europas. Ihr Repertoire umfasst dabei Klassiker des romantischen und neoklassischen Balletts sowie zeitgenössische Kreationen von Choreographen wie Christian Spuck, Marco Goecke, Mauro Bigonzetti oder Wayne McGregor.

ANAÏS CHALENDARD, in Frankreich geboren, erhielt ihre Ausbildung in Marseille. Sie arbeitete 1999 an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf mit Youri Vámos. Ein Jahr darauf wechselte sie zum Ballett der Staatsoper Berlin unter der Direktion von Vladimir Malakhov. 2003 war sie Gründungsmitglied beim Ballett des Badischen Staatstheaters Karlsruhe und tanzte in den folgenden fünf Jahren das gesamte Repertoire. Birgit Keil ernannte sie zunächst zur Solistin, bald darauf zur Ersten Solistin. Mit Beginn der Spielzeit 2008/09 war sie zunächst Solistin, bereits ein Jahr später Ersten Solistin des English National Ballets. Im selben Jahr erhielt sie den „Emerging Dancer Award“ für ihre Interpretation der Nikija in *La Bayadère*. Im Jahr 2013 kam Anaïs Chalendard als Demi-Solistin an das Boston Ballett und ist dort seit 2014 Solistin.

IGONE DE JONGH aus dem niederländischen Haarlem durchlief sämtliche Ränge beim Holländischen Nationalballett, bevor sie 2003 zur Solistin ernannt wurde. Ausgebildet wurde sie in der National Ballet Academy in Amsterdam und an der Royal Ballet School in London. Bereits während ihres Studiums gewann sie den Arnold Haskell Award, später den Incentive Prize 2002 und den Alexandra Radius Prize 2003. Igone de Jongh ist sowohl für ihre Interpretationen klassischer Ballette als auch als Muse des Choreographen Hans van Manen berühmt geworden. Neben ihrer Tätigkeit auf der Bühne war die Tänzerin 2015 zudem im niederländischen

TV-Format *Dance, Dance, Dance* als Jurorin zu sehen. Das Magazin *Dance Europe* zeichnete Igone de Jongh 2015 mit dem Titel „Tänzerin des Jahres“ für ihre Interpretationen in John Neumeiers *Die Kameliendame* und Hans van Manens *Fantasia* aus. Im Folgejahr erhielt sie den Goldenen „Zwaan Award“ im Rahmen des Dutch Dance Festivals.

Die US-Chinesin **YEN HAN** studierte bei Stefan Mucsi und Paul Maure in Los Angeles, beim San Francisco Ballet und an der Beijing Dance Academy. Nach Engagements beim Jeune Ballet de France und beim Ballet de Nice wurde sie 1994 als Solistin in das Ballett Zürich engagiert, wo sie seitdem in vielen Hauptrollen zu erleben ist. Heinz Spoerli kreierte für sie u. a. *Le Sacre du printemps*, *Peer Gynt*, *Daphnis et Chloé*, *Romeo und Julia* und *Ein Sommernachtsstraum*. Weitere wichtige Choreographen waren Hans van Manen, Jiří Kylián, William Forsythe, Twyla Tharp, Christopher Wheeldon, Patrice Bart, Lin Hwai Min, Martin Schläpfer und Christian Spuck. 2013 wurde sie mit dem Tanzpreis der Freunde des Balletts Zürich und als herausragende Darstellerin bei den Schweizer Tanzpreisen geehrt. Als Pädagogin möchte sie Kindern und Jugendlichen das vermitteln, was ihre Arbeit als Künstlerin prägt: Leidenschaft und Freude am Erlebnis Tanz.

MÁRCIA JAQUELINE stammt aus Brasilien, ist Erste Solistin des Theatro Municipal do Rio de Janeiro und brillierte dort als Primaballerina schon in allen großen Rollen des klassischen und modernen Repertoires. Sie arbeitete u. a. mit Elisabeth Platel, Marcia Haydée, Richard Cragun, Olga Evreinoff, Chinmayan Vassiliev, Nathalia Makarowa und Tatiana Leskova zusammen. Ihre Tanzausbildung begann Márcia Jaqueline im Alter von drei Jahren, mit neun wechselte sie an die Staatliche Ballettschule Maria Olenewa. Sie gewann viele Wettbewerbe und wurde mit vierzehn Jahren von Jean-Yves Lormeau eingeladen, mit dem Ballett des Theatro Municipal do Rio de Janeiro zu trainieren. Mit 16 Jahren wurde sie dort ins Ensemble und mit 24 zur Ersten Solistin ernannt. Ihre internationale Karriere begann 2006, als sie als Gast an das Teatro Solis in Uruguay eingeladen wurde. Seitdem gastierte sie in Argentinien, Kanada, den USA, Griechenland und Deutschland. 2010 wurde

sie von Ballettdirektor Julio Bocca zur Jubiläums Ballett Gala des Nationalballetts Sodre eingeladen, 2015 lud Marcia Haydée sie als Stargast in *La Bayadère* mit dem Ballet Municipal de Santiago nach Chile ein. Seit 2017/18 ist sie Ensemblemitglied der Ballettcompagnie des Salzburger Landestheaters. Sie tanzte die Hauptrolle in Reginaldo Oliveiras *Medea – Der Fall M.*, trat als Klara in *Nussknacker* und in der Titelrolle von Peter Breuers *Cinderella* auf und wirkte in Reginaldo Oliveiras *Balacobaco* mit. 2018 schuf Oliveira für sie die Rolle der Desdemona in *Othello*.

Die gebürtige Slowenin **MIRIAM KACEROVA** erhielt ihre Tanzausbildung am Konservatorium für Tanz in Bratislava und wechselte zur Académie de Danse Classique Princesse Grace in Monaco, wo sie ihre Ausbildung 2004 abschloss. Im gleichen Jahr wurde sie als Ensembletänzerin am Ballett Zürich aufgenommen. 2005 kam sie als Corps de ballet-Mitglied an das Stuttgarter Ballett und stieg hier zunächst zur Halbsolistin, 2013 dann zur Solistin auf. Seit 2014/15 ist sie Erste Solistin am Stuttgarter Ballett. Ihr Repertoire reicht von der Titelrolle in *Giselle*, Julia in *Romeo und Julia* und Tatjana in *Onegin* bis zur Fliegerfee in *Dornröschen* in der Version von Marcia Haydée sowie Bianca in *Der Widerspenstigen Zähmung*. Sie übernahm zahlreiche Rollen in Werken von George Balanchine, Frederick Ashton, Hans van Manen, Kenneth MacMillan, William Forsythe und Marco Goecke. Mauro Bigonzetti, Demis Volpi und Christian Spuck haben eigens für sie Rollen kreierte.

MIKHAIL KANISKIN, geboren in Moskau, ist Erster Solist beim Staatsballett Berlin, Geschäftsführer der Elisa Carrillo Cabrera Foundation AC, künstlerischer Leiter der Sir Anton Dolin Stiftung in Berlin und künstlerischer Berater der Gala *Stars of the 21st Century*. Seine Ausbildung erhielt er an der Moskauer Staatlichen Akademie für Choreographie. 1995 erhielt er ein Stipendium als Preisträger des Prix de Lausanne und ging ans Stuttgarter Ballett. Zunächst Mitglied des Ensembles, wurde er zum Solisten und dann zum Principal. Im Jahr 2007 folgte, gemeinsam mit seiner Frau Elisa Carrillo Cabrera, der Wechsel zum Staatsballett Berlin als Erster Solist. Gastspele führten ihn u. a. nach Zagreb als Prinz Desiré in Derek Deanes *Dornröschen*, an das



Mikhail Kaniskin



Vito Mazzeo



Roman Novitzky



Reginaldo Oliveira

© Anna-Maria Löffelberger



Jakub Rašek



Alexandre Riabko



Flavio Salamanka



Luke Schaufuss

Teatro de la Plata in Argentinien, zur Gala *Stars of the 21st Century* nach Toronto, ins chinesische Taipeh sowie zum 10. und 11. Miami Festival.

Der italienische Tänzer **VITO MAZZEO** erhielt seine Ausbildung an der Ballettschule der Mailänder Scala und ist seit 2013 Solist des Het Nationale Ballet Amsterdam. Seine Engagements führten ihn zum Royal Ballet in London, an das Opernhaus in Rom und zum San Francisco Ballet. Letzterem trat er 2010 als Zweiter Solist bei und wurde bereits sechs Monate später zum Ersten Solisten ernannt. In dieser Position war er regelmäßig an der Seite von Sofiane Sylve, ehemaliger Solistin des Het Nationale Ballet, zu sehen. Vito Mazzeos Wechsel nach Amsterdam begründet sich in seiner Faszination für die Choreographien von Hans van Manen und in seiner Leidenschaft für ein breitgefächertes, modernes Repertoire. Er ist Preisträger des Positano Premio Léonide Massine 2010 als „bester italienischer Tänzer“ und erhielt im September 2016 den Capri Award für seine Rolle in Sasha Waltz' *Roméo et Juliette*.

ROMAN NOVITZKY wurde in Bratislava geboren und erhielt dort seine tänzerische Ausbildung. Er trat zunächst beim Slowakischen Nationalballett auf, bevor er in der Spielzeit 2009/10 Mitglied des Stuttgarter Balletts wurde. Mit Beginn der Spielzeit 2015/16 wurde er zum Ersten Solisten ernannt. Zu seinem Repertoire gehören tragende Rollen in Balletten von John Cranko, zudem die Hauptrolle in Kenneth MacMillans *Das Lied von der Erde*, Des Grieux in *Die Kameliendame* von John Neumeier oder Der Meister in *Krabat* von Demis Volpi. 2012 choreographierte er sein erstes Stück für den Abend *Junge Choreographen*. Seine zweite Arbeit *Are You as Big as Me?* wurde direkt in das Repertoire des Stuttgarter Balletts übernommen. Im März 2018 folgte das erste Auftragswerk *Under the Surface*. Roman Novitzky ist außerdem einer der offiziellen Fotografen des Stuttgarter Balletts und veröffentlichte den Fotoband *Der Tanzende Blick: Roman Novitzkys Stuttgarter Ballett*.

REGINALDO OLIVEIRA, in Rio de Janeiro aufgewachsen, begeisterte sich schon früh für den klassischen Tanz. Er absolvierte seine Tanzausbildung an den renommiertesten Schulen in Rio de Janeiro. 1998 gewann er

den Ersten Preis des Russischen Ballettwettbewerbs in São Paulo und ging als Stipendiat an die Staatliche Akademie für Choreographie des Bolschoi-Balletts in Moskau. 2000 wurde er am Teatro Municipal de Rio de Janeiro Mitglied der Ballettkompanie und stieg dort 2003 zum Solisten auf. Mit der Spielzeit 2006/07 wechselte er an das Staatstheater Karlsruhe und ist dort seitdem Ensemblemitglied im Staatsballett. Im Rahmen von *Choreographen stellen sich vor* präsentierte er in der Spielzeit 2009/10 seine erste Choreographie *Attempt*. Im Rahmen des Ballettabends *Mythos* entstand 2014 das Werk *Der Fall M.* als erste Auftragsarbeit für das Staatsballett. Für ihre herausragende Rolleninterpretation in diesem Werk erhielt Bruna Andrade, seine Muse, den Deutschen Theaterpreis *Der Faust*. Seit der Spielzeit 2017/18 ist Reginaldo Oliveira Spartenleiter Ballett und Leitender Choreograph am Salzburger Landestheater.

JAKUB RAŠEK, geboren in Prag, erhielt seine Ausbildung am Prager Konservatorium für Tanz und trat im Jahr seines Abschlusses 2014 sein Engagement beim Tschechischen Nationalballett an. Bereits während seiner Ausbildung tanzte er im Bohemian Ballet in Produktionen von Jiří Kylián, Štěpán Pechar und Ondřej Vinklát und trat bei Gastspielen in Polen, Deutschland, Japan, Kolumbien und Norwegen auf. Beim Tschechischen Nationalballett ist Jakub Rašek in großen Klassikern wie *La Bayadère*, *Der Nussknacker*, als Alain in *La Fille mal gardée* oder Mercutio in *Romeo und Julia* zu sehen. Darüber hinaus gehören auch zeitgenössische und neoklassische Werke zu seinem Repertoire wie *Le Sacre du printemps*, Ohad Naharin's *Decadance*, Kylián's *Field Mass* oder Ekmans *Cacti*. Jakub Rašek ist Mitglied der zeitgenössischen Tanzkompanie DekkaDancers.

ALEXANDRE RIABKO wurde in Kiew geboren und ausgebildet. Er ist seit 1996 Tänzer im Hamburg Ballett. Dort wurde er 1999 zum Solisten, 2001 zum Ersten Solisten befördert. 2016 erhielt er den Prix Benoît de la Danse für seine Arbeit. Zu seinem Repertoire zählen zahlreiche große Rollen in klassischen Werken von John Cranko und John Neumeier sowie solistische Partien in Choreographien von Mats Ek, Jerome Robbins, George Balanchine, Arriño Boito oder Frederick Ashton. Als

Solist trat er in Kreationen am Hamburg Ballett wie Harlequin in *Carnaval*, das Pas de deux *For Elizabeth* oder Der Jüngling in *Rennen hinter dem was flieht*, einer Choreographie von Stephan Thoss, auf.

FLAVIO SALAMANKA stammt aus Brasilien und studierte dort an der Academia Salamanka, der Núcleo de Dança sowie der Academia de Ballett Karla Ferreira. 2002 gewann er die Goldmedaille beim Seminário Internacional de Dança de Brasília, in Folge ermöglichte ihm die Tanzstiftung Birgit Keil die Ausbildung an der Akademie des Tanzes Mannheim. Ab 2003/04 war er im Staatsballett Karlsruhe engagiert, 2005 wurde ihm der Deutsche Tanzpreis *Zukunft* verliehen. 2006 avancierte er zum Ersten Solisten des Staatsballetts Karlsruhe. Gastspiele führten ihn durch Deutschland, nach China, Korea, Spanien, Brasilien, Japan, Tschechien, in die Ukraine und nach Österreich zu den Salzburger Festspielen. Sein Repertoire umfasst alle wichtigen klassischen und modernen Rollen, zahlreiche Choreographen kreierten Partien für ihn. In Reginaldo Oliveiras *Medea – Der Fall M.* gestaltete Flavio Salamanka die Rolle des Gefährten der Vorgeladenen, in *Anne Frank* Kitty. 2010 und 2012 stellte er in Stuttgart sein eigenes Tanzstück *Burn it Blue* vor und choreographierte *Tanz der Stunden* für die Opernproduktion *La Gioconda* am Badischen Staatstheater Karlsruhe; 2013 wurde Flavio Salamanka der Titel Kammertänzer zuerkannt. 2017/18 wechselte er an das Ballett des Salzburger Landestheaters. In der männlichen Hauptrolle in Reginaldo Oliveiras *Medea – Der Fall M.* stellt er sich dem Salzburger Publikum vor, es folgten die Hauptrollen in Peter Breuers *Nussknacker* und *Cinderella* sowie in Reginaldo Oliveiras *Balacobaco*. 2018 schuf Reginaldo Oliveira die Titelpartie in *Othello* für ihn. Im Februar 2019 wird mit *Der kleine Prinz* Flavio Salamankas erstes Handlungsballett in den Kammerspielen des Landestheaters uraufgeführt werden.

LUKE SCHAUFUSS wurde in Camberley (Surrey) geboren und erhielt seine Ausbildung am Royal Danish Ballet, wo er als Teil des Ensembles Repertoirekenntnisse aufbauen und erste Soli tanzen konnte. Er tourte mit der Kompanie durch die USA, trat in der Pariser Oper ebenso wie 2012 als Gast im Peter Schaufuss Ballet in

der Produktion *The Tchaikovsky Trilogy* im London Coliseum auf. 2013 übernahm er die Titelpartie in Frederick Ashtons *Romeo und Julia*, womit er durch Großbritannien und Nordirland tourte. In den folgenden Jahren trat er beim Birmingham Royal Ballet, dem Bournonville Festival in Biarritz, dem Los Angeles Ballet und dem QLD Ballet in Brisbane auf. 2016 kam er als Solist an das Scottish Ballet.

Der in Liberec geborene **ONDŘEJ VINKLÁT** schloss 2011 seine Tanzausbildung in Prag ab. Während seines Studiums trat er bereits in solistischen Partien beim Bohemian Ballett in Prag auf. 2012 erhielt er ein Engagement beim Tschechischen Nationalballett, wo er innerhalb der nächsten Jahre zum Ersten Solisten ernannt wurde. Sein Repertoire erstreckt sich vom romantischen bis zum zeitgenössischen Ballett. 2017/18 trat er bei der Premiere von Glen Tetleys *Le Sacre du printemps* im Rahmen des Abends *Timeless* auf. 2017 erhielt er den Thalia Preis für seine Darbietung in *Chosen One*. Neben seiner Tätigkeit als Tänzer wirkt Ondřej Vinklát auch als Choreograph. 2015 übernahm er mit Marek Svobodník und Štěpán Pechar die zeitgenössische Tanzkompanie *DekkaDancers* und kreierte Originalwerke für das Tschechische Nationalballett, das Prager Chamber Ballet sowie das Bayerische Staatsballett II.

(Photo nächste Seite)

Das **BALLET DES SALZBURGER LANDESTHEATERS** ist neben den Sparten Schauspiel, Musiktheater und *Jungem Land* Teil der prägenden Institution für darstellende Künste in Stadt und Land Salzburg. Das Repertoire des Landestheaters besteht aus zeitgenössischen und klassischen Werken mit 400 Vorstellungen pro Spielzeit, wovon rund 60 Ballettaufführungen sowie zirka 60 weitere Vorstellungen mit Beteiligung des Ballettensembles stattfinden. Das Ballett des Salzburger Landestheaters hat eine Ensemblestärke von 16 Tänzerinnen und Tänzern aus Ländern wie Brasilien, Italien, Japan, Spanien und der Ukraine. Von 1991/92 bis 2016/17 war Peter Breuer Ballettdirektor am Salzburger Landestheater, wo er eine Tradition großer Erzählballette und mit zahlreichen Uraufführungen wie *Peer Gynt*, *Orpheus und Eurydike*, *Medea*, *Sommernachts Traum*, *Bolero*, *Tchaikowsky*, *Carmen* (ausgezeichnet mit dem Maya



Ondřej Vinklár

Plissetskaya-Preis) oder *Marilyn* große Erfolge feierte. Mit Beginn der Spielzeit 2017/18 folgte ihm Reginaldo Oliveira als Spartenleiter und leitender Choreograph nach, Breuer ist dem Ensemble weiterhin als Prinzipal und Künstlerischer Berater eng verbunden. Nach seinem vielbeachteten Eistanz mit *Medea – Der Fall M.* im Rahmen des Mehrspartenprojekts *Dionysien* in der Felsenreitschule im Herbst 2017 präsentierte Reginaldo Oliveira sein erstes für das Salzburger Publikum geschaffenes Ballett *Balacobaco* im Mai 2018. Mit diesem Stück wurde gleichzeitig die neue Spielstätte des Salzburger Landestheaters im 2017 fertiggestellten Probenzentrum in Salzburg-Aigen eröffnet. Im Herbst 2018 folgte Oliveiras abendfüllendes Handlungsballett *Othello*, das mit Begeisterung aufgenommen wurde.



Florian Willeitner String Experience

ENSEMBLES BEI DER MOZARTWOCHE 2019

2009 wurde die Shadow-Illusion Company **CATAPULT ENTERTAINMENT** von **ADAM BATTELSTEIN** gegründet, der auf ungewöhnliche Weise Musik, Tanz und Komik verbindet. Er arbeitet seit 25 Jahren als Tänzer, Schauspieler, Choreograph sowie Autor. Durch ihre Teilnahme an der Castingshow *America's Got Talent* wurde das Ensemble 2013 weltberühmt. Seitdem ist Catapult Entertainment im Film- und Fernsbereich sowie als live auftretende Künstlergruppe international gefragt. Die Körper der Tänzer verstehen es dabei, sich auf außergewöhnliche Art in Schattenfiguren, Landschaften und abstrakte Formen zu verwandeln. Catapult trat in über 60 deutschen Städten sowie in zahlreichen Ländern Europas und Asiens auf.

FLORIAN WILLEITNER STRING EXPERIENCE (presented by *Pool of Invention*) – wie bei weiteren seiner Ensembles verfolgt Florian Willeitner auch hier die Idee einer kulturell grenzenlosen musikalischen Sprache. Notation trifft auf Improvisation, klassische Spielkultur auf erdigen Groove, Tradiertes auf Zeitgenössisches, und Einflüsse aus den verschiedensten Musikkulturen der Welt vereinigen sich zu einem symbiotischen, transkulturellen Tanz. String Experience präsentiert Mozarts Musik in der Form eines klassischen Streichtrios, dessen musikalische Ausdrucksmöglichkeiten jedoch weit über den tradierten Rahmen dieser Gattung hinausgehen. Sie wird in die verschiedensten musikalischen Sprachen Europas und darüber hinaus übersetzt, der Mensch Mozart in all seiner Spannweite zelebriert. Florian Willeitner wagt den Blick auf einen Mozart, der auch heute noch viel mehr ist als eine Schokoladenkugel mit Pistaziengeschmack oder der Komponist eines göttlichen Requiems frei nach dem Motto: „Der Wolf ging, doch Wolf ging.“ / „Die Liebe der Made zum Gott“ / „Der zarte Kunstzar motzt“ (Satzbezeichnungen von Willeitners Werk *Wolfgang Amadeus Mozart oder Fifty Shades of Amadé*, Uraufführung bei der Mozartwoche 2019). *Pool of Invention* ist eine 2018 von Florian Willeitner gegründete Kunstplattform, deren Arbeitsschwerpunkt in der Produktion von transkultureller und spartenübergreifender Kunst liegt.



Hagen Quartett

Die Theatergruppe **LA FURA DELS BAUS** steht weltweit für spektakuläre Inszenierungen voller Innovation, Rhythmus, Transgression und Multimedialität. Die Einzigartigkeit ihrer Arbeit stellte die katalanische Gruppe bei verschiedenen Großereignissen wie zum Beispiel der Eröffnung der Olympischen Sommerspiele 1992 in Barcelona unter Beweis. Dabei stehen die beiden Hauptelemente des Theaters stets im Vordergrund: der Raum und die Zuschauer, wobei durch die Bewegung des Theaters an unkonventionelle Orte die Gewohnheiten und Grenzen neu definiert werden sollen. Seit ihrer Gründung 1979 ist die Theatergruppe fester Bestandteil der internationalen Performance- und Theaterszene. In den letzten Jahrzehnten war die Gruppe in den unterschiedlichsten Bereichen wie Film, Oper, Show, Sprechtheater oder digitalem Theater tätig und feierte 2008 ihr 25-jähriges Bestehen. Jährlich entsteht eine Vielzahl an Kreationen, welche sich stets in den unterschiedlichsten Bereichen zu überbieten suchen.

Die beispiellose, über drei Jahrzehnte andauernde Karriere des **HAGEN QUARTETTS** begann 1981 mit Wettbewerbserfolgen und einem Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Seither hat das Quartett einen festen Platz im internationalen Musikleben und arbeitet mit Künstlerpersönlichkeiten wie György Kurtág, Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman oder Jörg Widmann. Das Konzertrepertoire und die Diskographie des Quartetts bestehen aus reizvollen Programmkombinationen, welche die gesamte Geschichte des Streichquartetts bis in die Gegenwart umfassen. Für viele junge Streichquartette ist das Hagen Quartett Vorbild in Bezug auf Klangqualität, stilistische Vielfalt, Zusammenspiel und der ernsthaften Auseinandersetzung mit den Werken und Komponisten ihres Genres. Als Lehrer und Mentoren an der Universität Mozarteum Salzburg, der Hochschule Basel und bei internationalen Meisterkursen geben die Mitglieder des Quartetts diesen Erfahrungsschatz weiter. Seit 1986 ist das Hagen Quartett regelmäßiger Gast in den Konzerten der Mozartwoche. In der Saison 2018/19 setzt das Ensemble einen Repertoireschwerpunkt auf Schubert. Dazu wird das Hagen Quartett vor allem Schostakowitsch, aber auch Beethoven, Dvořák



Salzburger Marionettentheater

und Schumann in all ihren Schattierungen beleuchten. Seit 2012 ist das Hagen Quartett Ehrenmitglied des Wiener Konzerthauses. Seine Einspielungen wurden vielfach ausgezeichnet. Seit 2013 spielt das Hagen Quartett auf Instrumenten von Antonio Stradivari, dem „Paganini Quartett“, das ihm von der Nippon Music Foundation zur Verfügung gestellt wird.

Seit circa 30 Jahren spielt **LOS MARIACHIS NEGROS** mit verschiedenen Mariachi-Gruppen in Wien zusammen und arbeitet mit lateinamerikanischen Studenten oder Musikern der Wiener Szene. Der Musikalische Leiter der Gruppe, Bruno Dworzak, kam durch seine Mitstudenten an der Musikhochschule Wien erstmals mit Mariachi-Musik in Berührung. Er studierte Trompete sowie Schulmusik und spielte viele Jahre als Trompeter in verschiedenen Formationen. Jetzt arbeitet er an der AHS als Musikpädagoge und Orchesterleiter. Seit etwa sechs Jahren leitet er Los Mariachis Negros. Die Gruppe besteht aus Musikerinnen und Musikern verschiedener Nationen von Südkorea und Kolumbien über Peru bis Österreich, bei einer Gruppengröße von drei bis sieben Musikern. (Photo nächste Seite)

Das **SALZBURGER MARIONETTENTHEATER** beschäftigt zehn Puppenspieler, die in den unterschiedlichsten, teilweise handwerklichen Berufen ausgebildet sind. Das Theater beherbergt eine eigene Schneiderei, in der die Marionetten kostümiert und die Kostüme restauriert werden, Tischlerei und Schlosserei für den Bau der Kulissen und des Bühnenbildes, und nicht zuletzt die Puppenwerkstätte, in der die Marionetten gebaut und gewartet werden. Die Figuren werden nach den Entwürfen des jeweiligen Regisseurs einer Produktion teilweise im Theater gefertigt, teilweise von einem Bildhauer geschnitzt. Insgesamt „beschäftigt“ das Salzburger Marionettentheater derzeit rund 500 Marionetten. Neben zirka 160 Vorstellungen im Jahr in Salzburg geht das Ensemble mit weiteren 60 bis 100 Vorstellungen jährlich auf Tourneen, die das Theater in die ganze Welt führen. Dafür gibt es eine eigene Reisebühne – mit den Puppen, Requisiten und Bühnenbildern der jeweiligen Produktionen, Licht- und Tonausstattung, gehen ca. vier bis fünf Tonnen Fracht per Lastwagen, Flugzeug oder Schiff auf Reisen. (Photo nächste Seite)



Los Mariachis Negros

ORCHESTER BEI DER MOZARTWOCHE 2019

Die **CAMERATA SALZBURG** wurde von Persönlichkeiten wie Bernhard Paumgartner, Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington und Sir Andrés Schiff geprägt. Bedeutende Künstler konzertierten mit dem 1952 gegründeten Kammerorchester, dessen klassisches Kernrepertoire im Laufe der Jahrzehnte um Romantik und Moderne erweitert wurde. Der Klangkörper zählt in Mozarts Geburtsstadt als Konzert- und Opernorchester seit 1956 zu den Stammensembles der Mozartwoche, tritt bei den Salzburger Festspielen auf und hat einen eigenen Abonnementzyklus im Mozarteum, konzertiert aber auch regelmäßig in den wichtigsten Musikzentren der Welt. Von Bernhard Paumgartner mit dem Ziel der Bewahrung und Belebung eines klassischen Musikgeistes gegründet, verwirklichte Sándor Végh in den zwei Jahrzehnten seines Wirkens das Musizier-Ideal des Streichquartetts auf größer besetzter Ebene und förderte die individuelle Gestaltungsweise der einzelnen Orchestermmitglieder innerhalb und zugunsten des Kollektivs. Nach Véghs Tod prägte der heutige Conductor Laureate Sir Roger Norrington als Chefdirigent das Orchester nachhaltig, gefolgt von Leonidas Kavakos und Louis Langrée. Seit 2016 liegt die künstlerische Leitung in der Verantwortung des Orchesters, das, von seinem Konzertmeister Grégory Ahss als Primus inter Pares geleitet, in musikalischer Freiheit und Selbstbestimmung national und international reüssiert. Mehr als 60 Aufnahmen, viele mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, dokumentieren die Musizier-Kultur der Camerata Salzburg.

Die **CAPPELLA ANDREA BARCA**, von Sir Andrés Schiff anlässlich der Gesamtauführung der Mozart-Klavierkonzerte im Rahmen der Mozartwochen der Jahre 1999 bis 2005 gegründet, führt seinen Namen auf den fiktiven Andrea Barca zurück, einen „toskanischen Komponisten und leidenschaftlichen Interpreten der Mozartschen Klaviermusik“ (Sir Andrés Schiff). Die Musiker des Ensembles konstituieren sich für die jeweiligen Projekte in unterschiedlichen Formationen. Nach und nach erweiterte das Orchester seine Konzerttätigkeit aus, gestaltet seit 1999 das Festival *Omaggio a Palladio* im

Teatro Olimpico in Vicenza, tritt seit 1999 jährlich im Rahmen der Mozartwoche auf und ist bei Festivals wie dem Kunstfest Weimar, dem Beethovenfest Bonn oder dem Lucerne Festival zu Gast. Sie unternimmt auch Gastspielreisen durch Europa und die USA. Sir Andrés Schiff möchte das Ensemble so präsentieren, dass es sich in solistischen und kammermusikalischen Formationen beweisen kann: „Was ich als Dirigent mache, ist eine Erweiterung des Kammermusikalischen; die Cappella ist also ein Kammermusikensemble aus exzellenten Solisten, aber vor allem Kammermusikern. Es finden sich sehr viele Streichquartettspieler in diesem Orchester, und das Spielen im Streichquartett bedeutet für das Musizieren ein Non plus ultra.“ Ebenso wichtig ist für ihn die menschliche und persönliche Komponente: „Dieses Ensemble basiert auf gegenseitiger Sympathie, Verständnis, Gleichgestimmtheit und gleichen Idealen – ästhetisch, musikalisch und menschlich.“

Das **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)** wurde 1981 von einer Gruppe junger Musiker des European Community Youth Orchestras gegründet. Von dieser ursprünglichen Gruppe gehören immer noch 13 Musikerinnen und Musiker zur Kerngruppe des Orchesters, das aus 60 Personen besteht. Die Mitglieder des Orchesters verfolgen alle parallel zu ihrer gemeinsamen Konzerttätigkeit Karrieren als internationale Solisten, Dirigenten, Mitglieder verschiedener Kammermusik-Gruppen sowie Tutoren und Musikprofessoren. Das COE spielte in vielen Konzerthäusern Europas, darunter die Philharmonie de Paris, das Concertgebouw in Amsterdam, die Kölner Philharmonie, die Philharmonie Luxemburg, das Festspielhaus Baden-Baden und die Alte Oper in Frankfurt. Dabei bietet das COE ein aktives Bildungs- und Vermittlungsprogramm für Schulen und Konservatorien an. 2009 wurde die Chamber Orchestra of Europe Academy gegründet und vergibt jedes Jahr Vollstipendien an besonders talentierte junge Musiker.

Das Originalklang-Ensemble **IL GIARDINO ARMONICO** wurde 1985 von Giovanni Antonini gegründet und besteht aus Musikern großer europäischer Klangkörper. Der Schwerpunkt liegt auf dem Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts. Je nach Programm spielen zwischen drei und 30 Musiker im Ensemble. Il Giardino Armonico

ist regelmäßiger Gast der wichtigsten Festivals und Konzerthäusern und wird sowohl für seine Konzert- als auch Opernaufführungen gewürdigt, darunter Monteverdis *L'Orfeo*, Vivaldis *Ottone in Villa* oder Händels *Giulio Cesare in Egitto* mit Cecilia Bartoli bei den Salzburger Festspielen. Das Ensemble ist Teil des auf 20 Jahre angelegten Projekts *Haydn2032*, im Rahmen dessen alle Haydn-Symphonien auf CD eingespielt sowie eine Reihe von Konzerten in verschiedenen europäischen Städten zur Aufführung gebracht werden.

Selbstbestimmt, als freies und internationales Orchester, tiefgreifende Musikerlebnisse zu schaffen – diese Vision bildet das Fundament des 1997 gegründeten **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)**. Die Musiker arbeiten als „nomadisches Kollektiv“, das sich in Europa und weltweit zu Tourneen und Projekten trifft. Der Kern des Orchesters besteht aus 45 Mitgliedern aus 20 Ländern. Das Orchester wird gemeinsam von seinem Management-Team und dem Orchestervorstand geleitet. Das MCO ist in steter Bewegung: Bis heute konzertierte es in über 40 Ländern auf fünf Kontinenten. Seine künstlerische Prägung erhielt das Orchester durch seinen Gründungsmentor Claudio Abbado und seinen Conductor Laureate Daniel Harding. Die Pianistin Mitsuko Uchida, der Geiger Pekka Kuusisto und der Dirigent Teodor Currentzis sind aktuell Artistic Partners, die das Orchester in langfristiger Zusammenarbeit inspirieren und formen. 2016 wurde der Dirigent Daniele Gatti zum Artistic Advisor ernannt. MCO Konzertmeister Matthew Truscott leitet das Orchester regelmäßig in Aufführungen mit Kammerorchester-Repertoire.

2012 gründete die Stiftung Mozarteum Salzburg das **MOZART KINDERORCHESTER** in Kooperation mit verschiedenen Musikschulen im österreichischen und bayrischen Umland. Der Öffentlichkeit wurde es zum ersten Mal in der Mozartwoche 2013 vorgestellt und seither gehört es zum festen ‚Inventar‘ der Mozartwoche. Es ist ein Ensemble für die Jüngsten: Sieben bis zwölf Jahre alt sind die Kinder, die hier mitwirken. Hinter der Gründung dieses Klangkörpers steht die Idee, dass Orchestererfahrung nicht früh genug beginnen kann, dass bereits auch so junge Musikerinnen und Musiker imstande sind, die technischen und musikalischen An-

forderungen der Werke Mozarts zu erfüllen und dabei ihre Spielfreude auf das Publikum zu übertragen. Das Mozart Kinderorchester soll junge Musikerinnen und Musiker motivieren und wichtige Impulse setzen. Leiter des Mozart Kinderorchesters ist seit 2016 Peter Manning. Er löste Christoph Koncz ab, mit dem sich das Orchester 2014 auch im Rahmen der „Ouvverture spirituelle“ bei den Salzburger Festspielen mit einem Mozart-Programm präsentiert hatte.

Das **MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG** hat sich in den gut 175 Jahren seiner Geschichte zu einem der kulturellen Aushängeschilder Österreichs entwickelt. Es ist insbesondere auf die Erarbeitung eigenständiger und zeitgemäßer Interpretationen der Werke Mozarts spezialisiert und feiert als international anerkannter Kulturbotschafter Salzburgs und Träger der Goldenen Mozart-Medaille mit diesem Repertoire weltweit außergewöhnliche Erfolge. Mit seinen rund 90 Musikern bedient es aber auch alle anderen Epochen. Das vielfältige Schaffensspektrum ist in einer eindrucksvollen Diskographie dokumentiert. Für die Einspielung der Symphonie Nr. 1 von Hans Rott wurde der Klangkörper 2017 mit dem Echo-Klassik-Preis ausgezeichnet. In Salzburgs regem Kulturleben ist das Symphonieorchester von Stadt und Land, dessen Wurzeln auf den 1841 mit Unterstützung von Mozarts Witwe Constanze und seinen beiden Söhnen gegründeten Dommusikverein und Mozarteum zurückgeht, mit zwei eigenen symphonischen Konzertreihen fest verankert. Jährlich wiederkehrende Engagements bei den Salzburger Festspielen, der Mozartwoche und der Salzburger Kulturvereinigung unterstreichen das große Ansehen des Orchesters. Über die gesamte Saison spielt es zudem die Musiktheatervorstellungen im Salzburger Landestheater. Zu den prägenden Chefdirigenten gehörten Leopold Hager, Ralf Weikert, Hans Graf, Hubert Soudant und Ivor Bolton. Mit seinem jetzigen italienischen Chefdirigenten Riccardo Minasi ist das Mozarteumorchester weiter auf Erfolgskurs. Offizielle Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg sind Audi und die Leica Camera AG.

Im **SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG** sammeln viele Orchestermusiker während

ihrer Studienzeit unter der Leitung namhafter Dirigenten erste Podiumserfahrung und erhalten wesentliche Impulse für ihre künstlerische Entwicklung. Am Pult standen Persönlichkeiten wie Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis Russell Davies, Peter Schneider, Gerd Albrecht, André Previn und Cornelius Meister. Von 2013 bis Herbst 2015 leitete Hans Graf das Orchester. Seit Oktober 2015 stehen Bruno Weil, Reinhard Goebel und Johannes Kalitzke dem Orchester vor und sind außerdem für die Ausbildung der Dirigierstudenten verantwortlich. Traditionellerweise sind die Musiker bei einem Konzert der Mozartwoche zu hören. Verpflichtungen führten das Orchester bereits zu den Salzburger Kulturtagen, den Salzburger Festspielen, in das Wiener Konzerthaus sowie in mehrere europäische Musikzentren.

Das **ORCHESTER WIENER AKADEMIE** wurde 1985 von seinem künstlerischen Leiter Martin Haselböck gegründet. Der Name des Originalklangorchesters steht international für lebendige Interpretation, Virtuosität und Musikantentum mit speziell „österreichischer Note“. Innerhalb einer stilistischen Bandbreite von Barock bis Frühromantik gilt das Augenmerk neben den großen Meisterwerken auch wiederentdeckten Raritäten und musikalischen Kostbarkeiten. Seit über 25 Jahren gestaltet das Orchester einen eigenen Konzertzyklus im Wiener Musikverein, in dessen Rahmen es mit zahlreichen renommierten Gast-Solisten zusammengearbeitet hat. Regelmäßig gastiert das Orchester bei internationalen Festspielen sowie Konzertreihen und erhält Einladungen in die wichtigsten Konzertsäle Europas und der ganzen Welt. 2000 war es Gast der Mozartwoche. Von Anbeginn setzte das Orchester Wiener Akademie auch im Bereich Oper neue Akzente und widmet sich in jüngster Zeit vermehrt der Aufführung romantischer Literatur im Originalklang.

Das **ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES** widmet sich der Musik von Mitte des 18. bis in das frühe 20. Jahrhundert und spielt auf Originalinstrumenten der entsprechenden Epochen. Im Verlauf der letzten Jahre führten Tourneen und Gastspiele das Orchester in das Théâtre des Champs-Élysées in Paris und in das Palais des Beaux-

Arts in Brüssel. Es konzertierte in Europa ebenso wie in New York, Asien und Australien. Philippe Herreweghe ist künstlerischer Leiter und Chefdirigent, wobei das Orchester auch mit namhaften Gastdirigenten arbeitet. Einen Höhepunkt im Jahr 2017 markierte die finale Präsentation des Beethoven-Projekts, bei welchem sämtliche Symphonien Beethovens im Théâtre des Champs-Élysées aufgeführt wurden. Eine enge künstlerische Verbindung besteht sowohl zu Louis Langrée mit besonderem Schwerpunkt auf französischen Opern und zum Collegium Vocale Gent, mit welchem mehrere herausragende CD-Einspielungen entstanden sind.

Die **SOLISTENVEREINIGUNG DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG** setzt sich aus Mitgliedern der Oratorienklasse der Universität Mozarteum zusammen. Diese Klasse wird seit 2016 von dem Dirigenten Hansjörg Albrecht systematisch und in musikalisch umfassendem Sinne aufgebaut. In unterschiedlichen Besetzungen führten Konzerte bisher u. a. durch Südfrankreich, nach Budapest, in den großen Saal der Stiftung Mozarteum sowie in das Stift St. Peter Salzburg, zum Carl-Orff-Fest Andechs, zum Tonal-Festival in Hamburg und nach München. Das Repertoire spannt sich dabei von der Gregorianik über Kantaten und Oratorien der Barockzeit, Mozarts Konzertarien und seine *Krönungsmesse* bis zu romantischen und zeitgenössischen Werken. Eine enge Zusammenarbeit verbindet das Ensemble seit 2016 mit dem Münchener Bach-Chor und -Orchester. Darüber hinaus war die Vereinigung Partner in einem Konzert zu Mozarts Geburtstag im Großen Saal der Münchner Philharmonie im Gasteig. Im Herbst 2018 gastierte das Ensemble beim Israel Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Zubin Mehta. Das letzte Konzertprojekt führte mit Händels *Judas Maccabäus* und Bernsteins *Chichester Psalms* u. a. in das neu eröffnete Haus der Musik Innsbruck und wiederholt in das Mozarteum.

Das Ensemble **LES TALENS LYRIQUES** wurde vom Cembalisten und Dirigenten Christophe Rousset gegründet. Die Gruppe hat ihren Namen vom Untertitel der Oper *Les Fêtes d'Hébé* aus dem Jahr 1739 von Rameau. Neben einem umfangreichen vokalen und instrumentalen Repertoire von Frühbarock bis zur Romantik spielt

das Ensemble auch viele unveröffentlichte Werke. Christophe Rousset arbeitet mit renommierten Regisseuren unserer Zeit zusammen, darunter Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo und Claus Guth. Seit 2007 ist das Ensemble bestrebt, mit zahlreichen Workshops und Orchester-Unterricht jungen Schülern Musik näher zu bringen.

Kaum ein Klangkörper wird enger mit der Tradition der europäischen Musik in Verbindung gebracht als die **WIENER PHILHARMONIKER**. Das 1842 von Otto Nicolai gegründete Orchester übt seit seinem ersten Konzert eine ungeheure Faszination auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt aus. Dies beruht neben der bewusst gepflegten, von einer Generation an die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und der Symbiose zwischen Opernhaus und Konzertsaal auch auf seiner einzigartigen Struktur und Geschichte: bis heute gilt die dem Entschluss der Musiker des Hofopernorchesters 1842 zugrunde liegende Idee der künstlerischen und unternehmerischen Eigenverantwortlichkeit und der Selbstverwaltung. Das Orchester konstituierte sich 1908 als Verein, gab 1933 das System eines festen Chefdirigenten auf und arbeitet seitdem mit den bedeutendsten Dirigenten und Solisten zusammen. Seit 1922 sind die Wiener Philharmoniker das Hauptorchester der Salzburger Festspiele, seit 1956 sind sie der Mozartwoche eng verbunden. Im selben Jahr erhielt das Orchester die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg. Die rege Tourneetätigkeit sowie das traditionelle Neujahrskonzert machten das Orchester international bekannt und nicht nur zu einem der begehrtesten „Kulturexportartikel“ Österreichs, sondern auch zu einem Botschafter des mit Musik verbundenen Gedankens von Frieden, Humanität und Versöhnung. 2012 wurde das Orchester zum *Goodwill Ambassador* der International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA) ernannt. Für seine künstlerischen Leistungen erhielt es unzählige Preise, Schallplatten in Gold und Platin, nationale Auszeichnungen sowie die Ehrenmitgliedschaft vieler kultureller Institutionen. Rolex ist exklusiver Partner der Wiener Philharmoniker.

CHÖRE BEI DER MOZARTWOCHE 2019

Der **BACHCHOR SALZBURG** etablierte sich nach seiner Gründung 1983 rasch als eines der führenden österreichischen Vokalensembles. Der Chor, der seit 2003 unter der Leitung von Alois Gläßner steht, ist regelmäßig bei der Mozartwoche und bei den Salzburger Festspielen zu Gast, wo er Erfolge im Opern- sowie im Konzertbereich feiert. Höhepunkte bildeten u. a. Mozarts *Idomeneo*, Händels *Theodora*, 2016 die Uraufführung von Thomas Adès' Oper *The Exterminating Angel* und 2017 Händels *Ariodante* in der Inszenierung von Christof Loy; bei der Mozartwoche stand er zuletzt in *Lucio Silla*, *Orfeo ed Euridice* und *Die Entführung aus dem Serail* auf der Opernbühne. Gastspiele führten ihn an namhafte Bühnen in Europa und in der Türkei. Dank seiner variablen Besetzung und stilistischen Flexibilität kann sich der Chor einem vielfältigen Repertoire widmen, das von der Vokalphonie der Renaissance über die großen Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis zu Werken des 20. Jahrhunderts reicht. Aber auch mit Interpretationen zeitgenössischer Musik, darunter Uraufführungen von Komponisten wie Georg Friedrich Haas und Mauricio Sotelo, fand er internationale Beachtung. Neben der Mozart-Pflege bildet seit einigen Jahren der A-cappella-Gesang mit einer eigenen herbstlichen Konzertreihe einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit des Chors. Auch in diesem Bereich umfasst sein Repertoire über fünf Jahrhunderte: So beeindruckte der Chor mit regelmäßigen Aufführungen von Thomas Tallis' 40-stimmiger Motette *Spem in alium* in der Stiftskirche St. Peter in Salzburg ebenso wie mit Werken von György Ligeti und Beat Furrer beim Festival „Dialogue“ der Stiftung Mozarteum Salzburg.

Das **COLLEGIUM VOCALE GENT** wurde 1970 auf Initiative von Philippe Herreweghe und einer Gruppe befreundeter Studenten gegründet. Das Ensemble war eines der ersten, das die neuen Erkenntnisse über die Aufführung barocker Musik auf die Vokalmusik übertragen hat. Dieser authentische, textorientierte und rhetorische Ansatz sorgte für eine transparente Klangsprache, wodurch das Ensemble innerhalb weniger Jahre Welt-

rum erlangte und auf allen großen Bühnen und Musikfestivals in Europa, den USA, Russland, Südamerika, Japan, Hongkong und Australien zu Gast war. Das Collegium Vocale Gent hat sich zu einem äußerst flexiblen Ensemble mit einem breiten Repertoire aus verschiedenen Stilepochen entwickelt. Der Vorteil dabei ist, dass jedes Projekt personell optimiert wird. Seit 2017 veranstaltet das Ensemble ein eigenes Sommerfestival in der Toskana, das „Collegium Vocale Crete Senesi“. Unter der Leitung von Philippe Herreweghe baute das Collegium eine umfangreiche Diskographie mit mehr als 100 Einspielungen auf, die den reichhaltigen und vielfältigen Katalog des Ensembles widerspiegeln.

Die **KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOBERNCHOR** zählt zu den führenden Opernchören der Welt. Sie besteht aus zweiundneunzig fest engagierten professionellen Sängern und bildet so neben Solisten, Orchester, Ballett und Bühnentechnik einen der Grundpfeiler der Wiener Staatsoper. Dadurch steht der Chor an etwa 300 Abenden im Jahr in bis zu 55 verschiedenen Opern aus drei Jahrhunderten auf der Bühne. Dazu kommen noch CD- und DVD-Einspielungen (zum Teil mehrfach preisgekrönt), Konzert-Termine sowie vielbeachtete weltweite Auftritte im Zuge der internationalen Tourneen der Wiener Staatsoper. Außerdem übernehmen einzelne Mitglieder des Chores regelmäßig kleinere Solopartien in den Vorstellungen der Wiener Staatsoper. Die traditionsreiche und vielgerühmte Klangkultur des Staatsoperorchesters wurde durch zahlreiche Dirigenten (allen voran durch die jahrelange Zusammenarbeit mit den Dirigenten-Direktoren des Hauses), die besondere Akustik der Wiener Staatsoper sowie durch das sich stets erweiternde Repertoire geprägt. Voraussetzung für die Zulassung zum internationalen Vorsingen für die Aufnahme in den Staatsoperchor ist das Niveau einer abgeschlossenen Gesangsausbildung und die Fähigkeit des Blattsingens. Seit 2006 ist Thomas Lang Chordirektor.

Vor fast 70 Jahren gegründet, zählt der **RIAS KAMMERCHOR** heute zu den weltweit führenden professionellen Chören. 35 Sängerinnen und Sänger bilden den auf historische Aufführungspraxis ebenso wie auf zeitgenössisches Repertoire spezialisierten Klangkörper. Aus der musika-

lischen Vorreiterschaft erwächst eine kulturelle und gesellschaftliche Verantwortung, der sich der RIAS Kammerchor durch Patenschaften von Schulorchestern oder Förderungen im Dirigentenforum leidenschaftlich annimmt. Auf Konzerttourneen zu den bedeutenden Musikzentren weltweit fungiert der RIAS Kammerchor als Kulturbotschafter Deutschlands und führt das Erbe der deutschen Chorkultur ins 21. Jahrhundert. Der Chor arbeitet regelmäßig mit René Jacobs, der Akademie für Alte Musik, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin oder der Münchner Kammerphilharmonie unter Alexander Liebreich sowie mit renommierten Dirigenten zusammen. Zahlreiche Auszeichnungen und Preise dokumentieren den künstlerischen Weg und die internationale Reputation des RIAS Kammerchores.

Die Sänger des **WIENER SINGVEREINS** leben nicht vom Singen, aber in vielerlei Hinsicht für das Singen. Seit mehr als 150 Jahren beweist der Wiener Singverein, dass Amateure auf höchstem Niveau musizieren können. Der Chor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zählt, beständig über die Zeiten hinweg, zu den besten Konzertchören der Welt. Mit Johannes Prinz, dem Chordirektor seit 1991, startete das Ensemble als vielgefragter und stilistisch höchst flexibler Konzertchor in das 21. Jahrhundert. Der Chor arbeitet heute regelmäßig mit den international wichtigsten Dirigenten zusammen, ist regelmäßiger Gast in renommierten Häusern und war 2006 im Rahmen der Mozartwoche zu hören. Mit dem Wiener Singverein entstanden international vielbeachtete Aufnahmen für Tonträger, zuletzt mit Mahlers Zweiter und Dritter Symphonie unter Pierre Boulez. Künstlerisch zu Hause ist der Wiener Singverein im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins, dessen Konzertleben er durch seine vielen Verpflichtungen entscheidend prägt.

ARTISTS PERFORMING AT THE MOZART WEEK 2019

The Israeli violinist **GREGORY AHSS** was born in Moscow and had his first violin lessons there at the age of just five at the Gnessin School of Music. In the course of his musical education, which took him to the Israeli Conservatory, the Academy of Music in Tel Aviv and the New England Conservatory of Music in Boston, he won prestigious music competitions not only as a soloist but also as a chamber musician with the Tal Piano Trio, which he founded himself, including first prize at the international chamber music competition *Premio Trio di Trieste* in 2002. As a soloist, he has performed with the Mahler Chamber Orchestra, the Orchestra Mozart Bologna and the Camerata Salzburg in concerts conducted by Claudio Abbado and Yannick Nézet-Séguin. As ensemble leader, he has given guest performances with a number of major orchestras, including the London Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Bamberg Symphony, and has played chamber music with Natalia Gutman, Sabine Meyer, Gautier Capuçon, Valentin Erben and Daniel Hope. He also makes regular appearances at festivals such as the Verbier Festival, the Gotland Festival and the Israel Festival. From 2005 to 2011, Gregory Ahss conducted numerous concerts as leader of the Mahler Chamber Orchestra and the Lucerne Festival Orchestra. He has been leader of the Camerata Salzburg since 2012.

LAURA AIKIN is an American soprano whose musical repertoire ranges from Baroque to contemporary works. She appears regularly at the world's leading opera houses, including the Vienna State Opera, La Scala in Milan, the Bavarian State Opera in Munich, the Zurich Opera House, the Opéra National de Paris, the Semperoper in Dresden and the Metropolitan Opera in New York. She has been a guest at the Salzburg Festival since 1995, where her roles include performances as Bad'iat in Henze's opera *L'Upupa*, Konstanze in *The Abduction from the Seraglio* and Marie in Zimmermann's *Die Soldaten*. As a concert singer, Laura Aikin works with leading conductors and performs worldwide with orchestras such as the

Vienna Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Chicago Symphony Orchestra and the BBC Symphony Orchestra. A particularly fruitful collaboration was Beethoven's *Missa solemnis* with Nikolaus Harnoncourt at the *Styriarte* in Graz and the Salzburg Festival. Among the more recent highlights on her impressive list of roles and venues are her debut as Giunia in *Lucio Silla* at the Gran Teatro del Liceu in Barcelona, Lulu in Paris and Lyon, as well as at La Scala in Milan and the Vienna Festival, and her interpretation of Donna Anna in Mozart's *Don Giovanni* at the Deutsche Oper Berlin, which in 2018 took her to Budapest, the Edinburgh Festival and the Mostly Mozart Festival in New York.

HANSJÖRG ALBRECHT was born in Saxony, began his musical training as a member of the Dresdner Kreuzchor and subsequently studied conducting and the organ in Hamburg, Lyon and Cologne. Parallel to his studies, he was assistant organist at St. Michael's Church in Hamburg for seven years. He subsequently worked closely with the singer and conductor Peter Schreier as his assistant, organist and harpsichordist. Hansjörg Albrecht is artistic director of the Munich Bach Choir & Bach Orchestra. Much in demand as a conductor, he regularly conducts the Munich Bach Collegium, the Orchestra del Teatro di San Carlo, Naples, and the C.P.E. Bach Choir Hamburg. He has worked internationally with such renowned musicians and orchestras as Dorothee Oberlinger, Fazil Say and Klaus Florian Vogt, the Prague Philharmonic, the Bavarian State Orchestra, the Munich Radio Orchestra, the Staatskapelle Weimar, the Hamburg Symphony, the Moscow Chamber Orchestra, the Elbipolis Baroque Orchestra and the ensembles of the Stuttgart Bach Academy. As an organist, Hansjörg Albrecht has played in the great cathedrals and concert halls of Europe, Russia, Japan and the USA, where he has also made guest appearances as a soloist and chamber musician with well-known orchestras.

In 2017, the young British singer **LOUISE ALDER** won the 'Young Singer Award' at the International Opera Awards, followed by the Dame Joan Sutherland Audience Prize at the BBC Cardiff Singer of the World

Competition. She has been in the ensemble of the Frankfurt Opera since 2014, appearing in hit productions in roles such as Gilda in *Rigoletto*, Vixen Sharp-Ears in Janáček's *The Cunning Little Vixen*, Despina in *Così fan tutte* and Clorinda in *La Cenerentola*. Further roles include Pamina at the Festival Garsington Opera and Sophie in *Der Rosenkavalier* at the Glyndebourne Festival. In 2018, she gave her debut performance as Gretel at the Bavarian State Opera in Munich, and in March 2019 she will sing the lead role in *La Calisto* at the Teatro Real in Madrid. Her guest appearances include Handel's Semele at the Royal Festival Hall in London and the Musikverein in Vienna, and Marzelline in Beethoven's *Fidelio* and Soprano 1 in Mozart's *Coronation Mass* in C major at the BBC Proms. She has also sung Sophie at the Welsh National Opera in Cardiff, Eurydice in Rossi's *Orpheus* at the Royal Opera House Covent Garden in London, and Monteverdi's *Poppea* in Bucharest. Her most recent appearance was as Rapunzel in *Into the Woods* at the Théâtre du Châtelet in Paris. Louise Alders has also appeared at the London Handel Festival, the Wigmore Hall in London and the Oxford Lieder Festival.

FRANC ALEU, born in 1966, is a video artist from Barcelona. He began his career as a photographer and in 1989 co-founded the group MAAT before turning increasingly to video and audiovisual art from 1990 onwards. This took him to major venues in his native Barcelona but also to Milan, Buenos Aires and Florence, where he worked on a variety of opera productions with artists such as Zubin Mehta, Valery Gergiev, Lorin Maazel and Kirill Petrenko. He has also collaborated extensively with the Catalan group of artists La Fura dels Baus. In 2011 he tried his hand at directing for the first time with a production of Wolfgang Mitterer's *Baron Münchhausen* at the Taschenoper in Vienna. His visual creativity sets Franc Aleu apart not only in his theatre work but also in such fields as architecture, art exhibitions and design. In addition to his artistic activities, he also teaches at various universities in Europe.

GIOVANNI ANTONINI comes from Milan. His work as a conductor and Baroque flautist has taken him throughout Europe, the USA, Canada, Australia and Japan, together with his ensemble Il Giardino Armonico. His contemporary approach to classical and Baroque music are highly valued by renowned orchestras all over the world. He has worked with the Berlin Philharmonic, the Tonhalle Orchester in Zurich and the Kammerorchester Basle. He has also been invited to conduct Handel's *Alcina* at La Scala in Milan and *Giulio Cesare* in *Egitto* and *Norma* at the Salzburg

Festival. For the Zurich Opera House, he conducted *Alcina*, *Le nozze di Figaro* and *Idomeneo*. Since 2014, Antonini has been director of the International Festival Wratislavia Cantans in Wrocław, where he received the Wrocław Music Award. His project *Haydn2032* brings together his orchestra Il Giardino Armonico and the Kammerorchester Basle with the aim of recording all 107 Haydn symphonies as an on-going collection. With his regular appearances at the Mozart Week, at the Salzburger Kulturvereinigung and music-theatre productions at the Salzburger Landestheater, Giovanni Antonini is one of the pillars of the Salzburg musical scene.

Born in Madrid, **ALICIA AZA**, is a qualified lawyer as well as a writer and poet. Her 2011 volume of poetry, *The Book of Trees*, was a finalist for the Andalusian Critics Award *Premio Andalucía de la Crítica*. That same year, she received the *Rosalía de Castro* Prize for her book *The Winter's Journey*. In 2015, she published *The Fertile Traces* and in 2017 *The Architecture of Silence*. Alicia Aza's writing has been translated into Italian, Serbian, French, Bulgarian, English and Arabic. She is a member of the Directorate of the Spanish Writers' Association, and Vice-President of the International Union of Solidary Humanism.

GABY BARBERIO comes from Argentina and is a versatile dancer, choreographer, actress and teacher who has choreographed numerous plays, feature films and commercials. She trained in Argentina at the Teatro General San Martín (MPAL) and expanded her expertise in various techniques of contemporary dance, martial arts, acrobatics, yoga, theatre and contact improvisation under a range of international teachers. From 1990 to 2005, she was a member of the Argentine company El Descueve, where she took turns with other members to create internationally renowned productions. Her collaboration with the De La Guarda group on the *Villa Villa* project took her to New York and London. She is currently director of the independent collective Rotonda in Barcelona and a choreographer with La Fura dels Baus in projects by Carlus Padrissa.

DANIEL BARENBOIM, born in 1942, was taught to play the piano by his father and gave his first public concert at the age of seven in his home town of Buenos Aires. In 1952, he moved to Israel with his parents. Only a few years later, he gave his debut performance as a solo pianist in Vienna and Rome. At the age of eleven, he took part in Igor Markevitch's conducting classes in Salzburg and began to study harmony and composition in Paris. Since his debut as a conductor in

London in 1967 with the Philharmonia Orchestra, Daniel Barenboim has been in demand among all the world's leading orchestras, in Europe no less than in America. He has been principal conductor of the Orchestre de Paris and the Chicago Symphony Orchestra, and since 1992, general music director at Berlin's Staatsoper Unter den Linden. He has been one of the Mozart Week's most indispensable artists since 1969. In 1999 Daniel Barenboim founded the West-Eastern Divan Orchestra with Edward Said, which brings young musicians from Israel, Palestine and the Arab countries together. In 2002 Daniel Barenboim and Edward Said were awarded the *Principe de Asturias* Prize for Concord for their peace efforts in the Middle East. Since 2005 talented young musicians from the Middle East have been able to study at the Barenboim-Said Academy in Berlin. Daniel Barenboim has won numerous international awards as well as being awarded an honorary doctorate by the University of Oxford. In 2011 he was awarded a KBE (Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire) by Queen Elizabeth II.

The violinist **MICHAEL BARENBOIM** was born in 1985 and began playing the piano at the age of four. In 1992 he switched to the violin and was taught by Abraham Jaffe und Axel Wilczok. He has been a member of the West-Eastern Divan Orchestra since 2000 and its leader since 2003. He has appeared at the Royal Albert Hall in London, the Théâtre du Châtelet in Paris, the Staatsoper Unter den Linden, the Berlin Philharmonic, the Salzburg Festival, Carnegie Hall in New York and the Teatro Colón in Buenos Aires. Between 2012 and 2014 Michael Barenboim performed at several of the Salzburg Mozarteum Foundation's concerts and at the festival *Dialogue*. He made his first guest appearance with the Berlin Philharmonic in the 2017/18 season and has given solo performances in Hamburg, Naples and Seoul. His repertoire includes not only classical and romantic music but also reflects his keen interest in compositions from the 20th and 21st centuries. Another area of focus is chamber music. He is a founding member of the Erlenbusch Quartet and a frequent guest at such festivals as the Lucerne Festival, the Bonn Beethoven Festival, the Aix-en-Provence Festival, the Ruhr Piano Festival and the Jerusalem International Chamber Music Festival. This season, his piano trio with cellist Kian Soltani and his father Daniel Barenboim is performing a series of concerts in the Pierre Boulez Saal in Berlin. He is actively involved in teaching and is head of the Chamber Music Department at the newly founded Barenboim-Said Academy in Berlin.

Born in 1996, British pianist **MARTIN JAMES BARTLETT** won the BBC Young Musician Award in 2014 and has since performed with all the major UK orchestras. As part of the Chinese State visit in 2015, he performed at a private concert for the First Lady of China. He also performed at the Queen's 90th Birthday Thanksgiving Service in 2016, which was broadcast live on BBC One from St. Paul's Cathedral. In the 2017/18 season, he performed in Japan for the first time and made his debut with the Tokyo Symphony Orchestra and at a solo concert at the Musashino Cultural Foundation. He has also played Mozart's Piano Concerto K. 491 with the Royal College of Music Symphony Orchestra, conducted by Bernard Haitink, performed with the London Mozart Players and the Manchester Camerata, and appeared at the BBC Proms.

CECILIA BARTOLI was born in Rome in 1966. She made her first stage appearance at the age of nine as the Shepherd Boy in Puccini's *Tosca*. Ten years later, she made her debut as Rosina in Rossini's *The Barber of Seville*. Since then, Cecilia Bartoli has worked with numerous conductors of the calibre of Herbert von Karajan, Daniel Barenboim and Nikolaus Harnoncourt, and has performed at all the major venues in Europe, America, Asia and Australia. She made her first appearance at the Mozart Week in 1998 and in 2006 took part in the gala concert in honour of Mozart's 250th birthday conducted by Riccardo Muti. In 2012 Cecilia Bartoli became artistic director of the Salzburg Whitsun Festival, an ideal platform for her rare ability to combine the artistic with the conceptual. In the summer of 2016, the orchestra Les Musiciens du Prince – Monaco was founded with her as artistic director. The orchestra, which is committed to historical performance practice, is based in the Opera Monte-Carlo. Cecilia Bartoli has received the highest state honours – in Italy she is a *Cavaliere* and in France a *Chevalier de la Légion d'Honneur* and an *Officier des Arts et des Lettres*. She is an honorary member of institutions such as the Royal Academy of Music and the Royal Swedish Academy of Music and has been awarded various honorary doctorates, including one from University College Dublin; her most recent honour was the 2016 Polar Music Prize. Cecilia Bartoli has been an exclusive DECCA Music Group artist for 30 years.

Born in Salzburg, **THOMAS BAUTENBACHER** has worked in theatre and film since the 1980s, providing pyrotechnic and mechanical special effects throughout Europe and internationally for directors such as Carlus Padrissa, Mitko Gotscheff, Martin Kušej, Andrea Breth, Jürgen Flimm and Frank Castorf. He enjoys a par-

ticularly long-standing and close collaboration with the Catalan group of artists La Fura dels Baus and Carlus Padrissa. Since 2011 Thomas Bautenbacher has worked at the Residenztheater in Munich as technical director under artistic director Martin Kušej.

The Argentine tenor **PABLO BEMSCH** studied voice at the Conservatorio della Svizzera Italiana and at the Musikhochschule in Stuttgart. Following his training, he became a member of the opera studio at the Zurich Opera before joining the Jette Parker Young Artists Programme at the Royal Opera House, Covent Garden in September 2011. Here he made his debut as Cassio in Verdi's *Otello* at the Plácido Domingo Gala, followed by roles such as Moser in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Borsa in *Rigoletto*, and Mozart in Rimsky-Korsakov's *Mozart and Salieri*. In the 2016/17 season, he made his debut as Tito in Mozart's *La clemenza di Tito* in Argentina, where he also played Cassio. The following season, he was invited to Gran Canaria to the Alfredo Kraus Opera Festival and also performed in Dvořák's *Stabat Mater* with the Asturias Symphonic Orchestra.

Born in England in 1958, **IVOR BOLTON** is principal conductor of the Basle Symphony Orchestra, artistic director of the Teatro Real in Madrid, principal conductor of the Dresden Festival Orchestra and conductor laureate of the Salzburg Mozarteum Orchestra, with whom he tours extensively, as well performing annually at the Mozart Week since 2003 and at the Salzburg Festival. Together, they have built up an extensive discography. In the UK he was musical director of the English Touring Opera, Glyndebourne Touring Opera and principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra. He was awarded the Bavarian Theatre Prize for his work at the Bavarian State Opera in Munich, where he conducted several new productions from 1994 onwards. Ivor Bolton is a regular guest at the Maggio Musicale Fiorentino and the Opéra National de Paris. Numerous opera and orchestral engagements have taken him to places like Covent Garden, Bologna, Lisbon, Sydney, Genoa and New York. Last season's highlights include Stravinsky's *The Rake's Progress* at the Dutch National Opera, Mozart's *Lucio Silla* and Britten's *Gloriana* at the Teatro Real in Madrid, a tour of the UK with the Basle Symphony Orchestra, and his return to Munich with Mozart's *The Abduction from the Seraglio* and Joseph Haydn's *Orlando Paladino*.

ANGELA BROWER was born in Arizona and studied at Arizona State University and Indiana University. From 2008 to 2010 she was part of the Young Ensemble at the Bavarian State Opera in Munich, while from 2011

to 2016 she was a member of the regular ensemble. She still makes guest appearances there. In 2009 she was awarded the Festival Prize at the Munich Opera Festival for her performance as Dorabella in *Così fan tutte*. Her talent has also taken her to venues such as the Palais Garnier in Paris, the Deutsche Oper Berlin, the Festspielhaus Baden-Baden and to Aix-en-Provence Festival. In 2016 Angela Brower made her debut as Dorabella at the Salzburg Festival and appeared for the first time at the Royal Opera House, Covent Garden, in the same role. Other roles include Octavian in Richard Strauss's *Der Rosenkavalier*, Elisabetta in Donizetti's *Maria Stuarda*, and The Composer in *Ariadne auf Naxos*. On the concert stage Angela Brower performs a wide repertoire from composers like Handel to Maurice Ravel and Alban Berg.

URBEZ CAPABLO is a musician and interactive programmer living in Barcelona. After studying piano performance and contemporary soloist repertoire at Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco, the Basque Country conservatorium, he went on to do a postgraduate diploma in Sonology at the Escola Superior de Música de Catalunya and a Master's degree in Sound and Music Computing in Barcelona. His main focus is on the fusion of computation and music and the integration of music with new technologies. Urbez Capablo has worked at many festivals and with many ensembles, both as technical manager of the Mixture Festival, and as an artist and sound designer (La Fura dels Baus, Nou Ensemble, Alter Face 2.0, Crossing Lines, BLO). In 2014 he was awarded a Phonos foundation grant, which resulted in his project *Machination*, a computer-generated musical piece for robot performers and musicians. He has also performed at events such as Sonar Barcelona, Podium Festival and the Summer Series at the National Taichung Theatre. He generally combines small projects, such as interactive installations for museums and artistic events, with working as a sound designer and programmer on large-scale musical projects such as opera productions.

RENAUD CAPUÇON was born in 1976 in Chambéry, France, and began his musical training at the age of 14 at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. During his five years there, he won numerous awards. The violinist then moved to Berlin to study under Thomas Brandis and Isaac Stern and was awarded the Berlin Academy of Arts Prize. In 1997 Claudio Abbado invited him to become leader of the Gustav Mahler Youth Orchestra, where he worked for three years with conductors such as Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim, Franz Welser-Möst

and Claudio Abbado. Since 2009 Capuçon has been one of the world's most sought-after violin soloists and a regular guest at the Mozart Week in Salzburg. He has performed with orchestras such as the Berlin Philharmonic, the Boston Symphony, the Orchestre de Paris and the Simón Bolívar Orchestra. Renaud Capuçon is artistic director of the Sommets Musicaux de Gstaad and the Easter Festival in Aix-en-Provence, which he launched in 2013. His highly acclaimed recording of contemporary concertos by Rihm, Dusapin and Mantovani won the Echo Klassik award in 2017.

ALONDRA DE LA PARRA is one of the most successful female conductors worldwide. The New York-born Mexican was very soon determined to become a conductor and was encouraged by her father. At the age of 23, after studying in New York City, she founded her own orchestra, the Philharmonic Orchestra of the Americas, to promote talented young musicians from both North and South America. The most recent milestone in her career was her appointment as music director of the Queensland Symphony Orchestra in 2017, making her the first woman to hold the post. In the same year, Deutsche Welle launched the multimedia classical format *Musica Maestra*, an unusual web and TV project hosted by Alondra de la Parra. As an official cultural ambassador of her native Mexico, she is a strong supporter of developing musical talent in young people and has launched various educational programmes at schools in New York and Mexico.

Born in Vienna, the pianist **HELMUT DEUTSCH** trained here at the Conservatory, the Music Academy and the University, was awarded the Composition Prize of the City of Vienna, and was appointed professor at the age of 24. Even in his student days, his main focus was on the lied. In his decades as a chamber musician he has worked with such greats of classical music as Irmgard Seefried, Hermann Prey, Jonas Kaufmann, Diana Damrau or Mauro Peter. Over the years he has played in a wide range of formations at all the world's major centres of music. He is particularly dedicated to the training and promotion of young talents. After his years in Vienna, he continued teaching, primarily at the College of Music and Theatre in Munich, where he was a Professor of Lied Interpretation and Performance for 28 years. He also continues to give an ever-increasing number of masterclasses in Europe and the Far East and is associated with numerous universities through visiting professorships.

Born in 1982 on the Russian island of Sakhalin, **YULIA DEYNEKA** is solo violist with the Staatskapelle Berlin

and a sought-after guest at international chamber music festivals. After training at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, she gave her graduate recital at the Berlin University of the Arts. Even in the early years of her artistic career, chamber music was a central focus for Yulia Deyneka, and it still forms a major part of her professional life. In collaboration with Daniel Barenboim, she has performed all the most important sonatas in the viola repertoire, as well as great works of piano chamber music. In the 2016/17 season Yulia Deyneka made her double debut as a soloist and chamber musician at Carnegie Hall, New York, and the Philharmonie de Paris with the Boulez Ensemble and the Staatskapelle Berlin, conducted by Daniel Barenboim. She supervises the graduates of the orchestra academy of the Staatskapelle Berlin, as well as the viola section of the West-Eastern Divan Orchestra, and in 2017 was appointed lecturer at the Barenboim-Said Academy in Berlin.

The bass **NAHUEL DI PIERRO** was born in Buenos Aires and studied voice at the Artistic Institute of the Teatro Colón before becoming a member of the opera studio at the Paris Opera. He still performs regularly both at the Paris Opéra and the Théâtre des Champs-Élysées, as well as at other prestigious venues in France. He is in high demand internationally and has performed at major theatres and opera festivals in London, Berlin, Amsterdam, Zurich and Salzburg. His wide repertoire includes Mozart's operas, as well as Baroque music and Romantic bel canto. His delight in experimenting with new styles is particularly evident in the diversity of his concert programmes. He performs regularly with the Orchestre National de France and has given guest appearances with many orchestras in Europe and the United States.

ELSA DREISIG has French-Danish roots and studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. In 2016 she won the first prize as best singer at the Operalia Singing Competition. In the same year, the journal *Opernwelt* awarded her the title of 'Young Singer of the Year'. She has been a member of the Opera Studio at the Berlin State Opera since 2015, where she has sung leading roles such as Pamina in *The Magic Flute* and Euridice in *Orfeo ed Euridice*. She has appeared at the Opéra National de Paris, at the Zurich Opera House and at the Festival d'Aix-en-Provence and made her debut with the Berlin Philharmonic in Haydn's *Creation* conducted by Sir Simon Rattle. She has been a member of the Berlin State Opera since the 2017/18 season. In 2018/19, she sang Zerlina in a new production of *Don Giovanni* at

the Paris Opéra and made her debut in the title role in *Manon Lescaut* at the Zurich Opera House.

The trademarks of stand-up comedian and poetry slammer **LISA ECKHART** are her linguistic elegance and subtlety. She generates a tangible intensity, tackling big social issues with savage irony. Born in Graz in Styria, she studied Slav languages and German at the Sorbonne in Paris. She moved to London to teach and then to Berlin. She applied to various drama schools, but soon discovered poetry slamming. She toured Austria with the hit mixed show *The Long Night of Cabaret* and can be regularly heard on radio and seen on numerous stand-up TV shows. Her talent, sharp wit and astonishing skill with a punchline have won her the 2016 Austrian Cabaret Award, the 2017 Prix Pantheon and the 2018 Hessian Cabaret Award.

The Hamburg-born soprano **MOJCA ERDMANN** is one of the most versatile artists on the international music scene. Renowned for her diverse repertoire, ranging from Baroque to contemporary music, she performs all over the world at major opera houses, festivals and concert halls. The soprano made her Metropolitan Opera debut in New York in 2011 as Zerlina in *Don Giovanni* and Waldvogel in Wagner's *Siegfried*. The following season saw her at the Berlin State Opera, where she made her debut in the title role of Alban Berg's opera *Lulu*. In 2014 the young singer made her debut as Marzelline in a new production of Beethoven's *Fidelio* at the season opening of La Scala, conducted by Daniel Barenboim. She has performed at the Bavarian State Opera in Munich, at the Gran Teatro del Liceu in Barcelona, and at the Stuttgart State Opera, as well as appearing several times at the Mozart Week since 2012. As part of the Mozart cycle, she has appeared in gala performances alongside Rolando Villazón as well as performing at the Festspielhaus Baden-Baden with Yannick Nézet-Séguin as conductor. In 2018 she made her role debut as Claudia in Toshio Hosokawa's *Stilles Meer* at the Hamburg State Opera.

Born in Budapest in 1949, Hungarian conductor **ADAM FISCHER** is one of the world's most sought-after opera and concert conductors and an expert on Joseph Haydn, Mozart, Wagner and Bartók. He studied composition and conducting in Budapest and Vienna. His collaboration with the Vienna State Opera dates back to 1973, the same year in which he became *répétiteur* at the Graz Opera before moving on to Helsinki, Karlsruhe and Munich. He has been general music director in Freiburg, Kassel and Mannheim as

well as returning to his native Hungary as artistic director of the Budapest Opera (2007–2010). In concert, Adam Fischer regularly conducts the Vienna Philharmonic, the Vienna Symphony Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Salzburg Mozarteum Orchestra. In 2015 he received an International Classical Music Award for his recording of the complete Mozart symphonies with the Danish Chamber Orchestra. Since 1984 he has been a regular guest at Mozart Week, making his most recent appearance in 2017. In 2018 Adam Fischer was awarded the prestigious Wolf Prize in the category Music for his artistic achievements and humanitarian work in Israel.

In the USA **AMANDA FORSYTHE** is an established star of the Baroque scene. But internationally, too, she has made a name as a leading singer in the repertoire of early music. She sang Eurydice on the award-winning recording of Charpentier's *La Descente d'Orphée aux Enfers* and thrilled critics and audiences alike with her debut album *The Power of Love*, with six selected Handel arias. Both as a concert singer and on the opera stage, Amanda Forsythe performs alongside well-known singers and orchestras. Her recording of Gluck's *Orfeo ed Euridice*, with the countertenor Philippe Jaroussky, received great acclaim. Her concert career has taken her to Boston, to the Chicago Symphony Orchestra, and to the Royal Opera House, Covent Garden in London. Her repertoire as an opera singer extends from early music to roles such as Pamina in *The Magic Flute*, Nannetta in *Falstaff*, Jemmy in *Guillaume Tell* and Barbarina in *The Marriage of Figaro*. She has made guest appearances at Covent Garden, the Rossini Opera Festival in Pesaro and the Bavarian State Opera.

The mezzo-soprano **DELPHINE GALOU** studied philosophy, voice and piano in her native Paris. In 2004 she was named 'Discovery of the Year' by Adami and began her career as an ensemble member of the Jeunes Voix du Rhin at the Opéra national du Rhin in Strasbourg. As a specialist in Baroque music, she has worked with the Balhasar Neumann Ensemble, Collegium 1704, Il Complesso Barocco and Les Talens Lyriques, among others. Her engagements have taken her to the major stages of Europe from Great Britain to Italy, via France, Germany and Austria. As a concert soloist, she is a regular guest at the Beaune Baroque Festival and recently made her US debut at New York's Lincoln Center in Handel's *Aci, Galatea e Polifemo*.

The Lower Austrian soprano **CHRISTINA GANSCH** trained at the Salzburg Mozarteum and the Royal Academy of

Music in London and is winner of the 2014 Kathleen Ferrier Award. For three years she was a member of the Hamburg State Opera, first at the international opera studio, then as a member of the ensemble, where her international career started. Highlights of the 2017/18 season included the role of Mélisande in a new production of *Pelléas et Mélisande* at the Glyndebourne Festival, Marzelline in a new production of *Fidelio* at the Hamburg State Opera, Servilia in *La clemenza di Tito* at the Opéra National de Paris and Papagena in Mozart's *Magic Flute* in her debut at the London Royal Opera House Covent Garden. She performed under Teodor Currentzis at the Salzburg Festival and at the Opéra National de Montpellier. She has thrilled audiences at numerous concerts, including performances with the Dresden Festival Orchestra under Ivor Bolton, the Gothenburg Symphony Orchestra under Simone Young, the Concerto Köln and the Hamburg Philharmonic State Orchestra under Kent Nagano, and MusicAeterna under Teodor Currentzis.

The dramaturge **YVONNE GEBAUER** was born in Berlin in 1972 and studied German philology, philosophy and religious studies at the Free University of Berlin. Since 1998 she has worked as a dramatic adviser in both theatre and opera. She has a long-standing collaborative relationship with the directors Hans Neuenfels, Kazuko Watanabe, Claus Guth, Christof Loy and Nadja Loschky. She has been a lecturer in Dramaturgy at the University of Applied Sciences in Hamburg and at the University of Applied Arts in Vienna, and currently teaches at the Salzburg Mozarteum University in Amélie Niermeyer's class. From 2001 to 2008 she was a freelancer in the literature department of the *Süddeutsche Zeitung*. From 2009 to 2018 she was visual dramaturge at the Bavarian State Opera in Munich and picture editor of their in-house magazine *Max Joseph*.

ALOIS GLASSNER studied church music, organ, orchestra conducting, composition and voice pedagogy at the Vienna University for Music and Performing Arts and under Eric Ericson in Stockholm. From 1993 to 2005 he was director of church music at the Augustinian Church in Vienna. He has been artistic director of the Salzburg Bach Choir since 2003. As a guest conductor, he has travelled to Italy, Spain, Korea and Japan. He also gives lectures internationally and teaches choral conducting courses, and is an expert on children's and youth choirs. He has taught at the University of Music and Performing Arts in Vienna since 1991. In 2002 he took over as artistic director of the newly-founded

Anton Bruckner Institute and in 2004 was appointed Professor of Conducting. In 2009, he founded the Vienna Choir School at the Anton Bruckner Institute with the aim of giving students practical experience of choral work with children and young people.

ANDREI GOLOGAN was born in Romania in 1992. He had his first piano lessons at the age of five, and only six months later won his first piano competition. In 2009 he was admitted to the Salzburg University Mozarteum as an underage student in Pavel Gililov's concert class. Highlights in recent years include recital debuts in the Alban Berg Saal at Ossiach Abbey and at Vienna City Hall, at the Herkulessaal, Munich and at the Athenaeum, Bucharest. Andrei Gologan has won awards at the International Piano Competition in Memory of Vladimir Horowitz and at the Concours International Campus Paris. He was awarded scholarships to attend the International Music Academy in Liechtenstein and the Oxford Piano Festival. He has given concerts in Romania, Italy, Scotland, Croatia, Ukraine, Hungary, Switzerland, Austria and the USA. During the 2018/19 season he will be appearing in Berlin, Bonn and Antwerp as part of the concert series *Building Bridges, András Schiff presents young pianists*.

Born in 1979 in Jerusalem, the violist **AMIHAI GROSZ** is a founding member of the Jerusalem Quartet. Since 2010, he has dedicated his energies to his solo career, playing with the Berlin Philharmonic as first violist. He first learned the violin at the age of five, before switching to the viola when he was eleven. In Jerusalem, he was taught by David Chen and later by Tabea Zimmermann in Frankfurt and Berlin, and by Haim Taub in Tel Aviv. Early in his career Amihai Grosz won several scholarships and awards, and was a member of the Young Musicians Group at the Jerusalem Music Center, a programme for particularly talented young musicians. He has worked on solo and chamber music projects with musicians such as Yefim Bronfman, Mitsuko Uchida and Janine Jansen. He also performs at festivals around the world, including the Jerusalem Chamber Music Festival, the BBC Proms, the West Cork Chamber Music Festival and Spectrum Concerts Berlin. Amihai Grosz plays a "Gaspar da Salo" viola that was made in 1570 and is on a lifetime loan from a private collection.

As the child of German diplomats **SOPHIE HARMSEN** travelled widely from a young age. She studied at the University of Cape Town and subsequently under Edith Wiens. The mezzo-soprano has given opera performances under stage-directors such as Andreas Dresen,

Ursel and Karl-Ernst Herrmann, William Kentridge and Robert Wilson. In the 2017/18 season, she made her debut as Donna Elvira in Mozart's *Don Giovanni*, and followed this up with a tour with Frieder Bernius, as well as appearances at major opera houses and festivals all across Europe, where she performed a repertoire ranging from C. P. E. Bach to Dvořák. Sophie Harmsen has a great love for early music. She has enjoyed great success with solo recitals and concerts, as well as numerous performances and recordings showcasing her artistic versatility.

The pianist **MARIE SOPHIE HAUZEL** was born in 2000 and was admitted to the Mozarteum University as an underage student at the age of nine, initially in Andreas Weber's class and then from 2017 onwards under Andreas Groethuysen. She has won numerous international competitions, including the 2015 Carl Bechstein Competition for chamber music in Berlin, and has been given masterclasses by Lang Lang and Rudolf Buchbinder. She was awarded a scholarship by the Deutsche Stiftung Musikleben and the Carl Bechstein Foundation. In 2015 she received a special prize for "the best interpretation of a work of chamber music" as well as a special prize from the Deutsche Stiftung Musikleben. Since 2016, Marie Sophie Hauzel has not only attended school but also completed her bachelor's degree in piano, having been the youngest-ever full-time student. She has given concerts in Germany, Austria, Slovenia, China, the USA, Lithuania and Denmark and performed at the Mozart Week 2013, the Salzburg Festival, the Salzburg Chamber Music Festival, the Lions Club and the *Long Night of Music* in Munich. Most recently she made her debut at Gasteig in Munich in the highly acclaimed concert series *Winners & Masters*.

PHILIPPE HERREWEGHE received his musical training in Ghent and soon attracted attention for his lively, authentic and rhetorical approach to Baroque music. He founded the ensemble La Chapelle Royale in Paris in 1997, was artistic director of the Académies Musicales de Saintes from 1982 to 2002, and founded the Orchestre des Champs-Élysées in 1991. Since 1997, he has been conductor of the Antwerp Symphony Orchestra De Filharmonie. Philippe Herreweghe is a sought-after guest conductor with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orkest Amsterdam, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Scottish Chamber Orchestra and the Tonhalle Orchestra Zurich. Since 2001 he has served as artistic director of the Tuscan summer festival Accademia delle Crete Senesi, which changed its name to Collegium Vocale Crete

Senesi in 2017. Upcoming engagements will take him to the Staatskapelle Dresden, the Berlin Music Festival, the Cleveland Orchestra and the Philharmonia Orchestra London. In 2010 Philippe Herreweghe's passion for Baroque music and his achievements as a Bach interpreter were honoured by the City of Leipzig with the Bach Medal. In 2017 he received an honorary doctorate from the University of Ghent.

The American baritone **THEO HOFFMAN** studied at the Juilliard School in New York and quickly made a name for himself as one of the most versatile artists of his generation. While still at Juilliard, he made his debut as Papageno in *The Magic Flute*. He has taken part in the Festival d'Aix-en-Provence's prestigious Mozart residency and was the Gerdine Young Artist at the Opera Theatre of Saint Louis. His repertoire includes not only classical operas but also roles from Jonathan Dove's *Flight*, *The Trial* by Philip Glass, and Mahler's *Songs of a Wayfarer*. Theo Hoffman also participated in the Los Angeles Opera's young artists programme, where he excelled in numerous roles, most recently as Marullo in *Rigoletto*. He has performed with major American orchestras, both on the opera stage and in solo recitals, and will make his debut in several Mozart roles in the 2018/19 season.

Born in 1961, **RAINER HONECK** attended the University of Music in Vienna, studying first under Edith Bertschinger and under Alfred Staar. In 1981 he joined the Vienna State Opera and the Vienna Philharmonic Orchestra as a first violinist in 1981, advancing to the position of leader in the Opera in 1984 and to that of leader of the Vienna Philharmonic Orchestra in 1992. As a soloist Rainer Honeck has performed in major centres of music in Europe, America and Japan and with the London Symphony Orchestra, the Pittsburgh Symphony Orchestra and the Mariinsky Theatre Orchestra. In addition to his orchestral activities, he has also devoted himself intensively to chamber music in various different capacities, for instance as director of the *Wiener Virtuosen* and the *Vienna String Soloists*, and as primarius of the Ensemble Wien and the Chamber Orchestra Vienna-Berlin.

The Dutch violinist **JANINE JANSEN** regularly performs with the world's most eminent orchestras and conductors. In the 2017/18 season she was Perspectives Artist at Carnegie Hall in New York, appearing on stage in various different concert and chamber music programmes. She was also on tour with the Royal Concertgebouw Orkest, the London Symphony Orchestra and the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. She will

be working with the Berlin Philharmonic, the Munich Philharmonic, the Oslo Philharmonic Orchestra and the Vienna Symphony Orchestra and will undertake concert tours in East Asia and Australia. Janine Jansen has been awarded numerous prizes, including the Bremen MusikFest Prize and the VSCD Klassieke Muziekprijs. In 2003 she founded the Internationaal Kamermuziek Festival Utrecht, which takes place every year in June. Janine Jansen appeared at the Mozart Week concerts in 2013. She currently plays on the exquisite Stradivarius Rivaz-Baron Gutmann, made in 1707 and on loan to her from Dextra Musica.

Born in 1991, **FELIX KLIESER** was the youngest-ever horn player at Göttingen School of Music before becoming an underage student at Hannover University at the age of 13, when he also joined the Federal Youth Orchestra, and went on tour with the pop star Sting. 2013 saw the release of his debut album *Reveries* with pianist Christof Keymer, featuring works from the Romantic era. The following year, he received the Echo Klassik as Young Artist of the Year and won the Music Prize from the Verband der Deutschen Konzertdirektionen. For all his youth, Felix Klieser can look back on an impressive career. It should be noted that he operates the valves on his horn using the toes of his left foot, as he was born without arms. As a five-year-old, he would play sitting down, with his horn standing on the floor in front of him. As he grew taller, the instrument moved onto a chair, and as a teenager he worked with an instrument maker to develop the special stand he currently uses. His extraordinary life story is the subject of his 2014 autobiography *Footnotes – A Hornist without Arms Conquers the World*. In the summer of 2016 he received the Leonard Bernstein Award at the Schleswig-Holstein Music Festival and he continues to inspire countless people all over the world with his music.

SEBASTIAN KOHLHEPP, born in Limburg an der Lahn, studied at the University of Music and Performing Arts in Frankfurt am Main and immediately afterwards was offered a permanent engagement at the Badisches Staatstheater Karlsruhe, where he covered a large number of important tenor roles. He then moved to the ensemble of the Vienna State Opera, before becoming a member of the ensemble at the Stuttgart State Opera. Various guest appearances have taken him to the Opéra Monte-Carlo, the Vienna Volksoper, the Theater Basle and the Cologne Opera. At the Mozart Week 2018, his Belmonte debut under René Jacobs was a great success. At the Stuttgart State Opera he sang Jason in Cherubini's *Medea* and at the

Theater an der Wien Tamino in *The Magic Flute*. As a concert singer Sebastian Kohlhepp performs regularly with prominent orchestras. In 2018 he made his debut at the Salzburg Festival and also with the Boston Symphony Orchestra under Andris Nelsons. In 2017 his versatile work won him the Echo Klassik.

Born in Oslo in 1973, the violinist **HENNING KRAGGERUD** studied under Camilla Wicks and Emanuel Hurwitz. He is a recipient of Norway's Grieg Prize and in 2007 was awarded the Sibelius Prize. Henning Kraggerud has performed with the Toronto Symphony Orchestra, the Vancouver Symphony Orchestra and the Baltimore Symphony Orchestra, as well as the Danish National Symphony Orchestra and the Brussels Philharmonic. He is a prolific composer whose works are performed throughout the world. He is currently artistic director of the Arctic Philharmonic Chamber Orchestra, a post he will hold until 2020. Henning Kraggerud is passionate about the musical education of young musicians. In 2015 he took up the International Chair in Violin at the Royal Northern College of Music in Manchester and he is also a Professor at the Barratt Due Music Conservatory in Oslo.

The pianist **MAXIMILIAN KROMER** performs as a soloist and chamber musician at numerous festivals and concert halls. Born in Vienna in 1996, Maximilian Kromer began playing the piano at the age of four. He is currently studying at the University of Music and Performing Arts in Vienna. In December 2016 he made his debut in the chamber music cycle in the Brahmsaal of the Musikverein in Vienna, where he has since enjoyed great success both as a soloist and a chamber musician. The young Austrian pianist has also performed at the Carinthian Summer Music Festival and the Wörthersee Classics Festival, as well as the Yehudi Menuhin Festival and the Swiss Alps Classics Festival in Switzerland. In 2017 he was awarded the Nordmetall Foundation's Ensemble Prize together with violinist Emmanuel Tjeknavorian, with whom he was named *Meilleur Duo Violon et Piano* at the Académie de Musique de Lausanne.

The American pianist **ROBERT LEVIN** regularly performs with renowned orchestras and conductors all over the world. He is perhaps best known for reviving the practice of improvising cadenzas and embellishments in Viennese classical music, but he is also a passionate advocate for modern music and has received numerous commissions and performed several world premieres. As a chamber musician he enjoys a long-standing collaboration with the violist Kim Kashkashian and

also plays in a duo with his wife, the pianist Ya-Fei Chuang. In addition to his concert career, Robert Levin is a music theorist, Mozart scholar and Member of the Academy of Mozart Research of the Salzburg Mozarteum Foundation. Since 1984 he has regularly appeared at the Mozart Week concerts. His completions of unfinished compositions by Mozart have been edited by major publishers, and recorded and performed worldwide. Robert Levin was awarded the Bach Medal by the City of Leipzig in 2018. He is currently a visiting professor at Juilliard School in New York.

Born in Trier, **ALEXANDER LONQUICH**, soloist, chamber musician and conductor, is one of the most important musicians of his generation. He regularly performs in Japan, the USA, Australia and the major European centres of music. He has regularly appeared at the Mozart Week concerts since 2001 and has been a guest at festivals such as the Schleswig-Holstein Festival, the Lucerne Festival, the Schubertiade Schwarzenberg and the Salzburg Festival. In 2002 Alexander Lonquich and his wife Cristina Barbuti formed a piano duo and have since performed together in Italy, Austria, Switzerland, Germany, Norway and the USA. Together they also created the *Kantoratelier* in 2013 – a small theatre space in Florence, in which topics from psychology, music and theatre are explored through workshops, seminars and concerts. Alexander Lonquich was awarded the Abbiati Prize for his versatility and continual growth towards a “total musician”.

Hamburg-born cellist **JENS PETER MAINTZ** is a Professor of Cello at the Berlin University of the Arts. He studied under David Geringas and attended masterclasses by Heinrich Schiff, Boris Pergamenschikow and Siegfried Palm. In 1994 he won first prize in the ARD International Music Competition, the first cellist to win for 17 years. He gained orchestral experience during his years as solo cellist with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, and travelled the world as a member of the Trio Fontenay. Since 2006 Jens Peter Maintz has been solo cellist with the Lucerne Festival Orchestra, working among others with Vladimir Ashkenazy, Franz Welser-Möst and Bobby McFerrin. He is a member of the concert series *Spectrum Concerts Berlin* and has been a member of the cello duo *Cello Duello* with Wolfgang Emanuel Schmidt for the past 25 years, performing at the most important festivals worldwide.

The British conductor, chamber musician and teacher **PETER MANNING** embodies perhaps better than anyone else the artist-musician of the 21st century. He has been leader of the London Philharmonic Orchestra, the Royal

Philharmonic Orchestra and the Britten String Quartet and is currently leader of the Royal Opera House, Covent Garden in London. In 2016 he was appointed as the new music director of the Mozart Children's Orchestra of the Salzburg Mozarteum Foundation and also as artistic director of the 3 Palaces Festival in Malta. As a conductor he is a welcome guest at the world's major concert halls. He conducts many international orchestras and is guest conductor at the Dallas Opera in Texas. As a teacher and musician Peter Manning is passionately engaged in bringing classical music to a broader public, in particular in making it accessible to the younger generation. He is responsible for strategies to enable young musicians to gain access to the music industry and he also designs innovative programming concepts to preserve the heritage of classical musical, to encourage its continuing evolution through the creation of new works and performances, and to maintain its attractiveness and accessibility for future generations.

Born in Palma de Mallorca in 1984, **JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ PADRÓN** has worked with numerous orchestras, including the Tonhalle Orchestra Zurich, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Danish National Symphony Orchestra and the Orchester Philharmonique du Luxembourg. Since 2007 he has lived in Germany, where he completed his studies in conducting in Berlin. In the 2017/18 season he toured Spain with the Staatskapelle Weimar and, for the second time, South Korea with the Spanish National Orchestra. Méndez's recording with the SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra was recently awarded an Echo Klassik. He appeared 2013 as a finalist at the Salzburg Festival Young Conductors Awards.

RICCARDO MINASI, born 1978 in Rome, was co-founder and director of the ensemble Pomo d'Oro until 2015, and since 2017 he has been principal conductor of the Salzburg Mozarteum Orchestra and appeared at the Mozart Week concerts. He is Ensemble Resonanz's artist in residence at the Elbphilharmonie in Hamburg. In 2016 he conducted *The Sandman*, a new ballet by Christian Spuck with music by Schnittke and Schumann, as well as Mozart's *Don Giovanni*, *Orlando Paladino* and *Il matrimonio segreto* at the Zurich Opera House, *Iphigénie en Tauride* at the Hamburg State Opera, *Carmen* at the Opéra National de Lyon, and *Rinaldo* at the Theater an der Wien, as well as conducting in the major cities of Europe and Asia.

Director **JOHN MOWAT** came to the theatre via an unusual route, having initially worked in the ventilation

industry before becoming a sculptor and then a mime. He trained in mime at the City Literary Institute in London, where he presented his first one-man show at the Place Theatre in 1980. John Mowat works with individual musicians as well as major orchestras. He has appeared in Handel's *Alcina* at the Spitalfields and Cheltenham International Music Festival as well as in Ravel's *L'Heure espagnole* and *L'Enfant et les Sortilèges* at Glyndebourne. He was also deputy artistic director of the Chapito Theatre Company in Lisbon. Together with Nola Rae, he created *Shakespeare the Works*, which toured in three years all over Europe.

The soprano **REGULA MÜHLEMANN** was born in Lucerne, studied at Lucerne University and gained her first stage experience at the Luzerner Theater. Engagements followed at the Teatro La Fenice in Venice, the Zurich Opera House and the Festspielhaus Baden-Baden. In the summer of 2012, she made her debut at the Salzburg Festival. In 2018, she made her first appearance at the Mozart Week. In addition to her opera repertoire, Regula Mühlemann gives lied recitals, including collaborations with the accompanists Tatiana Korsunskaya and Helmut Deutsch. Regula Mühlemann also has a busy concert schedule, performing works from the Baroque to the present day in Europe and South America. In the 2017/18 season, she made her highly successful debut as Susanna in Mozart's *Le nozze di Figaro* in Geneva, toured Europe with a Mozart lied recital and released her second solo album.

Born in Hannover, the set designer **ROLAND OLBETER** has lived in Barcelona since 1987. From the start he has combined diverse skill sets, having trained as both a violinist and a shipbuilder. He was a member of the Junge Deutsche Philharmonie for two years. In 1989, he began collaborating with the Catalan collective La Fura dels Baus and worked with them on the opening ceremony of the Barcelona Olympic Games in 1992, for which he constructed an enormous figure of Hercules. In the years that followed, their collaboration resulted in several more spectacular creations. He also enjoys a long-standing collaboration with the artist Marcel·lí Antúñez Roca. His work in classical opera began in 2006, when he worked on Carlos Padrissa's production of Wagner's *Ring* cycle, which won him several awards, including the Franco Abbiati Award for Design. For more than 15 years Roland Olbeter has been developing electro-acoustic instruments, which he incorporates into operas and performances.

The conductor **ANDRÉS OROZCO-ESTRADA** was born in Colombia and trained in Vienna. Since the 2014/15

season he has been principal conductor of hr-Sinfonieorchester Frankfurt and music director of the Houston Symphony and in September 2015 he was also appointed principal guest conductor of the London Philharmonic Orchestra. From 2009 to 2015 he was chief conductor of the Tonkünstler Orchestra. Andrés Orozco-Estrada has conducted orchestras all over the world, including the Vienna Philharmonic, the Orchestre National de France, the Staatskapelle Dresden, the Berlin Philharmonic, the Vienna Symphony Orchestra and a large number of US-American ensembles. He has appeared at the Mozart Week concerts since 2015 and is guest at the Glyndebourne Festival, the *Styriarte* in Graz and the Salzburg Festival. His recording of Stravinsky's *Firebird* and *Le Sacre du printemps* with the hr-Sinfonieorchester attracted great attention.

Born in Vienna in 1986, clarinetist **DANIEL OTTENSAMER** graduated from the University of Music and Performing Arts in Vienna. He performs as a chamber musician and as the Vienna Philharmonic's solo clarinetist with orchestras and artists all over the world. He has won numerous prizes at international competitions such as the Carl Nielsen International Clarinet Competition. He appeared as a soloist under Lorin Maazel, Andris Nelsons and Adam Fischer with the Vienna Philharmonic and the NHK Symphony Orchestra. In 2015 he released his debut recording of Mozart's Clarinet Concerto performed with the Salzburg Mozarteum Orchestra. Daniel Ottensamer is a member of The Philharmonics and a founding member of the ensemble the clarinotts, consisting of three solo clarinetists from the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras.

CARLUS PADRISSA is a highly regarded director and multimedia artist. Born in Barcelona in 1979, he was one of the co-founders of the theatre group La Fura dels Baus – Catalan for The Ferret of the Abyss. The collective defines itself as an urban theatre group that explores unconventional theatrical and musical paths. The group try to integrate music, movement, natural and artificial materials, new technologies and, in particular, the audience into their performances. During the 1990s, the group expanded their artistic projects to include straight theatre, digital theatre and major happenings. La Fura dels Baus caused their first major sensation when they designed the opening ceremony of the 1992 Summer Olympics in Barcelona, and they have since been responsible for a wide variety of opera, festival and theatre productions all over the world.

RENÉ PAPE has appeared at major opera houses, international concert halls and festivals all over the

world. He has been a member of the Berlin State Opera since 1998, where he has sung all the great bass roles, such as Méphistophélès, Rocco, King Henry and King Marke. His guest appearances have taken him far afield. He has performed regularly at the Salzburg Festival ever since Sir Georg Solti brought him there in 1991 there to sing the role of Sarastro, as well as at Bayreuth. He has also appeared regularly at New York's Metropolitan Opera since his 1995 debut there. In addition to his opera roles, René Pape gives numerous lied recitals and performs as a soloist in concerts with top international orchestras under conductors such as Daniel Barenboim, James Levine or Zubin Mehta. Numerous radio, television and CD/DVD productions round out the activities of this versatile singer.

OLGA PERETYATKO was born in Leningrad in 1980 and initially studied choral conducting at the Conservatory in St. Petersburg. In 2002 she moved to the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin and subsequently joined the Hamburg State Opera's opera studio. In 2007 she was an award winner in Plácido Domingo's competition, Operalia. Two years later, she attracted international attention as the Nightingale in Robert Lepage's production of Stravinsky's *Le Rossignol*. Olga Peretyatko has won numerous prizes and has sung at many of the world's leading opera houses, such as the Deutsche Oper Berlin, the Vienna State Opera, La Scala in Milan, the Metropolitan Opera in New York and the Bolshoi Theatre in Moscow. In 2013 she played Giunia in Marshall Pynkoski's production of Mozart's *Lucio Silla* at the Mozart Week, conducted by Marc Minkowski.

The tenor **MAURO PETER** was born in Lucerne and studied singing at the University of Music and Performing Arts in Munich. In 2012 he won both the first prize and the Audience Award at the International Robert Schumann Competition in Zwickau. In the same year he made his debut as a lieder recitalist at the Schubertiade in Schwarzenberg with Schubert's *Die schöne Müllerin*, accompanied by Helmut Deutsch. Since then he has performed regularly on European concert podiums and opera stages, including at the Salzburg Festival, the Bavarian State Opera and La Scala in Milan, where he has collaborated with such renowned conductors as Ivor Bolton, Nikolaus Harnoncourt and Sir John Eliot Gardiner. Mauro Peter has been a member of the Zurich Opera House ensemble since 2013.

The French soprano **SANDRINE PIAU** is familiar to a wide audience both in the world of Baroque music and as

an opera singer. She has played roles such as Morgana in Handel's *Alcina* and Cleopatra in *Giulio Cesare*, as well as leading roles in Mozart's operas, such as Donna Anna and Pamina. She has performed at Europe's leading opera houses and festivals, working with conductors such as Ivor Bolton, Philippe Herreweghe and Nikolaus Harnoncourt. Sandrine Piau also tours the world as a sought-after lieder recitalist and has given solo recitals in New York, London, Tokyo and at the opening of the Elbphilharmonie in Hamburg. She has also recorded Mozart arias with the Mozarteum Orchestra conducted by Ivor Bolton.

MARIANNA PIZZOLATO graduated from the Bellini Conservatory in Palermo and made her debut in 2002 in the title role of Rossini's *Tancredi* under conductor Marco Zambelli. In the following years she sang the great Rossini roles, including at the Opera Festival in Pesaro. She subsequently expanded her repertoire to include roles by from Mozart and appeared in numerous operas all over the world, although she continued to be mainly renowned as a singer of Rossini. Aside from opera, Marianna Pizzolato performs Baroque music. In 2017 she toured the major cities of Europe and North America with the Monteverdi Project, conducted by Sir John Eliot Gardiner.

The Czech bass-baritone **ADAM PLACHETKA** was born in 1985 and made his debut at the Prague National Theatre in 2005, where he has since returned in roles such as Don Giovanni and Figaro. Since 2010 he has been a member of the Vienna State Opera ensemble and a regular guest at the Metropolitan Opera in New York and at the Salzburg Festival. In addition to appearing in numerous operas under conductors such as Robin Ticciati and Riccardo Muti, Adam Plachetka is a sought-after concert singer and has won several national competitions as well as the international Antonín Dvořák Singing Competition. In the 2017/18 season Adam Plachetka's appearances included the role of Figaro at the Vienna State Opera and the Metropolitan Opera in New York. He also made repeat appearances at the Prague Spring Festival and the Salzburg Festival (Papageno in *The Magic Flute*, 2018).

Born in Berlin, the Czech mezzo-soprano **STEPANKA PUCALKOVA** studied singing at the Salzburg Mozarteum University Salzburg. In 2012 she graduated with distinction from her master's degree in Opera and Musical Theatre and in the same year was awarded the Lilli Lehmann Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. She has appeared in numerous productions at the Salzburg Mozarteum University and the Salzburger

Landestheater. She has worked with well-known conductors and directors such as Christian Thielemann, Daniele Gatti, Vera Nemirova and Leoš Svárovský and has undertaken tours through Germany, Europe and Japan. In December 2016, she won the *Best Female Voice award* – as second prize at the *Concours international de Belcanto Vincenzo Bellini* in Marseille.

NOLA RAE is an artist specialising in forms of dance. She was born in Sydney, Australia, and has lived in London since 1963. After training as a ballet dancer, she turned to mime, working with Marcel Marceau and Jango Edwards. In 1974 she co-founded the London Mime Theatre with Matthew Ridout. One year later she premiered her first solo show at the Nancy Festival, and since then has toured the world with a total of 15 solo shows. In 1990 Nola Rae radically changed her style and began developing tragic-comic clown plays. With her mix of pantomime, dance, comedy and puppetry, she is one of the most extraordinary artists in modern British theatre. Her work has been seen in over 67 countries to date.

Born in Tyrol, **THOMAS REICHERT** studied directing at Munich's Falkenbergsschule. He directed his first production at the Schauspiel in Frankfurt in 1976, and followed this up with further productions there, as well as at the Schiller Theater in Berlin, the Schauspielhaus in Zurich and the Graz Theatre. In 1989 he moved to the Schauspiel Hannover as resident director and artistic director, and in 1993 he took on the same post at the Residenztheater in Munich. In 2004, Thomas Reichert began experimenting with various forms of puppet theatre. He is a regular guest at Vienna's Kabinetttheater with plays in which singers, different types of puppet and live actors interact with each other. Music always plays an important role in his work, for instance in his production of *Orfeo ed Euridice* with recreationBAROCK, conducted by Michael Hofstetter, which was performed at the Markgrafen-theater in Erlangen as part of the Gluck Festival, or his puppet version of Mozart's *Schauspieldirektor* with *Bastien und Bastienne*, which was performed at the Salzburg Marionette Theatre in 2006 and 2007 as part of the Salzburg Festival.

MATTHEW RIDOUT studied industrial design at London's Central School of Art and Design. In 1972 he joined the touring theatre company Friends Roadshow. It was here that he met the performer Nola Rae, with whom he founded the London Mime Theatre in 1975. Since then Matthew has designed and constructed the sets, props and puppets for all Nola's productions and is her

production and technical manager. He designs lighting, produces and edits sound tracks and operates both light and sound on tour. A particular requirement of touring productions is that the set be light and easily packed away. Matthew Ridout is also a production manager and tour manager, and designs for theatre in Sweden, Norway and Turkey alongside his work in London.

The harpsichordist and conductor **CHRISTOPHE ROUSSET** studied at the Schola Cantorum de Paris and in The Hague. In 1991 he founded the ensemble *Les Talens Lyriques*, which specializes in Baroque, Classical and Early Romantic music. Nowadays he and his ensemble perform at the world's major music venues, while he simultaneously pursues a career as a harpsichordist and chamber musician. Teaching is very important to Christophe Rousset, and he has organised and led masterclasses and academies for young musicians all over Europe. He is a *Chevalier of the Légion d'Honneur* and of the *Ordre national du Mérite* as well as a *Commandeur of the Ordre des Arts et des Lettres*.

Born in 1991, the Egyptian soprano **FATMA SAID** grew up in Cairo and attended the German School there. In 2009 she moved to Berlin to study under Renate Faltin at the Hochschule für Musik Hanns Eisler. She won a number of awards and a scholarship enabling her to continue her education at the La Scala Academy in Milan, where she gained practical stage experience in its opera studio. At La Scala she sang the role of Pamina in a new production of Mozart's *Magic Flute*, followed by Cupid in Gluck's *Orfeo ed Euridice* in February and March 2018. Other performances have led Fatma Said to the Teatro San Carlo in Naples, to the Hamburg State Opera and to the opera houses of Cairo and Muscat. She has also appeared in concerts at the Leipzig Gewandhaus, the Köln Philharmonie, the Berlin Konzerthaus, the Haydn Festival in Eisenstadt and the Kissinger Sommer music festival. In January 2018 she made her debut at London's Wigmore Hall with a song recital.

Born in Budapest in 1953, **SIR ANDRÁS SCHIFF** started piano lessons at the age of five and later studied at the Franz Liszt Academy in Budapest and in London. Recitals and special cycles, including the major keyboard works of Johann Sebastian Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann and Bartók, form an important part of his activities. In 1999 he created his own chamber orchestra, the Cappella Andrea Barca. He has appeared every year at the Mozart Week concerts since 1985, and in 2012 the

artist was awarded the Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. He has received numerous awards and honours, including the Order pour le merite for Sciences and Arts, the Großes Verdienstkreuz mit Stern of the Federal Republic of Germany, the Royal Philharmonic Society's Gold Medal, and an honorary doctorate from the University of Leeds. In June 2014 he was knighted by Queen Elizabeth II for his services to music. Sir András Schiff's book, *Musik kommt aus der Stille*, essays and conversations with Martin Meyer, was published in March 2017 by Bärenreiter and Henschel.

Born in Innsbruck in 1985, **PAUL SCHWEINESTER** was a soprano soloist with the Wiltener Boys' Choir. In 2009 he took his degree in Concert Singing at the University of Music and Performing Arts in Vienna, graduated with honours, and subsequently continued his studies in Rome. At the 2012 Salzburg Festival, he worked with conductors such as Daniele Gatti and Ingo Metzmacher. From 2009 to 2013 he was part of the permanent ensemble at the Vienna Volksoper. In 2017 he appeared as Toni Reischmann in Henze's *Elegy for Young Lovers* at the Theater an der Wien. His commitments in the 2017/18 season included concerts throughout Europe, a tour with the *St. Matthew Passion*, his role debut as Edwin in *Die Csardasfürstin* at Bolzano Theatre, and Monostatos in a concert performance of *The Magic Flute* at the Festspielhaus Baden-Baden.

The soprano **GIULIA SEMENZATO** studied voice at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice and graduated with honours from the Schola Cantorum in Basle, where she specialised in Baroque music. She has appeared at many major opera houses in Italy, besides making guest appearances at the Theater an der Wien, the Kölner Philharmonie, the Versailles Opéra and in Innsbruck, always working with renowned conductors and orchestras. Her performances on the opera and concert stage include many great soprano roles from Mozart's operas such as Celia, Despina, Zerlina and the soprano parts in the Coronation Mass and the *Requiem*, but she has also sung Cavalli's Eritrea, Nannetta in *Falstaff*, and Venus/Prosperina in Rossi's *Orfeo*. She also performs at major festivals such as the Aix-en-Provence Festival, the Drottningholm Opera Festival and the Glyndebourne Festival.

ALANNAH SMALL worked as a microbiologist in the food industry before joining her brother, Matthew Ridout, at the London Mime Theatre as a costume designer. Productions she has worked on include *Some Great*

Fools from History, *Shakespeare the Works*, *Upper Cuts* and *Exit Napoleon Pursued by Rabbits*. Making the historically accurate costumes for *Mozart Prepos-teroso* required meticulous research and a scholarly approach to the design. Alannah Small is also a qualified teacher of the Margaret Morris Movement Method, a therapeutic style of movement inspired by Isadora Duncan.

KIAN SOLTANI made a splash with his debuts at the Musikverein in Vienna and the Schubertiade in Hohenems, but it was his triumph in the International Paulo Cello Competition in Helsinki which made the cellist the focus of worldwide attention. Born in 1992 into a Persian musical family living in Bregenz, he began playing the cello at the age of four and was admitted to Ivan Monighetti's class at the Basle Music Academy when he had only just turned twelve. In 2014 the Anne-Sophie Mutter Foundation awarded him a scholarship and he completed his studies at the Kronberg Academy as part of the 'Young Soloists' programme. In the summer of 2015 he was a soloist in Beethoven's Triple Concerto, performing at the Salzburg and Lucerne Festivals and the BBC Proms in London. Since 2016 he has been part of Daniel Barenboim's newly formed trio, and in 2017 he went on a world tour with Daniel Barenboim and the West-Eastern Divan Orchestra, playing Strauss' *Don Quixote*. In the 2017/18 season the trio performed all of Beethoven's piano trios in the Pierre Boulez Hall in Berlin, coupled with contemporary compositions.

Ever since **SIOBHAN STAGGS'** appearance in Johannes Brahms' *A German Requiem* with the Berlin Philharmonic under Christian Thielemann in January 2015, artistic directors and journalists have eagerly followed the Australian's musical progress. The young soprano is already one of the most sought-after singers of her generation. In 2016 she made her debut at the BBC Proms in the Royal Albert Hall with the BBC Symphony Orchestra under Simone Young, and also made guest appearances with Roberto Alagna at gala concerts in Melbourne and at the Sydney Opera House. Opera and concert engagements have taken her to the major venues in her native Australia, but also to the Hamburg State Opera, to Berlin, Munich, Dortmund and Cologne. In October 2017 she opened the season at the Royal Opera House in London as Pamina and made guest appearances in Taipei and at the Aix-en-Provence Festival.

KRASSIMIRA STOYANOVA is one of the leading singers in her field. Born in Bulgaria, she studied voice and violin

at the Plovdiv Conservatory and made her debut at the Sofia National Opera. Her international career began in 1995 at the Vienna State Opera, where she still regularly appears as a guest singer with the title *Kammersängerin*. Krassimira Stoyanova's repertoire spans a wide range, from the title roles in bel canto operas (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda* and *Lucrezia Borgia*) to the great Verdi and Puccini roles, to Richard Strauss and the Slavic repertoire. She also enjoys performing lesser-known works by famous composers such as Antonín Dvořák. She recently gave recitals at the Schubertiade in Hohenems, the Vienna State Opera and the Bavarian State Opera. The soprano part in Verdi's *Requiem* took her to the Metropolitan Opera in New York City, and at La Scala in Milan she celebrated great success as Aida.

KREŠIMIR STRAŽANAC was born in 1983 in Croatia and studied voice and songwriting at the University of Music and Performing Arts in Stuttgart, as well as receiving private tuition from Hanns-Friedrich Kunz and Jane Thorner Mengedocht. After graduating, he became a permanent member of the Zurich Opera House, where he worked from 2007 to 2014, and where his roles included Baron Tosenbach in Peter Eötvös's *Three Sisters*, Ping in *Turandot*, Harlequin in *Ariadne on Naxos* and Don Fernando in *Fidelio*. His repertoire also includes roles such as Morales in *Carmen* and Konrad Nachtigall in *Die Meistersinger von Nürnberg*. As a concert singer, he has performed with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Concerto Köln, the WDR Symphony Orchestra, the Stuttgart State Orchestra and Collegium 1704. In 2017 he made his debut at the Bavarian State Opera as Pietro Fléville in a new production of Giordano's *Andrea Chénier*, and in September 2018 he made his debut at the Frankfurt Opera.

Born in Thailand in 1988, tenor **NUTTHAPORN THAMMATHI** trained in voice at the Mahidol University College of Music in Thailand. In 2010 he was awarded first prize in the Osaka International Music Competition. He has been studying voice under Mario Diaz at the Salzburg Mozarteum University Salzburg since October 2011, and in June 2013 he made his debut as Rodolfo in Puccini's *La Bohème* in a production by the University's opera class. At the Freiburg Theatre in 2015 he played Assad in Karl Goldmark's *The Queen of Sheba* and made his debut in the same role at the Budapest State Opera. At the Freiburg Theatre, he also sang Nemorino in *L'Elisir d'amore*, and in 2017 he returned to the Budapest State Opera as Gounod's Faust. His most recent appearance was his debut as Cavaradossi

in a new production of *Tosca*, the 2017/18 season opener at the Meiningen Theatre.

ROBIN TICCIAI was born 1983 in London and initially trained as a violinist, pianist and drummer. He played in the National Youth Orchestra of Great Britain before turning to conducting at the age of 15. His mentors and supporters include Sir Colin Davis and Sir Simon Rattle. In 2014 he was appointed Sir Colin Davis Fellow of Conducting by the Royal Academy of Music in London. Robin Ticciati has been principal conductor of the Scottish Chamber Orchestra since the 2009/10 season and music director of the Glyndebourne Festival Opera since the summer of 2014. At the start of the 2017/18 season he took up the position of principal conductor and artistic director of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin for an initial period of five years. Robin Ticciati has worked with many famous orchestras, including the Chamber Orchestra of Europe, the NDR Elbphilharmonie Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Orchestre National de France and the Czech Philharmonic. Since 2009 Robin Ticciati has appeared regularly in the concerts of the Mozart Week.

EMMANUEL TJEKNAVORIAN attracted international attention when he won the second prize at the 2015 International Jean Sibelius Violin Competition. Born in Vienna in 1995, he had his first violin lessons when he was only five and gave his first public performance with an orchestra at the age of seven. He has been a student at the University of Music and Performing Arts in Vienna since 2011. He was selected for the 2017/18 season of the European Concert Hall Organisation's *Rising Stars* cycle and is also one of the Vienna Konzerthaus's *Great Talents*. He has already played with orchestras including the Vienna Symphony Orchestra, the Finnish Radio Symphony Orchestra and the Helsinki Philharmonic Orchestra. Since September 2017 Emmanuel Tjeknavorian has hosted his own monthly programme on Radio Klassik in Austria. Recent highlights include his debuts with the Berlin Philharmonic and the Tonhalle Orchester Zürich.

The pianist **MITSUOKO UCHIDA** is renowned for her deep musical insight and for the intellectual alertness of her interpretations and performs with select orchestras and musicians. Known in particular as an expert on the piano works of Mozart, Beethoven, Schubert and Schumann, Mitsuko Uchida also focuses on works by Berg, Webern, Schönberg and Boulez. Since 1994 she has appeared regularly in the Mozart Week and in 2015

she was awarded the Golden Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. In recent years she has been artist in residence with the Cleveland Orchestra and the Berlin Philharmonic, as well as at the Konzerthaus in Vienna, the Lucerne Festival and the Elbphilharmonie Hamburg, where in January 2017 she played the opening concerts. Last season also saw the start of a three-year collaboration with the Southbank Centre in London. Mitsuko Uchida has been artistic partner of the Mahler Chamber Orchestra since 2016, conducting Mozart concertos from the piano in numerous venues in Europe and Japan. In 2014 she received an honorary doctorate from the University of Cambridge.

The fashion and costume designer **CHU UROZ** attracted international attention in 1992 for his part in the work *The Mediterranean Sea* which was performed at the opening ceremony of the Olympic Games in Barcelona. Chu Uroz has collaborated with pop music greats, including working with the group U2 as special consultant for stage and costumes on their world tour *Zoo TV*. In 2009 he was awarded the Franco Abbiati Prize for Wagner's *Ring* cycle together with the Catalan group of artists La Fura dels Baus. He has also collaborated with the group on the operas *Les Troyens* in St. Petersburg, *Tannhäuser* at La Scala in Milan, and *Turandot* and the world premiere of *Babylon*, both at the Bavarian State Opera in Munich.

Born in Mexico City in 1960, the tenor **RAMÓN VARGAS** has achieved impressive success in his home country as well as on the great stages of Europe and the USA. At the age of nine, he joined the boys' choir of the Basilica of our Lady of Guadalupe and soon rose to become the soloist. He learned to play the piano, the guitar and the flute, and also took singing lessons as part of his teaching degree. In 1982 he won Mexico's Carlo Morelli Competition and subsequently made his debut at the Mexico City Opera House. His breakthrough came when he won the first Caruso Competition in Milan and was admitted to the opera studio at the Vienna State Opera. He later worked at opera houses in Lucerne, Zurich, Marseille and at the Opéra-Bastille in Paris. His breakthrough in the USA came in 1993, when Luciano Pavarotti cancelled at short notice and Ramón Vargas stepped in for him at the Metropolitan Opera. His debut there as Edgardo in Donizetti's *Lucia di Lammermoor* was an international triumph. In 1993 he made his debut on the stage of La Scala, where he sang Fenton in Strehler's new production of *Falstaff*, conducted by Riccardo Muti. Current performances include among others Gabriele Adorno and Rodolfo at

the Scala, Rodolfo and Don Ottavio at the Met, Tito and Don Carlo in Zurich, Gabriele Adorno in Paris and Monte Carlo. He gave his debut at the Vienna State Opera in 1988 as Gelsomino (*Il viaggio a Reims*). In 2008 Ramón Vargas became an Austrian *Kammersänger*. He is also an accomplished concert singer, with an repertoire ranging from Italian classical songs to romantic German Lieder and melodies by French, Mexican and Spanish composers from the 19th and 20th centuries.

ROLANDO VILLAZÓN's riveting performances at the world's most prestigious opera houses and concert halls have established him as one of the leading tenors of the present age. In addition to his singing career he is known as a director, writer and TV personality. Born in Mexico City in 1972, he began his musical studies at Mexico's National Conservatory before entering young artist programmes at the Pittsburgh and San Francisco opera houses. In 1999 he made a name for himself internationally when he won multiple awards at the Operalia Competition. That same year he made his debut as Des Grieux in Massenet's *Manon* in Genoa, as Alfredo in Verdi's *La Traviata* at the Opéra-Bastille in Paris, and as Macduff in Verdi's *Macbeth* at the Berlin State Opera, confirming his status as an extraordinary talent. Since his directing debut in Lyon in 2011, Rolando Villazón has also made a name for himself as a director, staging productions at numerous major venues. In 2007 he became an exclusive recording artist with Deutsche Grammophon, with whom he has released more than 20 CDs and DVDs. Since 2011 he has appeared in the Mozart Week, in 2017 he was appointed Mozart Ambassador by the Salzburg Mozarteum Foundation, and in 2019 he will take on the artistic directorship of the Mozart Week for a period of five years until 2023.

JORY VINIKOUR is recognised as one of the outstanding harpsichordists of his generation. His career takes him to the world's most important festivals and concert halls and he has been a virtuoso partner to many of today's finest instrumental and vocal artists. Born in 1963 in Chicago, Jory Vinikour studied in Paris. First Prizes in the International Harpsichord Competitions of Warsaw (1993) and the Prague Spring Festival (1994) brought him to the public's attention, and he has since appeared in festivals and concert series throughout much of the world. His repertoire ranges from Bach to Poulenc to Nyman. Over the last few years, he has become increasingly well-known as a conductor, conducting the St. Louis Symphony with a programme of works by Vivaldi, Bach and Marcello. Last season he

performed in Asia, North America and Europe as both soloist and conductor.

The actor, presenter and voice artist **STEFAN WILKENING** has worked at numerous theatres, including the Munich Kammerspiele, the Frankfurt Schauspiel and the Bayerisches Staatsschauspiel. He can be heard on documentaries and in radio and audiobook productions, and has appeared in a wide variety of film and television productions. Born in 1967 in Hattenport in the Mosel region, life took him via various detours to the Otto Falckenberg School in Munich, where he received his acting diploma in 1995. Stefan Wilkening has worked as a presenter and announcer at a wide range of live events throughout the German-speaking world, and has worked both with major orchestras, such as the Bavarian Radio Orchestra, the Munich Philharmonic and the Düsseldorf Symphony Orchestra, and on solo programmes with smaller ensembles. His unique style of storytelling always makes for lively, full-blooded theatre, in accordance with his motto, "everything is a game."

Born in Passau in 1991, **FLORIAN WILLEITNER** is a German violinist, composer and arranger who has received numerous awards and whose main focus lies in integrating diverse musical cultures, including classical music, jazz and folk music from all over the world. He has created works for renowned orchestras, festivals and soloists, including the Tonkünstlerorchester Niederösterreich, the Stuttgart Music Festival, star violinist Benjamin Schmid, tuba artist Andreas Hofmeir and double bass virtuoso Georg Breinschmid. His music is performed at renowned venues and festivals. He has played in concerts all over Europe and beyond to the delight of critics and the press, both with his New Piano Trio and with other ensembles. In 2016 he won second prize at the International Zbigniew Seifert Competition, one of the world's biggest jazz violin competitions. In November 2017 he completed his Master's degree at the Mozarteum University under Benjamin Schmid.

BALLETT AT THE MOZART WEEK 2019

The ballet dancer **SILVIA AZZONI** trained in Turin and started her career in 1996 at the Hamburg Ballet under John Neumeier, where she has been principal soloist since 2001. She gained a wide audience with her sensitive interpretation of the title role in *The Little Mermaid*, created by John Neumeier, for which she received the Hamburg Theatres' Rolf Mares Prize in the 2006/07 season and the Benois de la Danse in 2008. Numerous guest appearances have taken her to the centres of classical dance in Europe and the Far East. Her repertoire ranges from the main roles in Neumeier's ballets to classics such as *Giselle* and *The Nutcracker*, and encompasses work by choreographers such as Frederick Ashton, George Balanchine, Mats Ek, Christopher Wheeldon and Jiří Bubeníček. With the director of the Hamburg Ballet, she has created roles for *Death in Venice*, *Messiah*, *Winterreise* and the *Christmas Oratorio*.

BGIRL SINA & BBOY THE WOLFER – Sinamaria Neugebauer is one of the best B-girls in Austria and has been active on the hip-hop scene for several years. BGirl Sina trained as a professional dancer in Stockholm, as well as participating in numerous battles, workshops and shows. She has worked as a dancer ever since, winning many competitions, and teaches breakdance courses and workshops throughout Austria. Sina's dance partner Mustapha Ajdour, known as *The Wolfer*, started breaking in Casablanca in 2008. He quickly became known for his original moves, unique style, energy and musicality. *The Wolfer* has been working as a professional dancer for more than 10 years and has won numerous battles and contests, most recently the Red Bull BC ONE Austria Cypher. As well as working as a dancer, Mustapha Ajdour is active as a choreographer. He travels around the world shooting commercials with stars or performing for big-name companies, including Red Bull, Ferrari, Coca Cola and Windows. Besides breaking, *The Wolfer* is also an artist, model and movement teacher.

Born in Mexico, **ELISA CARRILLO CABRERA** graduated from the Escuela Nacional de Danza Clásica in Mexico before winning a scholarship to the National English Ballet School in London in 1999. That same year, she joined the Stuttgart Ballet, where she rose from the corps de ballet to soloist. In 2007 she moved to the Staatsballett Berlin, where she has been principal soloist since 2011. She has danced in a wide variety of visiting productions at Europe's leading theatres and festivals and made guest appearances with major Euro-

pean and American dance companies. Her repertoire encompasses classics of Romantic and neoclassical ballet as well as contemporary creations by choreographers such as Christian Spuck, Marco Goecke, Mauro Bigonzetti and Wayne McGregor.

ANAÏS CHALENDARD was born in France and trained in Marseille. She came 1999 to the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf, where she worked with Youri Vámos. A year later she joined the ballet at the Berlin State Opera under artistic director Vladimir Malakhov. In 2003 she became a founding member of the ballet at the Badisches Staatstheater Karlsruhe and over the following five years danced their entire repertoire. Birgit Keil appointed her as a soloist and soon afterwards as principal soloist. She joined the English National Ballet as a soloist at the start of the 2008/09 season and within a year had become their principal soloist. That same year she received the 'Emerging Dancer Award' for her interpretation of Nikiya in *La Bayadère*. In 2013 Anaïs Chalendar joined the Boston Ballet as a demi-soloist and in 2014 rose to become a soloist.

IGONE DE JONGH comes from Haarlem in the Netherlands and worked her way up through all the ranks of the Dutch National Ballet before becoming a soloist in 2003. She trained at the National Ballet Academy in Amsterdam and at the Royal Ballet School in London. She won the Arnold Haskell Award while she was still a student, followed by the Incentive Prize in 2002 and the Alexandra Radius Prize in 2003. Igone de Jongh is famous for her interpretations in classical ballets and as the muse of choreographer Hans van Manen. In addition to her stage work, she was a member of the jury on the Dutch TV show *Dance, Dance, Dance* in 2015. The magazine *Dance Europe* named Igone de Jongh 'Dancer of the Year' in 2015 for her performance in John Neumeier's *The Lady of the Camellias* and Hans van Manen's *Fantasia*. The following year, she received the Golden 'Zwaan Award' at the Dutch Dance Festival.

The Chinese-American dancer **YEN HAN** trained under Stefan Mucsi and Paul Maure in Los Angeles, at the San Francisco Ballet and at the Beijing Dance Academy. After engagements at the Jeune Ballet de France and at the Ballet de Nice, she was engaged as principal soloist at the Ballett Zürich in 1994, where she has given performances in numerous leading roles. She has danced as protagonist in ballets created for her by Heinz Spoerli, including *Le Sacre du printemps*, *Peer Gynt*, *Daphnis et Chloé*, *Romeo and Juliet* and *A*

Midsummer-Night's Dream, but also in ballets by other important choreographers such as Hans van Manen, Jiří Kylián, William Forsythe, Twyla Tharp, Christopher Wheeldon, Patrice Bart, Lin Hwai Min, Martin Schlöpfer and Christian Spuck. In 2013 she was awarded the Dance Prize by the Friends of the Ballett Zürich and named Outstanding Performer at the Swiss Dance Awards. As a teacher she aspires to transmit to children and adolescents the passion and joy in dance that characterise her work as an artist.

The Brazilian dancer **MÁRCIA JAQUELINE** is principal soloist with the Theatro Municipal do Rio de Janeiro, where she has danced all the major roles of the classical and modern repertoire. She began her dance training at the age of three, won numerous awards in competitions and festivals, and at the age of 14 was invited by Jean-Yves Lormeau to train with the Theatro Municipal do Rio de Janeiro's ballet company. At 16 she became a member of the ensemble, where she was appointed principal soloist at the age of 24, working closely with such luminaries as Elisabeth Platel, Márcia Haydée, Richard Cragun, Olga Evreinoff, Chinmayan Vassiliev, Nathalia Makarowa and Tatiana Leskova. Márcia Jaqueline's repertoire includes *Swan Lake*, *The Nutcracker*, *Coppélia*, *Sleeping Beauty*, *Giselle* (Sir Peter Wright), *Romeo and Juliet* (John Cranko), and *La Fille mal gardée* (Frederick Ashton), as well as modern works such as John Cranko's *Onegin*, Uwe Scholz's *Creation* and *Seventh Symphony*, Glen Tetley's *Voluntaries* and George Balanchine's *Serenade* and *Divertimento No. 15*. Her international career began in 2006 when she was invited to the Teatro Solis in Uruguay. Since then she has performed in Argentina, Canada, the USA, Greece and Germany. For the season 2017/2018 she joined the ballet company at the Salzburg State Theatre. Her Salzburg debut was as the female lead in Reginaldo Oliveira's *Medea - Der Fall M*. In the autumn of 2018 Reginaldo Oliveira created the role of Desdemona in *Othello* for her.

Born in Slovenia, **MIRIAM KACEROVA** received her dance training at the Conservatory of Dance in Bratislava, moved to the Académie de Danse Classique Princesse Grace in Monaco. Upon graduating in 2004, she joined the Ballett Zürich as a member of the corps. In 2005 she joined the Stuttgart Ballet and soon rose to become first a half soloist and then, in 2013, a soloist. She has been the Stuttgart Ballet's principal soloist since 2014/15. Her repertoire ranges from the title role in *Giselle*, Juliet in *Romeo and Juliet* and Tatiana in *Onegin* to the Lilac Fairy in Marcia Haydée's version of *Sleeping Beauty*, as well as Bianca in *The Taming*

of the Shrew. She has also danced numerous roles in works by George Balanchine, Frederick Ashton, Hans van Manen, Kenneth MacMillan, William Forsythe and Marco Goecke. Mauro Bigonzetti, Demis Volpi and Christian Spuck have created roles especially for her.

Born in Moscow, **MIKHAIL KANISKIN** is principal soloist at the Berlin State Ballet, managing director of the Elisa Carrillo Cabrera Foundation AC, artistic director of the Sir Anton Dolin Foundation in Berlin and artistic adviser to the gala *Stars of the 21st Century*. He was educated at the Moscow State Academy of Choreography. In 1995 he won the Prix de Lausanne and was awarded a scholarship to the Stuttgart Ballet. Initially a member of the ensemble, he was promoted to the position of soloist and then to principal. In 2007 he joined the Berlin State Ballet as principal soloist, along with his wife, Elisa Carrillo Cabrera. Guest performances have taken him to Zagreb as Prince Desiré in Derek Deane's *Sleeping Beauty*, to the Teatro de la Plata in Argentina, to the Gala *Stars of the 21st Century* in Toronto, to Taipei in Taiwan and to the 10th and 11th Miami Festivals.

The Italian dancer **VITO MAZZEO** trained at La Scala Theatre Ballet School in Milan and has been a soloist with Het Nationale Ballet Amsterdam since 2013. He has also worked at the Royal Ballet in London, the Rome Opera and the San Francisco Ballet, which he joined in 2010 as a second soloist, to be appointed principal soloist six months later. As principal soloist, he regularly partnered Sofiane Sylve, a former soloist with Het National Ballet. Vito Mazzeo's move to Amsterdam was the result of his fascination with Hans van Manen's choreography and his passion for dancing a wide-ranging, modern repertoire. In 2010 he was awarded the Positano Premia Léonide Massine as 'Best Italian Dancer' and in September 2016 he received the Capri Award for his performance in Sasha Waltz's *Roméo et Juliette*.

ROMAN NOVITZKY was born in Bratislava, where he trained in dance. He began his career as a dancer with the Slovak National Ballet before becoming a member of the Stuttgart Ballet in the 2009/10 season. At the start of the 2015/16 season he was made principal soloist. His repertoire includes major roles in ballets by John Cranko, as well as leading roles in Kenneth MacMillan's *The Song of the Earth*, Des Grieux in *The Lady of the Camellias* by John Neumeier, and The Master in *Krabat* by Demis Volpi. In 2012 Roman Novitzky choreographed his first piece for the presentation *Young Choreographers*. His second piece, *Are*

You as Big as Me? was such a hit that the Stuttgart Ballet immediately incorporated it into their repertoire. In March 2018 he created his first commissioned piece, *Under the Surface*. Roman Novitzky is also one of the Stuttgart Ballet's official photographers and has published a book of photographs entitled *Der Tanzende Blick: Roman Novitzkys Stuttgarter Ballett*.

REGINALDO OLIVEIRA, who grew up in Rio de Janeiro, discovered his love for classical dance at an early age. His talent did not go undiscovered and he trained in dance at the most prestigious schools in Rio de Janeiro. In 1998 he won the first prize in the Russian Ballet Competition in São Paulo and received a scholarship to the Bolshoi Ballet's State Academy of Choreography in Moscow. In 2000, he joined the Teatro Municipal de Rio de Janeiro Ballet Company, where he rose to the rank of soloist in 2003. For the 2006/07 season he moved to the Baden State Theatre and has been a member of the State Ballet ensemble ever since. During the 2009/10 season he presented his first work of choreography, *Attempt*, as part of the programme *Choreographien stellen sich vor*. His first commissioned work was his piece *Der Fall M.*, created for the State Ballet in 2014 as part of the ballet performance *Mythos*. The dancer Bruna Andrade, Reginaldo's muse, won a *Faust*, the German Theatre Award, for her outstanding performance in this work. Reginaldo Oliveira has been director of ballet and leading choreographer at the Salzburg State Theatre since the 2017/18 season.

JAKUB RAŠEK was born in Prague and trained at the Dance Conservatory Prague. In 2014 the year of his graduation, he joined the Czech National Ballet. While still at the Dance Conservatory, he danced in Bohemian Ballet productions by Jiří Kylián, Štěpán Pechar and Ondřej Vinklát and appeared in visiting productions in Poland, Germany, Japan, Colombia and Norway. At the Czech National Ballet he has appeared in classics such as *La Bayadère* and *The Nutcracker*, as well as dancing the role of Alain in *La Fille mal gardée* and Mercutio in *Romeo and Juliet*. His repertoire also includes contemporary and neo-classical works, such as *Le Sacre du printemps*, Ohad Naharin's *Deka Dance*, Kylián's *Field Mass* and Ekman's *Cacti*. Jakub Rašek is a member of the contemporary dance company DekkaDancers.

ALEXANDRE RIABKO was born and educated in Kiev and has been a dancer at the Hamburg Ballet since 1996. He was promoted to soloist in 1999 and to principal soloist in 2001. In 2016 he received the Benois de la Danse Prix for excellence in partnering. His repertoire

includes numerous major roles in classical ballets by John Cranko and John Neumeier, and solo roles in pieces choreographed by Mats Ek, Jerome Robbins, George Balanchine, Arriago Boito and Frederick Ashton. As a soloist he has danced in several creations at the Hamburg Ballet, such as Harlequin in *Carnaval*, the pas de deux *For Elisabeth* and the Youth in *Rennen hinter dem was flieht*, a choreography by Stephan Thoss.

The Brazilian dancer FLAVIO SALAMANKA trained at the Academia Salamanka, the Núcleo de Dança in Brasília and the Academia de Ballet Karla Ferreira in Vitória. In 2002 he won the Gold Medal at the Seminário Internacional de Dança de Brasília and was awarded the Grand Prix by the Birgit Keil Dance Foundation, enabling him to train at the Academy of Dance in Mannheim. In 2003 he joined the Karlsruhe State Ballet, in 2005 he was awarded the German Dance Prize *Future* and in 2006 he became principal soloist at the the Karlsruhe State Ballet. Guest performances have taken him to Germany, China, Korea, Spain, Brazil, Japan, the Czech Republic, Ukraine and the Salzburg Festival. His repertoire includes all the major classical and modern roles, and several choreographers have created pieces for him. In 2010 and 2012 he presented his own dance piece *Burn it Blue* at the Stuttgart Noverre Society and he also choreographed *Dance of the Hours* for the opera production *La Gioconda* at the Badisches Staatstheater Karlsruhe, who bestowed on him the title of *Kammer-tänzer* in 2013. For the 2017/18 season Flavio Salamanka moved to the Salzburg State Theatre's ballet company along with the choreographer Reginaldo Oliveira, where he debuted as the male lead role in Oliveira's *Medea – Der Fall M.* This was followed by leading roles in Peter Breuer's *The Nutcracker* and *Cinderella* and the creation of Reginaldo Oliveira's *Balacobaco*. 2018 Oliveira created the title role in *Othello* for him. In February 2019 the Salzburg State Theatre's Kammerspiele will stage the world premiere of his first story ballet, *The Little Prince*.

LUKE SCHAUFUSS was born in Camberley in Surrey, England and trained at the Royal Danish Ballet, where he was able to build up his repertoire as part of the ensemble and to dance his first solos. He toured the United States with the company and appeared at the Paris Opera and as guest dancer with the Peter Schaufuss Ballet in *The Tchaikovsky Trilogy* at the London Coliseum. In 2013 he danced the title role in Frederick Ashton's *Romeo and Juliet*, which toured the UK and Northern Ireland. He has since danced with the Birmingham Royal Ballet, at the Bournonville Festival in Biarritz, with the Los Angeles Ballet and with the QLD

Ballet in Brisbane. In 2016 he joined Scottish Ballet as a soloist.

Born in Liberec, ONDŘEJ VINKLÁT is a graduate of the Prague Dance Conservatory. While still a student he joined the Bohemia Ballet, where he excelled in solo roles. In 2012 he was engaged by the Czech National Ballet, where he was named a soloist and a principal soloist. His dance repertoire ranges from Romantic to contemporary ballet. In the 2017/18 season he was dazzling in the premiere of the production of Glen Tetley's *Le Sacre du printemps* as part of the mixed bill *Timeless*. In 2017 he was awarded the Thalia Prize for his performance in *The Chosen One*. In addition to his stage work, Ondřej Vinklát has gravitated towards choreography ever since his student days. In 2015 Ondřej Vinklát, Marek Svobodník and Štěpán Pechar took over DekkaDancers and went on to create a number of original works, including pieces for the Czech National Ballet, the Prague Chamber Ballet and the Bavarian State Ballet II.

The SALZBURG LANDESTHEATER BALLET is part of the leading performing arts institution in the city and province of Salzburg, which also encompasses theatre, musical theatre and children's theatre. The Salzburg Landestheater's repertoire consists of contemporary and classical works and it stages approximately 400 performances per season, of which about 60 are ballet productions, while a further 60 involve the dancers in some capacity. The ballet company consists of 16 dancers from countries such as Brazil, Italy, Japan, Spain and the Ukraine. From 1991/92 to 2016/17, the ballet director at the Salzburg State Theatre was Peter Breuer, who established a tradition of performing the great narrative ballets and staging numerous world premieres such as *Peer Gynt*, *Orpheus and Eurydice*, *Medea*, *A Midsummer-Night's Dream*, *Bolero*, *Tchaikovsky*, *Carmen* and *Marilyn*. 2017/18 he was succeeded as ballet director and principal choreographer by Reginaldo Oliveira. Breuer continues to be closely associated with the ensemble as a principal and artistic consultant. After his debut in the autumn of 2017, *Medea – Der Fall M.* – part of the genre-spanning *Dionysien* project in the Felsenreitschule – Reginaldo Oliveira presented *Balacobaco*, his first ballet created for Salzburg audiences, in July 2018. This piece was also the opening production at the Salzburg Landestheater's new venue at the rehearsal centre in Salzburg-Aigen, which was finished in 2017. It was followed by Oliveira's full-length story ballet *Othello* in the autumn of 2018, to an enthusiastic reception by critics and audiences alike.

ENSEMBLES AT THE MOZART WEEK 2019

The Shadow-Illusion company **CATAPULT ENTERTAINMENT** was founded in 2009 by **ADAM BATTELSTEIN**, who has been working as a dancer, actor, choreographer and author for 25 years, and who combines music, dance and comedy in wholly unexpected ways. In 2013 their appearance on *America's Got Talent* brought the company world fame. Since then Catapult Entertainment have been in international demand, both in the film and television sector and as a live performance group. The dancers' bodies bend in extraordinary ways, creating shadow figures, landscapes and abstract shapes. On their most recent tour, they thrilled audiences in more than 60 German cities as well as in many other countries in Europe and Asia.

FLORIAN WILLEITNER STRING EXPERIENCE (presented by *Pool of Invention*). With String Experience, as with his other ensembles, Florian Willeitner pursues the ideal of a culturally limitless musical language. Notation meets improvisation, classical performance culture meets earthy groove, the traditional meets the contemporary, and influences from the world's diverse musical cultures are united in a symbiotic, transcultural dance. String Experience perform Mozart's music in the format of a classical string trio, but their modes of musical expression transcend the genre's traditional framework, translating Mozart's music into the widely differing musical languages of Europe and beyond and thereby celebrating the full range of Mozart's humanity. Florian Willeitner's Mozart is far more than just a pistachio-flavoured *Mozartkugel* chocolate, but also more than just the composer of a divine *Requiem*, as is evident from his piece *Wolfgang Amadeus Mozart or Fifty Shades of Amadé*, which will be premiere at the Mozart Week 2019. *Pool of Invention* is an art platform founded by Florian Willeitner in 2018 whose main focus is the production of transcultural and cross-genre art.

The **LA FURA DELS BAUS** theatre group is known for spectacular and transgressive multimedia productions full of innovation and rhythm. The Catalan group has demonstrated their uniqueness at major events such as the opening of the Olympic Games in Barcelona in 1992. In their work the two main elements of theatre – the theatrical space and the audience – are always in the foreground, and by moving the theatre to unconventional locations, they reconceptualise its conventions and limitations. Since its founding in 1979, the theatre group has been an integral part of the inter-

national performance and theatre scene. In recent decades the group has worked in a variety of fields such as film, opera, show, straight theatre and digital theatre. La Fura dels Baus celebrated their 25th anniversary in 2008. Every year they create a great number of performances in widely differing fields, each of which seeks to be better than the last.

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 and an exclusive recording contract with Deutsche Grammophon. Since then the quartet has firmly established itself on the international music scene, working with musical personalities such as György Kurtág, Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman or Jörg Widmann. The quartet's concert repertoire and list of recordings consists of fascinating combinations of works from the quartet's early history to the present. The Hagen Quartet serves as a model for many young string quartets when it comes to quality of sound, stylistic diversity, harmonious playing and intensive engagement with the works and composers in their genre. They pass on their wealth of experience as teachers and mentors at the Mozarteum University and the Basle Music Academy and in international masterclasses. Since 1986 the Hagen Quartet has appeared regularly in the concerts of the Mozart Week. During the 2018/19 season one focus of the Hagen Quartet will be Schubert, but they will also explore every facet of Beethoven, Dvořák and Schumann. Since 2012 the Hagen Quartet have been honorary members of the Vienna Konzerthaus. Their recordings have won numerous prizes. Since 2013 the Hagen Quartet have been playing on instruments made by Antonio Stradivari, the famous Paganini Quartet, on loan from the Nippon Music Foundation.

For the last 30 years **LOS MARIACHIS NEGROS** have been playing with various Mariachis groups in Vienna and working with Latin American students and musicians from the Viennese music scene. The group's musical director, Bruno Dworzak, first encountered Mariachi music through his fellow students at the Vienna Conservatory, where he studied trumpet and music education. For many years he played the trumpet in various groups. Nowadays he is a secondary school music teacher and orchestra leader. He has been leading Los Mariachis Negros for about six years. The group consists of musicians from a variety of nations, including South Korea, Colombia, Peru and Austria, and ranges in size from three to seven players.

The **SALZBURG MARIONETTE THEATRE** employs 10 puppeteers with a wide variety of qualifications, including training in various handicrafts. The theatre houses its own tailor's workshop, where the puppets are costumed and older costumes restored, workshops for carpentry and metalwork where the sets are built and, last but not least, the puppet workshop, where the puppets themselves are constructed and maintained. The puppets are created according to designs by the director of the respective production, and are partly carved by a sculptor and partly constructed in the theatre workshop. In total the Salzburg Marionette Theatre currently 'employs' approximately 500 puppets. In addition to giving around 160 performances a year in Salzburg, the ensemble goes on tour all over the world for a further 60–100 performances a year. On tour they use a specially built touring stage. Altogether, the puppets, props and sets needed by the respective productions plus lighting and sound equipment make for about 4–5 tons of freight, which has to be transported by lorry, plane or ship.

ORCHESTRAS AT THE MOZART WEEK 2019

The **CAMERATA SALZBURG** was shaped by personalities like Bernhard Paumgartner, Géza Anda, Sándor Végh, Sir Roger Norrington and Sir András Schiff. Major artists such as Clara Haskil, Dietrich Fischer-Dieskau, Heinz Holliger, Aurèle Nicolet, Wolfgang Schneiderhan, Philippe Herreweghe and René Jacobs have all performed with the chamber orchestra, which was founded in 1952 and whose classical core repertoire has expanded over the decades to include Romantic and Modernist works. As both a concert and an opera orchestra, the Camerata Salzburg regularly performs in Mozart's town of birth, both at the Salzburg Festival and since 1956 at the Mozart Week. It has its own subscription series at the Mozarteum but also performs regularly at the world's most important centres of music. The Camerata Salzburg was founded by Bernhard Paumgartner with the aim of preserving and revitalising the classical music genre, and subsequently directed by Sándor Végh, who in his two decades with them realised the musical ideals of the string quartet on a larger scale and encouraged individual orchestra members to develop their own particular style within the collective. After Végh's death, the current Conductor Laureate, Sir Roger Norrington, became principal conductor and had a lasting impact on the orchestra. He was followed by Leonidas Kavakos and Louis Langrée. Since 2016 the artistic direction has been in the hands of the orchestra itself. Under leader Gregory Ahss as *primus inter pares*, and following the principles of musical freedom and self-determination, the orchestra has enjoyed international success. Over 60 recordings, many of which have won major awards, document the Camerata Salzburg's culture of musicianship.

The **CAPPELLA ANDREA BARCA** was founded by Sir András Schiff for a 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" (Sir András Schiff). The musicians in the Cappella Andrea Barca come together for various projects in differing constellations. The Cappella Andrea Barca has since firmly established itself on the international music scene and expanded its concert activity, for instance since 1999 at the Festival *Omaggio a Paladino* in the Teatro Olimpico in Vicenza, since 1999 at the Mozart Week, at the Weimar Festival, the Beethoven Fest in Bonn and the Lucerne Festival. The

ensemble also undertakes tours throughout Europe and the USA. Sir András Schiff's aim is to present the Cappella Andrea Barca in such a way that it can prove itself in both solo and chamber music formations: "What I do as a conductor is an extension of chamber music. The Cappella is a chamber music ensemble consisting of excellent soloists, but above all they are chamber musicians. In this orchestra there are very many musicians who play in string quartets, and playing in a string quartet is of supreme importance in making music of the highest quality." Moreover, Schiff considers the human and personal component equally important: "There's no room for egotism. This ensemble is based on mutual friendship and understanding, being on the same wavelength, and cherishing the same aesthetic, musical and human ideals."

The **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)** was founded in 1981 by a group of young musicians from the European Community Youth Orchestra. Of this original group, 13 musicians still belong to the core group of the orchestra, which consists of 60 people. The members of the orchestra all pursue parallel careers as international soloists, conductors and members of various chamber music groups, tutors and music professors. The COE has performed in concert halls all over Europe, including the Philharmonie de Paris, the Concertgebouw in Amsterdam, the Cologne Philharmonie, the Philharmonie Luxembourg, the Festspielhaus in Baden-Baden and the Alte Oper in Frankfurt. The COE has an active education and outreach programme designed for schools and conservatoires. The Chamber Orchestra of Europe Academy was founded in 2009 and awards full scholarships every year to particularly talented young musicians.

Founded in 1985 by Giovanni Antonini, **IL GIARDINO ARMONICO** have made a name for themselves as a leading period instrument ensemble, bringing together musicians from Europe's most important orchestras. Their repertoire mainly focuses on the 17th and 18th century. Depending on the demands of each programme, between three and thirty musicians play in the group. Il Giardino Armonico are regularly invited to festivals all over the world, performing in the most important concert halls, and have received high acclaim for both concerts and opera productions, such as Monteverdi's *L'Orfeo*, Vivaldi's *Ottone in Villa*, and Handel's *Giulio Cesare in Egitto* with Cecilia Bartoli at the Salzburg Festival. The ensemble is part of the 20-year project *Haydn2032*, which supports both the recording of the complete Haydn Symphonies and a series of concerts in various European cities.

The ensemble **LES TALENS LYRIQUES** was founded by the harpsichordist and conductor Christophe Rousset. The group takes its name from the subtitle of Rameau's 1739 opera *Les Fêtes d'Hébé*. In addition to an extensive vocal and instrumental repertoire ranging from early Baroque to Romanticism, the ensemble also performs many unpublished works. Christophe Rousset has worked with many of the best-known stage directors of our time, including Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo and Claus Guth. Since 2007 the ensemble has played an active part in introducing young school students to music through numerous workshops and orchestra lessons.

The **MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)** was founded in 1997 with the vision of creating profound musical experiences as a free, international and self-governing orchestra. The musicians work as a 'nomadic collective' that meets in Europe and around the world for tours and projects. The core of the orchestra consists of 45 members from 20 different countries. The orchestra is run jointly by its management team and the orchestra board. The MCO is constantly on the move: to date it has performed in over 40 countries on five different continents. The orchestra received its artistic stamp from its founding mentor Claudio Abbado and his Conductor Laureate Daniel Harding. The pianist Mitsuko Uchida, the violinist Pekka Kuusisto and the conductor Teodor Currentzis are currently artistic partners, who inspire and shape the orchestra through long-term collaborations. In 2016 the conductor Daniele Gatti was appointed artistic advisor. MCO leader Matthew Truscott regularly conducts the orchestra in performances from the chamber orchestra repertoire.

The **MOZART KINDERORCHESTER (MOZART CHILDREN'S ORCHESTRA)** was founded in 2012 by the Salzburg Mozarteum Foundation in cooperation with music schools from the surrounding region in Austria and Germany. The orchestra gave its first public performance during Mozart Week 2013 and has been a regular feature of the festival ever since. It is an ensemble of the very young – the children who play in it are between seven and twelve years old. The idea behind it is that the experience of playing in an orchestra cannot begin early enough, and that even very young musicians are capable of rising to the technical and musical challenges of works by Mozart and other composers and can convey their joy in playing to the audience. The Mozart Children's Orchestra is intended to motivate young musicians and to encourage further such projects. Peter Manning has been its conductor since

2016, taking over from Christoph Konec, who conducted the orchestra in a programme of Mozart as part of the *Ouverture spirituelle* at the 2014 Salzburg Festival.

Over its 175-year history, the **MOZARTEUM ORCHESTRA** has developed into one of Austria's cultural flagships, specialising in independent contemporary interpretation of the works of the Viennese Classical school, particularly Mozart. As an internationally recognised cultural ambassador for Salzburg, and recipient of the Gold Mozart Medal, the orchestra has enjoyed outstanding successes worldwide. The 90 or so musicians also perform works from all other periods. Their wide range has resulted in an impressive discography. Their 2017 recording of Hans Rotts Symphony No. 1 received an Echo Klassik Award. The Symphony Orchestra of the City and Province of Salzburg – whose origins lie in the Cathedral Music Society and the Mozarteum, founded in 1841 with the support of Mozart's widow Constanze and their two sons – is a permanent feature of Salzburg's active cultural life, and gives two concert series of its own every year. Annual engagements at the Salzburg Festival, at the Mozart Week and as part of the concert programme of the Salzburg Cultural Association underline the ensemble's outstanding reputation. Throughout the season the orchestra accompanies performances of opera, ballet and musicals at the Salzburg Landestheater. Conductors who have contributed to shaping the orchestra include Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant, and Ivor Bolton. With the charismatic Italian Riccardo Minasi now principal conductor, the Mozarteum Orchestra continues to go from strength to strength. Audi und Leica Camera AG are official sponsors of the Mozarteum Orchestra.

The **MOZARTEUM UNIVERSITY SINFONIE ORCHESTRA SALZBURG** offers students at the Mozarteum University the opportunity to acquire experience playing in an orchestra under well-known conductors, thus helping to shape their artistic development. In the past, famous names such as Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Michael Gielen, Dennis Russell Davies, Peter Schneider, Gerd Albrecht, André Previn and Cornelius Meister have conducted the orchestra. From October 2013 to autumn 2015 Hans Graf was the orchestra director, a position held since October 2015 by Bruno Weil, Reinhard Goebel and Johannes Kalitzke, who are also responsible for teaching students on the conducting course at the Mozarteum University. It has become a tradition for the orchestra to perform one concert during the Mozart Week. The orchestra has

also performed during the Salzburg Kulturtag, at the Salzburg Festival, at the Konzerthaus in Vienna and at several European centres of music.

Since its founding in 1985 by the conductor and organist Martin Haselböck, the **ORCHESTRA WIENER AKADEMIE** has gained international praise for its unmistakably Austrian musicality, virtuosity, refinement and energy. It performs a repertoire from the Baroque, Classical, Romantic and early twentieth-century eras on period instruments, as well as a contemporary repertoire on modern instruments. For over 25 years the orchestra has organised its own concert cycle at the Musikverein in Vienna, in the course of which it has collaborated with numerous renowned guest soloists. The orchestra regularly performs at international festivals and concert series and receives invitations to the most important concert halls in Europe and around the world. It performed in 2000 at the Mozart Week. From its inception, the Orchestra Wiener Akademie has brought new ideas to the field of opera and has recently increased its performances of Romantic works on period instruments.

The **ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES** is dedicated to music from the mid-18th to the early 20th century and plays on original instruments from the period of composition. In recent years, tours and guest performances have brought the orchestra to the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the Palais des Beaux-Arts in Brussels. They have performed in Europe, New York, Asia and Australia. Their artistic director and principal conductor is Philippe Herreweghe, although the orchestra also works with renowned guest conductors. A highlight of 2017 was the completion of the Beethoven project, during which all of Beethoven's symphonies were performed at the Théâtre des Champs-Élysées. The orchestra has a close artistic connection to Louis Langrée, with whom they focus on French opera in particular, and to the Collegium Vocale Gent, with whom they have recorded several highly acclaimed CDs.

The **SALZBURG MOZARTEUM UNIVERSITY SOLOISTS ASSOCIATION** is composed of members of the university's oratory class. Since 2016 the class has been systematically built up by the conductor Hansjörg Albrecht to encompass a wide range of musical genres. The Association has performed in varying line-ups at concerts in southern France, in Budapest, in the Mozarteum Foundation's Great Hall and at St. Peter's in Salzburg, at the Carl Orff Festival in Andechs, at the Tonali Festival in Hamburg and in Munich. Their

repertoire includes Gregorian chants, cantatas and oratorios from the Baroque era, Mozart's concert arias and his *Coronation Mass*, and Romantic and contemporary compositions. The ensemble has worked closely with the Munich Bach Choir and Orchestra since 2016. The Association also took part in a concert celebrating Mozart's birthday in the Great Hall at the Munich Philharmonic in Gasteig. In the autumn of 2018 they performed with the Israel Philharmonic Orchestra under Zubin Mehta. Their last concert project included performances of Handel's *Judas Maccabaeus* and Bernstein's *Chichester Psalms* at the newly opened Haus der Musik in Innsbruck and at the Mozarteum in Salzburg.

Hardly any other orchestra is so closely connected to the history and tradition of European music as the VIENNA PHILHARMONIC. Otto Nicolai founded the orchestra in 1842, and ever since its first concert it has fascinated the greatest composers and conductors and captivated audiences throughout the world. This fascination comes partly from its homogeneous musical style, which has been deliberately cultivated and, passed on from one generation to the next, partly from the symbiosis between opera and concert performances, and partly from its unique structure and history: in 1842 the musicians of the court opera orchestra opted to be self-managing and responsible for the orchestra's administration, a system which is still in operation today. The Vienna Philharmonic, which was constituted as an association in 1908 and in 1933 abandoned the system of having a permanent principal conductor, works with the world's most renowned conductors and soloists. Since 1922 it has been the principal orchestra at the Salzburg Festival and has been closely associated with the Mozart Week since its inception in 1956. That same year, the orchestra was awarded the Golden Mozart Medal by the Salzburg Mozarteum Foundation. The orchestra's world-wide reputation derives not only from the traditional New Year's concert but also from its frequent international tours. It is thus one of Austria's most sought-after cultural export articles, and also an ambassador for peace, humanity and reconciliation, ideas inseparably associated with music. In 2012 the Vienna Philharmonic was named Goodwill Ambassador of the International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA). The orchestra has received countless prizes for its artistic achievements, gold and platinum records, national distinctions and honorary membership of many cultural institutions. Rolex is the exclusive partner of the Vienna Philharmonic.

CHOIRS AT THE MOZART WEEK 2019

The BACH CHOIR SALZBURG was founded in 1983 and soon came to prominence as one of Austria's leading vocal ensembles. During the last ten years it has acquired a growing international reputation. Since 2003 its artistic director has been Alois Glassner. The Choir appears regularly at the Mozart Week and at the Salzburg Festival, receiving acclaim for both concert and operatic performances. Highlights include *Idomeneo*, *Theodora*, the world premiere of Thomas Adès's *The Exterminating Angel* in 2016 and Christof Loy's production of *Ariodante* in 2017, at the Mozart Week most recently in productions of *Lucio Silla*, *Orfeo ed Euridice* and *The Abduction from the Seraglio*. Guest appearances in prestigious concert halls in Europe and Turkey. Thanks to its flexible resources and stylistic versatility, the Bach Choir Salzburg is able to explore a wide-ranging repertoire, extending from the vocal polyphony of the Renaissance to the great oratorios of the Baroque, Classical and Romantic periods, as well as 20th-century works. The Choir has also been acclaimed for its performances of contemporary music, including world premieres of works by composers such as Georg Friedrich Haas and Mauricio Sotelo. In addition to its focus on Mozart, the Bach Choir also specializes in *a cappella* works and in recent years has given a series of concerts every autumn. Its *a cappella* repertoire spans no fewer than five centuries, with its regular performances of Tallis's 40-part motet *Spem in alium* in St Peter's Church in Salzburg receiving as much acclaim as the Choir's interpretations of works by György Ligeti and Beat Furrer at the Salzburg Mozarteum Foundation's *Dialogue* Festival.

COLLEGIUM VOCALE GENT was founded in 1970 on the initiative of Philippe Herreweghe with a group of student friends. The ensemble was one of the first to use new ideas about Baroque performance practice in vocal music. Their authentic, text-oriented and rhetorical approach gave the ensemble the transparent sound with which it would acquire world fame and perform at the major concert venues and music festivals of Europe, the USA, Russia, South America, Japan, Hong Kong and Australia. Collegium Vocale Gent is an extremely flexible ensemble whose wide repertoire encompasses a range of different stylistic periods. Its greatest strength is its ability to assemble the ideal performing forces for any project. Since 2017 the ensemble has run its own summer festival, Collegium Vocale Crete Senesi, in Tuscany, Italy. Under Philippe Herreweghe's direction, Collegium Vocale Gent has

built up an impressive discography with more than 100 recordings, reflecting the ensemble's rich and varied repertoire.

The KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOBERNCHOR is considered to be of the leading opera choirs in the world. It consists of 92 full-time professional singers, and along with the soloists, orchestra, ballet and stage hands constitutes one of the cornerstones of the Vienna State Opera. The choir is on stage 300 evenings a year, in up to 55 different operas covering 3 centuries. It has recorded numerous prize-winning CDs and DVDs, and gives highly acclaimed performances world-wide in concerts and productions as a part of the Vienna State Operas international tours. Individual members of the choir also have regular small solo parts in productions of the Vienna State Opera. The choir's highly acclaimed sound, unique and yet steeped in tradition, has been shaped by numerous conductors, as well as by the Vienna State Opera's exceptional acoustics and its continuously expanding repertoire. Requirements for admission to the international auditions for the State Opera Chorus include completed vocal training as well as the ability to sing from sight. Since 2006 the choir director has been Thomas Lang.

Founded almost 70 years ago, the RIAS KAMMERCHOR is one of the world's leading professional choirs. Thirty-five singers make up the ensemble, which specialises in historical performance practice as well as contemporary repertoire. The RIAS Kammerchor believes passionately that musical excellence brings with it cultural and social responsibility, a duty they discharge via school orchestra sponsorships and grants to Germany's Conductors' Forum. The RIAS Kammerchor acts as Germany's cultural ambassador with concert tours to major centres of music all over the world, bringing the legacy of German choral tradition into the 21st century. The choir enjoys long-standing and successful collaborations with René Jacobs, the Academy of Early Music, the Berlin German Symphony Orchestra and the Munich Chamber Philharmonic under Alexander Liebreich. The RIAS Kammerchor also works with renowned conductors. Their musical excellence has resulted in numerous awards and prizes and a high international reputation.

It could be said of the singers of the VIENNA SINGVEREIN that they do not sing to live but live to sing. For over 150 years the Vienna Singverein has proved that amateurs can perform at the highest level. Known also as the Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, for many years the choir has consistently

been ranked among the best concert choirs in the world. At the start of the 21st century the Vienna Singverein positioned itself, under Johannes Prinz, choir master since 1991, as a sought-after and stylistically highly flexible concert choir. Today the choir works regularly with the most important international conductors and is a regular guest at prestigious venues – it appeared at the Mozart Week in 2006. It has released internationally acclaimed recordings, most recently of Mahler's Second and Third Symphonies, under conductor Pierre Boulez. The Vienna Singverein's artistic home is the Golden Hall of the Vienna Musikverein, and its many appearances there have decisively shaped the hall's concert tradition.

AUTOREN UND REFERENTEN DER MOZARTWOCHE 2019

MIRIJAM BEIER, geboren 1986 in Witten, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Sie studierte Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Historische Hilfswissenschaften an der Universität zu Köln. Bereits während ihres Studiums war sie Mitarbeiterin am Joseph Haydn-Institut, Köln. 2015 bis 2018 Forschungsassistentin an der Universität Salzburg.

SABINE BRETTENTHALER, 1966 in Salzburg geboren, studierte Musikwissenschaft und Italienisch an der Paris Lodron Universität Salzburg. Diplomarbeit 1992 über Mascagnis *Cavalleria rusticana*, Promotion 2001 mit einer fächerübergreifenden Studie zum italienischen Opern-Verismo und seinem literarischen Gegenstück. Seit 1990 ist sie als freie Musikpublizistin, Lektorin und Redakteurin tätig. Sie verfasste zahlreiche musikhistorische Beiträge und Werkkommentare, u. a. für die Bläserzeitschrift *Clarino*, das Salzburger Landestheater, die Stiftung Mozarteum Salzburg und die Salzburger Festspiele.

IACOPO CIVIDINI, 1975 in Bergamo (Italien) geboren, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte in Pavia (Italien), Mainz und Oregon (USA). 2005 promovierte er an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit über die Solokonzerte von Antonín Dvořák. Von 2005 bis 2007 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Projekt *Bayerisches Musiker-Lexikon Online* an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Stiftung Mozarteum Salzburg und Verantwortlicher für die Projekte *Mozart-Libretti – Online-Edition* und *Mozart-Libretti – Online-Katalog* im Rahmen der *Digitalen Mozart-Edition (DME)*. Hauptforschungsgebiete: Mozarts Opern, Libretti-Forschung, Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, Philosophie der Aufklärung.

JANIS EL-BIRA, geboren 1986 in Braunschweig, studierte in Berlin Philosophie und Geschichtswissenschaften. Er arbeitet seither als Journalist, Autor und Moderator zu Sprechtheater, Musik und Film. Seit 2016 freier Theaterredakteur beim Deutschlandfunk Kultur, darüber hinaus Autor u. a. für die *Berliner Zeitung*, den *Tagespiegel*, *nachtkritik.de* und *SWR2*. Moderationen und Projektleitungen u. a. für Berliner Festspiele, am Deutschen Theater Berlin und an den Theatern Bremen und Heidelberg. Seit 2013 regelmäßige Beiträge zu den Publikationen der Stiftung Mozarteum Salzburg.

IOANA GEANTA, geboren 1982 in Wien, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Sie studierte Konzertfach Violine an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie Vergleichende Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft an der Universität Wien. DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2017 Promotion in Musikwissenschaft mit einer Dissertation über Stille als musikalisches Phänomen.

YVONNE GEBAUER s. S. 339

LYANDA LYNN HAUPT ist eine preisgekrönte Autorin, Naturforscherin, Öko-Philosophin und Sprecherin, deren Schreiben das Ziel verfolgt, Menschen mit der Natur zu verbinden. Sie hat Bildungsprogramme für Seattle Audubon entwickelt und geleitet, war in der Rehabilitation von Raubvögeln in Vermont tätig und Seevögel-Forscherin für den U.S. Fish and Wildlife Service im abgelegenen tropischen Pazifik. Ihre Texte erschienen in einer Vielzahl von Publikationen, darunter *Orion*, *Discover*, *LA Times*, *Huffington Post*, *Wild Earth* und *Conservation Biology Journal*. Ihr neuestes Buch trägt den Titel *Mozart's Starling*. Wenn sie nicht schreibt und recherchiert, geht Lyanda im Wald spazieren, strickt, pflegt den Garten und spielt keltische Harfe. Sie lebt in Seattle mit ihrem Ehemann und ihrer Tochter, einer gemischten Hinterhof-Hühnerherde, und Carmen, der „Starin“ in ihrem neuesten Buch.

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*, verfasst Einführungsbeiträge u. a. für die Salzburger Festspiele, das Grafenegg Festival, die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, die Stiftung Mozarteum Salzburg sowie Magazinbeiträge für verschiedene Veranstalter. Als Redakteur betreute er Programmhäfte des Grafenegg Festivals und der Salzburger Festspiele sowie des Tonkünstler-Orchesters Niederösterreich. Er arbeitet als Grafiker und Redakteur für den Musikverlag Doblinger in Wien und tritt gelegentlich als Klavierbegleiter künstlerisch in Erscheinung.

ULRICH KONRAD, 1957 in Bonn geboren, studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte in Bonn und Wien. Nach der Promotion war er von 1983 bis 1993 Assistent in Göttingen, wo er sich habilitierte (*Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*,

1992). Von 1993 bis 1996 hatte er eine Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg inne, seit 1996 ist er Ordinarius am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. Er hat zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts vorgelegt, darunter besonders zu Leben und Werk Mozarts (u. a. Ausgaben der Skizzen und der Fragmente Mozarts im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* und die mehrfach aufgelegte Biographie *Wolfgang Amadé Mozart. Leben · Musik · Werkbestand*, Kassel 2005). Er erhielt mehrere hohe Auszeichnungen, so 1999 die Silberne Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum Salzburg und 2001 den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Er ist Mitglied der Leitungsgremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaft Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea und der Leopoldina. Außerdem gehört er der Akademie für Mozart-Forschung und dem Kuratorium der Stiftung Mozarteum Salzburg an.

OLIVER KRAFT, geboren 1967 in Bludenz, Studium am Landeskonservatorium Feldkirch und anschließend an der Universität Mozarteum und an der Paris Lodron Universität Salzburg. Konzertfachdiplom, Studienabschluss in Schulmusik sowie Instrumentalmusik und Instrumentalpädagogik. Sponsion zum Magister artium und Promotion in Musikwissenschaft. Verleihung des Würdigungspreises für besondere künstlerische Leistungen durch den Bundesminister für Wissenschaft und Kunst. Tätigkeit als Musikwissenschaftler (u. a. für die Stiftung Mozarteum Salzburg, die Salzburger Festspiele, *col legno*, die Universität Salzburg, die University of Florida), als Musikpädagoge (am Privatgymnasium St. Ursula Salzburg und an der Universität Mozarteum), als Flötist (u. a. Aspekte Salzburg, Forum zeitgenössischer Musik, Wien Modern, Edinburgh Festival und Festwochen in Gmunden) und als Komponist (Preisträger des Kompositionswettbewerbs „Klanggesetz“, Aufführungen u. a. bei den Salzburger Festspielen, den Gmundner Festwochen, im Brucknerhaus Linz, im Schloss Esterházy Eisenstadt).

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 Postdoktorat an der Harvard University. Von 1993 bis 2004 war er am Bach-Archiv Leipzig tätig, zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit einem Schwerpunkt auf dem Quellenstudium zur Musik

der Söhne Johann Sebastian Bachs, zuletzt als Arbeitsstellenleiter für das Forschungsprojekt *Bach-Repertorium*. Von 2004 bis 2005 war er Visiting Professor an der Cornell University in Ithaca, New York. Seit Juli 2005 ist er Leiter des wissenschaftlichen Bereichs an der Stiftung Mozarteum Salzburg und somit Arbeitsstellenleiter für die *Neue Mozart-Ausgabe (NMA)* sowie Projektleiter für das Nachfolgeprojekt *Digitale Mozart-Edition (DME)*.

RAINER LEPUSCHITZ, geboren 1957 in Salzburg, ab 1963 Violinunterricht. 1964 bis 70 Mitglied des Tölzer Knabenchores. Ab 1975 Studium an der Universität Mozarteum in Salzburg (u. a. Gesang). Konzertauftritte mit Vokalensembles in San Marco, Venedig, Wiener Musikverein, Wiener Konzerthaus, Berliner Philharmonie, Santa Cecilia, Rom, Salzburger Festspielhaus, Mozarteum u. a. Von 1979 bis 1998 Redakteur mehrerer österreichischer Tageszeitungen. Seither als Dramaturg und/ oder Autor für Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Innsbrucker Meister & Kammerkonzerte, Konzerthaus Wien, Stiftung Mozarteum Salzburg, Camerata Salzburg, Kammermusikfest Lockenhaus, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Festspielhaus St. Pölten u. a. tätig.

ANJA MORGENSTERN, geboren 1970 in Leipzig, seit Juli 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Digitalen Mozart-Edition (DME)* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Studium der Fächer Musikwissenschaft, Italianistik und Journalistik an der Universität Leipzig und der Università degli Studi di Bergamo. Promotion 2003 an der Universität Leipzig mit einer Dissertation über die Oratorien von Johann Simon Mayr. 2001–2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Felix Mendelssohn Bartholdy-Briefausgabe am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig. Autorin zahlreicher Programmhäfte für Konzerte des MDR und des Akademischen Orchesters Leipzig e.V., Noten-Herausgeberin u. a. von zwei Bänden Vokalmusik der *Carl Philipp Emanuel Bach-Gesamtausgabe*, Los Altos, California.

THERESE MUXENEDER, 1969 in Salzburg geboren, studierte Konzertfach Violine am Mozarteum Salzburg, Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Salzburg, Promotion an der Universität Wien. 1993–1997 Bibliothekarin an der Stiftung Mozarteum Salzburg und Mitherausgeberin der *Mozart-Bibliographie*. Veröffentlichungen zur Österreichischen Musikgeschichte sowie zu Arnold Schönberg (u. a. *Catalogue raisonné zum Bildnerischen Werk, Arnold Schönberg & Jung-Wien*). Seit 1997 leitende Archivarin des Arnold Schönberg Center in Wien. Lehraufträge an der Universität

Mozarteum in Salzburg, Universität Wien und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

EVA NEUMAYR, geboren 1968 in Salzburg, studierte Musikwissenschaft und Anglistik an der Universität Salzburg und Musik- und Gesangspädagogik an den Musikuniversitäten Salzburg und Wien. In ihrer Dissertation setzte sie sich mit den Propriumskompositionen Johann Ernst Eberlins auseinander. Von 2007 bis 2014 arbeitete sie für die RISM Arbeitsgruppe Salzburg am Archiv der Erzdiözese Salzburg an der Aufarbeitung des Repertoires der Hofkapelle am Salzburger Dom im 18. Jahrhundert. Seit Mai 2014 ist sie Leiterin der Musiksammlung des Archivs der Erzdiözese, seit September 2014 als Mitarbeiterin der Stiftung Mozarteum Salzburg zusätzlich mit der Aufnahme des ‚Mozart-Nachlasses‘ beschäftigt. Darüber hinaus beschäftigt sie sich mit den weiblichen Beiträgen zur Musikgeschichte. Sie ist Gründerin und Obfrau der Maria-Anna-Mozart-Gesellschaft Salzburg, organisiert und programmiert in dieser Eigenschaft die seit 2009 laufende Konzertreihe Frauenstimmen.

ALEXANDER ODEFY, geboren 1962 in Hamburg, studierte dort zunächst Mathematik, Volkswirtschaftslehre, Astronomie und Geschichte der Naturwissenschaften und arbeitete als Diplom-Mathematiker in der Industrie. Dann kehrte er für ein Studium der Musikwissenschaft an die Universität Hamburg zurück, das er 1998 mit einer Promotion (bei Constantin Floros) über Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* abschloss. Anschließend Tätigkeit als Autor und Moderator von Radiosendungen für den Norddeutschen Rundfunk, als Autor für zahlreiche musikalische Organisationen sowie als Mathematiker in einem Unternehmen für biochemische Analytik. Forschungen, Vorträge und Veröffentlichungen auf den Gebieten der Musikwissenschaft und der Mathematikgeschichte. Seit Juni 2018 geschäftsführender Vorstand des Museums-Ensembles *Komponisten-Quartier Hamburg*.

JÜRGEN OSTMANN, 1962 in Ludwigshafen geboren, studierte Orchestermusik (Violoncello) an der Hochschule für Musik Würzburg sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Er lebt als freier Musikjournalist und Dramaturg in Köln und verfasst Werkkommentare für verschiedene Musikfestivals, Konzerthäuser, Rundfunkanstalten, Orchester und Plattenfirmen, Radiosendungen u. a. über Goethe und die Musik, Telemanns Opern, Carl Philipp Emanuel Bach; 2005 Ausstellung *Wonne der Wehmut* (über Musik und Melancholie) in der Kölner Philharmonie.

TILL REININGHAUS, geboren 1979 in Baden-Württemberg. Studium der Musikwissenschaft, Neueren Deutschen Literatur sowie Neueren und Neuesten Geschichte in Freiburg/Breisgau und Hamburg. Tätigkeit als Lektor. Seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Digitalen Mozart-Edition* der Stiftung Mozarteum Salzburg. Arbeiten u. a. über Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadéus Mozart und im Bereich der Exilmusikforschung sowie über den Wiener Musiksammler Aloys Fuchs. Wissenschaftliche Beiträge zu den Quellen von Mozarts „Don Giovanni“. Seine Dissertation zum Thema *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* ist 2018 im Carus-Verlag erschienen.

JULIA SCHINKE, geboren 1993 in München, ist als Dramaturgin und freie Autorin besonders im Bereich Musik- und Tanztheater tätig. Nach dem Studium der Musik- und Theaterwissenschaft absolvierte sie ihren Master in Dramaturgie für Musiktheater an der Theaterakademie August Everding in München. Im Rahmen ihres Studiums arbeitete sie beim Kevin O'Day Ballett am Nationaltheater Mannheim, der Presseabteilung des Schleswig-Holstein-Musik-Festivals und dem Bayerischen Staatsballett unter der Leitung von Ivan Liška. Parallel zu ihrer akademischen Ausbildung ist sie als freie Choreografin für Musical und Theater tätig und unterrichtet Modern Jazz Dance. Zu den herausragenden Arbeiten im Bereich der Dramaturgie zählen die Betreuung des Musicals *Ordinary Days* in der Inszenierung von Stefan Huber und die Betreuung der Oper *Artaserse* in der Regie von Balázs Kovalik zur Wiedereröffnung des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth.

WOLF-DIETER SEIFFERT, 1959 in Frankfurt/Main geboren, studierte Musikwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und promovierte 1990 bei Rudolf Bockholdt über *Mozarts frühe Streichquartette*. Seit 2000 ist er Verlagsleiter und Geschäftsführer des G. Henle Verlags in München. Wissenschaftlicher Herausgeber zahlreicher Urtextausgaben, Autor musikwissenschaftlicher Beiträge, vornehmlich zur Kammermusik von Mozart und Schubert, und ungezählter Werkeinführungen für Konzerte und CD-Aufnahmen. Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum Salzburg.

WOLFGANG STÄHR, geboren 1964 in Berlin, schreibt über Musik und Literatur für Tageszeitungen (u. a. *Neue Zürcher Zeitung*), Rundfunkanstalten wie den NDR und den Bayerischen Rundfunk, die Festspiele in Salz-

burg, Luzern, Dresden und im Rheingau, Orchester wie die Berliner und die Münchner Philharmoniker, Schallplattengesellschaften und Opernhäuser; er verfasste mehrere Buchbeiträge zur Bach- und Beethoven-Rezeption, über Haydn, Schubert, Bruckner und Mahler.

WALTER WEIDRINGER, geboren 1971 in Ried/Innkreis und in Gunkirchen aufgewachsen, studierte in Wien Musikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft und Geschichte (Diplomarbeit: *Sex, Lügen und Videos. Zu Fragen nach narrativen Strategien, Interpretation und Autorschaft am Beispiel The Turn of the Screw*). Er war Verlagsmitarbeiter bei Doblinger, Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und ist seit 1999 Musikkritiker der Tageszeitung *Die Presse*. Als freier Musikpublizist verfasst er u. a. Programmhefttexte und hält Einführungen für zahlreiche Konzertveranstalter, Festivals und Plattenlabels, ist daneben auch wissenschaftlich tätig (etwa für die *Neue MGG*).

JURI VIEHOFF, 1982 in Bonn geboren, studierte Philosophie und Politikwissenschaften in London und Oxford. 2014 promovierte er mit einer Arbeit zu *Gleichheitsideale* und der Philosophie von John Rawls an der Universität Oxford. Seit 2014 lehrt und forscht er am Institut für Philosophie der Universität Zürich zu einem breiten Spektrum an historischen und zeitgenössischen Themen der politischen Philosophie, Moralphilosophie und Sozialtheorie. Seit 2016 leitet er ein vom Schweizer Nationalfonds finanziertes Projekt zu *Unsicherheit in der Moral* am universitären Forschungsschwerpunkt Ethik. Seine historischen Forschungsinteressen liegen in der Philosophie der Aufklärung, insbesondere den Werken von David Hume, Immanuel Kant und Jean-Jacques Rousseau.

MONIKA WOITAS, Jahrgang 1961, studierte Musikwissenschaft, Kommunikationswissenschaften und Philosophie in Salzburg (Promotion 1988) und war in der Folge an den musik- und theaterwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Salzburg, München und Bochum als Wissenschaftliche Assistentin 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.

THE AUTHORS OF THE ENGLISH NOTES 2019

LYANDA LYNN HAUPT is an award-winning author, naturalist, eco-philosopher and speaker, whose work explores the beautiful, complicated connections between humans and the natural world. She has created and directed educational programs for Seattle Audubon, worked in raptor rehabilitation in Vermont, and been a seabird researcher for the U.S. Fish and Wildlife Service in the remote tropical Pacific. Her writing has appeared in a variety of publications, including *Orion*, *Discover*, *LA Times*, *Huffington Post*, *Wild Earth*, and *Conservation Biology Journal*. Her latest book is *Mozart's Starling*. When not writing or researching, Lyanda walks in the woods, knits, tends her garden and plays the Celtic harp. She lives in Seattle with her husband and daughter, a mixed backyard chicken flock, and Carmen the starling, featured in her latest book.

FRANCIS KAYALI was born in Poitiers, France in 1979. A student of Mary K. Hunter at Bowdoin College and Bruce Alan Brown at the University of Southern California, he received a doctorate in composition from the USC Thornton School of Music in 2009. His music has been performed by the Charleston Symphony Orchestra, the Boston Modern Orchestra Project, and the North/South Consonance Ensemble.

SIMON P. KEEFE (born in Leicester, England in December 1968) has been James Rossiter Hoyle Chair of Music at the University of Sheffield since 2008 and was a visiting fellow at All Souls College Oxford in autumn 2016. A graduate of Cambridge (BA), Boston (MusM) and Columbia (PhD) universities, he is the author of *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment* (Boydell & Brewer, 2001); *Mozart's Viennese Instrumental Music: A Study of Stylistic Re-Invention* (Boydell & Brewer, 2007); *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion* (Cambridge University Press, 2012; paperback edition 2015), which won the 2013 Marjorie Weston Emerson Award from the Mozart Society of America for the best book or edition published in 2011–2012; and a major new, 220,000-word musical biography, *Mozart in Vienna:*

the Final Decade (Cambridge University Press, 2017). Keefe has also edited six volumes published by Cambridge University Press: *The Cambridge Companion to Mozart* (2003); *The Cambridge Companion to the Concerto* (2005); *Mozart Studies* (2006); *The Cambridge Mozart Encyclopedia* (2006, with Cliff Eisen); *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (2009; paperback edition, 2014); and *Mozart Studies 2* (2015; paperback edition, 2018). His extended re-evaluation of Franz Xaver Süssmayr's orchestration of Mozart's Requiem, published in *The Journal of the American Musicological Society* (2008), was subsequently the subject of a 25-page Colloquy in the same journal. In 2005 he was elected to the Akademie für Mozart-Forschung at the Salzburg Mozarteum Foundation. He chairs the Publications Committee of the Royal Musical Association, and is General Editor of the Royal Musical Association monographs series (published by Routledge).

LINDSAY KEMP was born in Hampshire, England in 1961 and studied music at Cardiff University, undertaking postgraduate research into French music of the Classical period. In 1984 he joined the BBC, where he is now a Senior Producer in the Radio 3 Music Department, and where he has worked on a wide variety of programmes from *CD Review* to the eclectic *Late Junction*, and from live concert broadcasts to studio recordings with members of Radio 3's *New Generation Artists* scheme. As a writer he has been a regular reviewer for *Gramophone* for many years, has contributed to publications such as *The Guardian*, *BBC Music Magazine*, *Musical Times* and *Early Music*, and has written programme notes for the BBC Proms, the London Symphony Orchestra and the Wigmore Hall among others. Since 2002 he has been an Artistic Adviser to the York Early Music Festival, and from 2007 to 2017 he was Artistic Director of the Lufthansa Festival of Baroque Music and its successor the London Festival of Baroque Music. His newly founded festival, 'Baroque at the Edge', took place in London earlier in January 2018.

ULRICH LEISINGER was born in Baden-Baden in 1964 and studied musicology, philosophy and mathematics

at Freiburg, Brussels and Heidelberg. In 1991, he passed his doctoral a thesis on Joseph Haydn and the development of the classical piano style. From 1991 to 1993, he was a post-doctoral student at Harvard University. From 1993 to 2004, he worked at the Bach archive in Leipzig, first as a research associate with a focus on the study of source texts relating to the music of Johann Sebastian Bach's sons, and most recently as head of the research project *Bach-Repertorium*. From 2004 to 2005, he was a visiting professor at Cornell University in Ithaca, New York. Since July 2005, he has been the head of the research division at the Salzburg Mozarteum Foundation and hence head of the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), as well as project leader on the follow-up project *Digital Mozart Edition* (DME).

GUIDO OLIVIERI was born in Naples (Italy) in 1966. He holds a Ph.D. in Musicology from the University of California Santa Barbara and a Diploma in violin from the Conservatory of Salerno (Italy), has been a Research Fellow at the University of Liverpool (UK) and The Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University, and a Mellon Fellow and Visiting Assistant Professor at the University of Michigan. He is currently Associate Professor of Musicology at The University of Texas at Austin, where he also directs the Early Music Ensemble "Austinato". He has published articles on the string sonata in Naples in the 17th and 18th centuries, on violin and cello repertoires and performance practices, and on Arcangelo Corelli's music. He also authored entries on the Neapolitan violinists on *The New Grove Dictionary of Music*, the *MGG*, and the *Dizionario Biografico degli Italiani*. He is currently working on the critical edition of Domenico Cimarosa's *Il matrimonio segreto* to be published by Bärenreiter. His groundbreaking research – conducted on archival sources – and collaborations with international artists have significantly contributed to the revival of interest on Neapolitan instrumental music and musicians of the 18th century.

MATTHEW THOMAS was born 1980 in Tucson Arizona. He is a lecturer in music history at California State University, Fullerton. His publications include biographies for the *Grove Dictionary of American Music*, second

edition and book reviews for the *Journal of the Society for American Music*. As a classical tenor, he is a member of the Los Angeles Master Chorale and performs often with the Los Angeles Philharmonic conducted by Gustavo Dudamel. He has contributed programme notes for the Salzburg Mozart Week since 2006.

JURI VIEHOFF was born in Bonn in 1982 and studied philosophy and political science at London and Oxford. In 2014, he passed his doctoral thesis on social equality and the philosophy of John Rawls at Oxford University. Since 2014, he has been a lecturer and researcher at the Institute of Philosophy at the University of Zurich, tackling a wide range of historical and contemporary issues in political philosophy, moral philosophy and social theory. Since 2016, he has been leader of a project on uncertainty in morality funded by the Swiss National Science Foundation as part of the university's research focus on ethics. His historical research interests lie in the philosophy of the Enlightenment, in particular the works of David Hume, Immanuel Kant and Jean-Jacques Rousseau.

RICHARD WIGMORE was born 1952 in Birmingham. He is a well-known music writer, broadcaster and lecturer, specialising in the Viennese classical period and in Lieder. He writes regular reviews and features for *BBC Music Magazine* and *Gramophone*, broadcasts frequently on BBC Radio 3 and has taught classes in the history and interpretation of Lieder at Birkbeck College, the Royal Academy of Music and the Guildhall. He has published *Schubert: the complete song texts*, the *Faber Pocket Guide to Haydn* and contributed chapters and articles to many reference works, including the latest edition of *The New Grove Dictionary*.

BACHCHOR SALZBURG

Disposition #03+21+35

Sopran	Alt	Tenor	Bass
Yasuyo Asano	Sophie Allen	Stefan Adamski	Gunther Boennecken
Heidi Baumgartner	Naoko Baba	Stefan Bomeier	Bryan Chong
Aleksandra Chernenko	Delia Bacher	Daniel Dombo	Gregor Faistauer
Himani Grundström	Michaela Editha Diermeier	Rodrigo Hernandez	Axel Hiller
Anna Elisabeth Hempel	Julia Leckner	Gomez	Finnian Hipper
Marianna Herzig	Sinja Maschke	David Jagodic	Steinpór Jasonarson
Celina Hubmann	Silke Redhammer	Martin Kiener	Daniel Kranawitter
Josefine Jindra	Susanne Rindberger	Andriy Kovalyov	Mats Roolvink
Marie-Stephanie Kolb	Andrea Schwarz	Rudolf Kranawitter	Wolfgang Schneider
Susann Lehmitz/Rubin	Barbara Tschugmell	Robert Rathwallner	Alexander Steinbacher
Marcia Elisabeth Sacha	Aleksandra Uskokovic	Bernhard Teufl	Nils Tavella
Zsafia Szabo	Anna Katharina Weber	Daniel Vereno	Alexander Voronov
Laura Thaller			

Disposition #17

Sopran	Alt	Tenor	Bass
Heidi Baumgartner	Naoko Baba	Alexander Hüttner	Bryan Chong
Himani Grundström	Elisabeth Bögl	Daniele Pilato	Johannes Feigl
Marianna Herzig	Michaela Editha Diermeier	Otto Rastbichler	Florian Gross
Veronika Loy	Laura Kießkalt	Lukas Seirer	Hiroyuki Ohara
Marcia Elisabeth Sacha	Barbara Tschugmell	Roman Stalla	Thomas Schmidt
Astrid Schneider	Aleksandra Uskokovic	Bernhard Teufl	Wolfgang Schneider
Zsafia Szabo			

Disposition #45

Sopran	Alt	Tenor	Bass
Michaela Aigner	Elisabeth Bögl	Stefan Bomeier	Johannes Feigl
Yasuyo Asano	Michaela Editha Diermeier	Daniel Dombo	Günther Friedrich
Heidi Baumgartner	Martha Erlebach	Rodrigo Hernandez	Florian Gross
Himani Grundström	Laura Kießkalt	Gomez	Helmut Hörtenhuber
Josefine Jindra	Agnes Mitterlechner-	Jungyun Kim	Leonard Morrissey
Susann Lehmitz/Rubin	Wimmer	Andriy Kovalyov	Hiroyuki Ohara
Veronika Loy	Viktoria Scharinger	Daniele Pilato	Thomas Schmidt
Marcia Elisabeth Sacha	Felicita Maria Speer	Otto Rastbichler	Thomas Schneider
Eva Schneider	Barbara Tschugmell	Lukas Seirer	Wolfgang Schneider
Yvette Staelin	Aleksandra Uskokovic	Bernhard Teufl	Christian Sterzer
Zsafia Szabo	Anna Katharina Weber	Hibiki Tsuji	
Laura Thaller			

CAMERATA SALZBURG

Disposition #03+21+35

1. Violine	Viola	Flöte	Horn
Jakob Lehmann**	Iris Juda*	Jessica Dalsant	Kreete Perandi
Yoshiko Hagiwara	Agnes Répászky	Ahran Kim	Josef Sterlinger
Gabor Papp	Mladen Somborac		
György Acs	Sara Marzadori	Oboe	Trompete
Risa Schuchter	Gül Ersoy Pluhar	Zura Gvantseladze	Kurt Körner
Nela Mendelson	Elen Guloyan	Laura Urbina	Wolfgang Gaisböck
Anna Lindenbaum			
Riro Motoyoshi	Violoncello	Klarinette	Posaune
Dalina Ugarte	Giovanni Gnocchi*	Ferdinand Steiner	Stefan Konzett
Neza Klinar	Dana Micicoi	Christine Foidl	Thomas Höger
	Shane Woodborne		Erwin Wendl
	Jeremy Findlay	Fagott	Pauke
	Sebestyen Ludmany	Marco Lugaresi	Charlie Fischer
		Ayako Kuroki	

Kontrabass
Josef Radauer
Burgi Pichler
Christian Junger
Martin Hinterholzer

Disposition #09 s. S. 407

Disposition #42

1. Violine	Viola	Flöte	Horn
Gregory Ahss**	Agnes Répászky*	Jessica Dalsant	Markus Höller
György Acs	Gül Ersoy Pluhar	Tomoko Sato	Josef Sterlinger
Gabor Papp	Ursula Kortschak		
Kana Matsui	Sara Marzadori	Oboe	Trompete
Dagny Wenk-Wolff	Jutas Javorka	Marie-Luise Modersohn	Kurt Körner
Hermann Jussel		Laura Urbina	Franz Landlinger
Izso Bajusz	Violoncello	Klarinette	Pauke
	Stefano Guarino*	Wolfgang Klinser	Charlie Fischer
	Dana Micicoi	Monika Wisthaler	
	Shane Woodborne		
	Jeremy Findlay	Fagott	
	Kontrabass	Marco Lugaresi	
	Josef Radauer	Ayako Kuroki	
	Burgi Pichler		
	Christian Junger		

** Konzertmeister
* Stimmführer

CAPPELLA ANDREA BARCA

1. Violine Erich Höbarth** Kathrin Rabus Yuuko Shiokawa Erika Tóth Georg Egger Ottavia Egger-Kostner Jifí Panocha Zoltán Tuska	Viola Hariolf Schlichtig* Jean Sulem Anita Mitterer Alexander Besa Annette Isserlis Miroslav Sehnoutka	Flöte Wolfgang Breinschmid	Horn Marie-Luise Neunecker Johannes Wache
2. Violine Kjell A. Jørgensen* Andrea Bischof Albor Rosenfeld Armin Brunner Regina Florey Rachel Isserlis Pavel Zejfart Eva Szabó	Violoncello Christoph Richter* Xenia Jankovic Andrew Skidmore Heidi Litschauer Jaroslav Kulhan	Oboe Louise Pellerin Reinhold Malzer	Trompete Neil Brough Simon Gabriel
	Klarinette Riccardo Crocilla Toshiko Sakakibara	Fagott Claudio Alberti Christoph Hipper	Pauke Stefan Gawlick
	Kontrabass Christian Sutter* Brita Bürgschwendtner		** Konzertmeister * Stimmführer

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE (COE)

Violine Lorenza Borrani** <i>(supported by Dasha Shenkman)</i> Maia Cabeza Maria Bader-Kubizek Fiona Brett Emily Davis Benjamin Gilmore Matilda Kaul Sylvia Konopka Stefano Mollo Fredrik Paulsson Joseph Rappaport Håkan Rudner Henriette Scheytt Artiom Shishkov Martin Walch Elizabeth Wexler Katrine Yttrehus Mats Zetterqvist	Viola Pascal Siffert Claudia Hofert Simone Jandl Riikka Repo Dorle Sommer Stephen Wright	Flöte Adam Walker* <i>(supported by The Rupert Hughes Will Trust)</i> Josine Buter	Horn Jasper de Waal Beth Randell
Violoncello Richard Lester* <i>(supported by an anonymous donor)</i> Marie Bittloch Luise Buchberger Karolina Öhman Howard Penny	Oboe Nick Deutsch* <i>(supported by The Rupert Hughes Will Trust)</i> Rachel Frost	Klarinette Pascal Moragues Julien Chabod	Trompete Nicholas Thompson* <i>(supported by The Underwood Trust)</i> Andreas Weltzer
Kontrabass Enno Senft* <i>(supported by Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement)</i> Håkan Ehren Dane Roberts	Fagott Matthew Wilkie* <i>(supported by The 35th Anniversary Friends)</i> Christopher Gunia		Pauke John Chimes* <i>(supported by The American Friends)</i>
			** Konzertmeisterin * Stimmführer

KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOPERNCHOR

Sopran I Zuzana Spót Ballánová Irene Hofmann Irena Krsteska* Synve Lundgren Wilma Mailer	Alt I Antonija Fabijanovic Jera Petricek-Hrastnik Barbara Reiter* Doria Thürr Karin Wieser	Tenor I Hans-Jörg Gangelhofer Juraj Kuchar Roman Lauder Won-Cheol Song Oleg Zalytskiy*	Bass I Slaven Abazovic Jeong-Ho Kim Boris Lichtenberger Alejandro Pizarro-Enriquez Panajotis Pratsos*
Sopran II Anna-Maria Birnbauer Masumi Ishii Kaya Last Iva Seidl Simone Waldhart	Alt II Gabriella Bessenyel Sabine Kogler Taisiya Labetskaya Michiko Ogata Lucija Varsic	Tenor II Bernhard Duregger Grégoire Fedorenko Franz Gruber Meng-Chieh Ho Tamas Rolik	Bass II Andreas Egger Manuel Grabner Jens Musger Oleg Savran Petro-Pavlo Tkalenko

* Soli

COLLEGIUM VOCALE GENT

Sopran Sylvie De Pauw Gunhild Lang-Alsvik Stanislava Mihalcová Magdalena Podkościelna Elisabeth Rapp Mette Rooseboom Charlotte Schoeters Elise Van Es	Alt Ursula Ebner Sofia Gvirtz Marlen Herzog Gudrun Köllner Lucia Napoli Cécile Pilorger Sandra Raoulx Sylvia van der Vinne	Tenor Malcolm Bennett Dan Martin Vincent Lesage Tom Phillips Joseph Pollinger Sören Richter Hitoshi Tamada René Veen	Bass Erks Jan Dekker Georg Finger Philipp Kaven Jullián Milán Martin Schicktzan Kai Rouven Seeger Peter Strömberg Gareth Thomas
--	---	---	--

IL GIARDINO ARMONICO

1. Violine Stefano Barneschi* Fabrizio Haim Cipriani Ayako Matsunaga Liana Mosca Fabio Ravasi Chiara Zanisi	Viola Renato Burchese* Alice Bisanti Carlo De Martini Mirjam Töws	Oboe Emiliano Rodolfi* Thomas Meraner	Posaune Elina Veronese
2. Violine Marco Bianchi* Angelo Calvo Francesco Colletti Esther Crazzolarà Maria Cristina Vasi	Violoncello Paolo Beschi* Elena Russo Marcello Scandelli	Fagott Michele Fattori	Pauke Riccardo Balbinutti
	Kontrabass Giancarlo De Frenza* Stefan Preyer	Naturhorn Johannes Hinterholzer* Edward Deskur	Orgel Riccardo Doni
		Trompete Jonathan Pia* Luca Marzana	* Stimmführer

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA (MCO)

1. Violine Matthew Truscott** (GB) Annette zu Castell (D) May Kunstovny (A) Anna Matz (D) Hildegard Niebuhr (D) Geoffroy Schied (F) Sonja Starke (D) Hayley Wolfe (USA)	Viola Béatrice Muthélet* (F) Florent Brémond (F) Yannick Dondelinger (GB) Julia Neher (D) Delphine Tissot (F)	Flöte Chiara Tonelli (I)	Horn José Miguel Asensi Martí (E) Anais Romero Blanquez (E)
2. Violine Irina Simon-Renes* (D) Stephanie Baubin (A) Michiel Commandeur (NL) Christian Heubes (D) Paulien Holthuis (NL) Nanni Malm (A) Naomi Peters (NL)	Violoncello Frank-Michael Guthmann* (D) Stefan Faludi (D) Christophe Morin (F) Philipp von Steinaecker (D)	Oboe Mizuho Yoshii-Smith (J) Julian Scott (GB)	Trompete Ingrid Eliassen (N) Florian Kirner (D)
	Kontrabass Szymon Marciniak* (PL) Piotr Zimnik (PL) Jon Mikel Martínez Valgañón (E)	Fagott Fredrik Ekdahl (S) Chiara Santi (I)	Pauke Martin Piechotta (D)

** Konzertmeister
* Stimmführer

MOZART KINDERORCHESTER

Betreuerinnen und Betreuer der Stimmgruppen	Violine Elias June Brandt Viktoria Breinlinger Julia Burkali Tianna Cui Lena Maria Farkas Constanze Fritz Rasmus Furmaniak Sofia Gatti Maia Klein Kathrin Kopplinger Svajone Lambauer Laura Lechner Leila Lisztes Jan Liu Nina Marčelja Lionel Merkel Sophia Nagl Julia Ospa Alicia Pfaffinger Andreas Pihusch Anna Pihusch Katharina Pihusch Lea Reiffinger Rebecca Reiffinger Sarah Reiffinger Simeon Reiffinger Johanna Schäfer Laura Schrofner Viktoria Stegemann Simon Benedikt Stockhammer Nikolas Unger Ylva Warter Rita Wesenauer Cara Marie Laetitia Zaic	Viola Laura Alzner-Wiedermann Tim Tiago Cui Nike Debuch Anna Doll Luna Knauß Philipp Kruijen Matthias Pihusch Heidi Kristina Rebhandl Jakob Reiffinger	Horn Sasha Borodolina Elisabeth Fischhold Maximilian Schablas
Violine Raphael Brunner Hildegard Ruf	Violoncello Julia Ammerer-Simma Astrid Mielke-Sulz	Trompete Vinzenz Johannes Egger Leonhard Nikolaus Radauer	
Kontrabass, Fagott, Cembalo Erich Hehenberger	Kontrabass Raphael Bauer Johannes Burkhart Simon Hofbauer Carolina Holosch Amadeus Leopold Story	Schlagwerk/Pauke Nico Hollergschwandtner Oscar Klein	
Bläser, Schlagwerk Sanja Brankovic	Flöte Marie Aggermann Fabian Egger Amelie Hiebler	Cembalo Theresa Zagler	
Horn, Trompete Markus Hauser (Horn) Horst Hofer (Trompete)	Oboe Julia Wenzl Valerie Colen (Gast)		
Musikalisches Training Antje Blome-Müller	Klarinette Nico Hollergschwandtner Paula Marie Schachinger		
	Fagott Leonard Burkali Till Furmaniak Alma Rieger		

MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

Konzertmeister

Markus Tomasi
Frank Stadler
Marianne Riehle
Alexander Hohenthal

1. Violine

Johannes Bilo
Paulius Sondeckis
Lauro Comploj
Andreas Steinbauer
Elizabeth Wilcox
Enikő Domonkos
Leonidas Binderis
Sophie-Belle Hébette
Michael Kaupp
Scott Stiles
Irene Castiblanco Briceño
Matthias Müller-Zhang
Mona Haberkern

2. Violine

Carsten Neumann
Daniela Beer
Mona Pöppe
Johannes Krall
Martin Hebr
Rudolf Hollinetz
Elżbieta Pokora
Claudia Kugi-Krabatsch
Irina Rusu Weichenberger
Riro Motoyoshi
Gabriel Meier

Viola

Milan Radić
Nobuya Kato
Rupert Birsak
Roman Paluch
Toshie Sugibayashi
Herbert Lindsberger
Götz Schleifer
Eva Sollak-Rauscher
Barnaba Poprawski

Violoncello

Marcus Pouget
Florian Simma
Mikhail Nemtsov
Margit Tomasi
Ursula Eger
Susanne Müller
Johanna Furrer
Jaromir Kostka

Kontrabass

Brita Bürgschwendtner
Dominik Neunteufel
Erich Hehenberger
Wolfgang Spitzer
Martin Hinterholzer
Verena Wurzer

Harfe

Doris Rehm
Katharina Teufel-Lieli

Flöte

Ingrid Hasse
Bernhard Krabatsch
Moritz Plasse
Barbara Chemelli

Oboe

Isabella Unterer
Sasha Calin
Federica Longo
Reinhold Malzer

Klarinette

Ferdinand Steiner
Margarete Knogler
Reinhard Gutschy

Fagott

Philipp Tutzer
Riccardo Terzo
Edward Bartlett
Ayako Kuroki

Horn

Rob van de Laar
Sarah Ennouhi
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
Thomas Weiß

Tuba

Josef Steinböck

Pauke / Schlagzeug

Christian Löffler
Michael Mitterlehner-
Romm
Andreas Steiner

ORCHESTER WIENER AKADEMIE

1. Violine

David Drabek**
Christiane Bruckmann-
Hiller
Iris Krall-Radulian
Diana Kiendl-Samarovski

2. Violine

Elisabeth Wiesbauer*
Saskia Roczek
Ja Kyoung Kim

Viola

Wolfram Fortin*
Herbert Lindsberger

Violoncello

Philipp Comploi*
Thomas Spring

Kontrabass

Walter Bachkönig

Flöte

Charles Brink
Christine Brandauer

Oboe

Peter Tabori
Sebastian Frese

Klarinette

Peter Rabl
Reinhold Brunner

Fagott

Makiko Kurabayashi
Anne-Suse Enßle

Horn

Hermann Ebner
Florian Tscheppe

Trompete

Christian Gruber
Thomas Scheiflinger

Pauke

Paul Josef Bramböck

** Konzertmeister
* Stimmführer

SINFONIEORCHESTER DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

1. Violine

Haruna Shinoyama
Galina Lanskaia
Yukiko Uno
Alice Dondio

2. Violine

Berk Onoğlu Alkim
Demirhan Gökbudak
Manca Rupnik
Olatz Marta Ruiz
de Gordejuela

Viola

Jorge Pérez Pérez
Aurora Rus Tomé
Kyungran Park

Violoncello

Vita Peterlin
Sebastian Bertoneclj
Guilherme Afonso de
Moraes Silva

Kontrabass

Mayu Ohkado
Irem Özigit

Flöte

Natalia Egielman
Ayaka Tsukamoto

Oboe

Andrea Centamore
Liske Herbots

Klarinette

Julius Ockert

Fagott

Luka Mitev
Isa Tavares

Naturhorn

Alexander Holzmann
Susanna Gärtner

Trompete

Christian Simeth
Veronika Gruchmann-
Bernau

Posaune

Martin Simon
Hannes Schrötter
Thomas Baur

Pauke

Jakob Schett

Cembalo

Max Volbers



Die Leica Camera AG und Audi sind die
offiziellen Hauptsponsoren des Mozarteumorchesters Salzburg



ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

1. Violine

Alessandro Moccia**
Ilaria Cusano
Roberto Anedda
Izleh Henry
Philippe Jegoux
Thérèse Kipfer
Sebastiaan van Vucht

2. Violine

Corrado Masoni*
Solenne Guilbert
Isabelle Claudet
Julie Friez
Giorgio Oppo
Andreas Preuss
Enrico Tedde

Viola

Jean-Philippe Vasseur*
Catherine Puig
Brigitte Clément
Delphine Grimbert
Chloé Parisot

Violoncello

Ageet Zweistra*
Andrea Pettinau
Hilary Metzger
Harm-Jan Schwitters

Kontrabass

Axel Bouchaux*
Joe Carver

Flöte

Georgia Browne

Oboe

Emmanuel Laporte
Taka Kitazato

Fagott

Julien Debordes
Jean-Louis Fiat

Horn

Jean-Pierre Dassonville
Jean-Emmanuel Prou

Trompete

Geerten Rooze
Femke Lunter

Posaune

Harry Ries
Guy Hanssen
Bart Vroomen

Pauke

Koen Plaetinck

** Konzertmeister

* Stimmführer

SOLISTENVEREINIGUNG DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

Sopran

Solitaire Bachhuber
Adelheid Baumgartner
Paula Bohnet
Marianna Herzig
Hyunjung Hwang
Chelsea Kolic
Electra Lochhead
Bettina Meiners
Silvia Moroder
Margarita Polonskaya
Elisabeth Zeiler

Alt

Anna Baumgartner
Satu Honkala
Lisa Maria Kebinger
Cécile Kinsky
Tamara Obermayr
Inês Rocha Paulo
Constantino

Tenor

Yu Hsuan Cheng
Hesam Jabarimani
Yi Wei Lin
Juan P. Villanueva

Bass

Chi-An Chen
Bryan Pei En Chong
Matús Mazár
Benjamin Sattlecker
Emil Ugrinov

RIAS KAMMERCHOR

Sopran

Sara Gouzy
Katharina Hohlfeld-
Redmond
Mi-Young Kim
Anette Lösch
Anja Petersen
Stéphanie Petitlaurent
Natasha Schnur
Inés Villanueva
Fabienne Weiß
Dagmar Wietschorke

Alt

Ulrike Bartsch
Andrea Effmert
Ute Hamm
Waltraud Heinrich
Anna Kunze
Hildegard Rützel
Claudia Türpe
Marie-Luise Wilke

Tenor

Volker Arndt
Joachim Buhrmann
Florian Feth
Jörg Genslein
Minsub Hong
Christian Mücke
Kai Roterberg
Fabian Strotmann

Bass

Christian Backhaus
Stefan Drexlmeier
Ingolf Horenburg
Wieland Lemke
Matthias Lutze
Paul Mayr
Rudolf Preckwinkel
Andrew Redmond

1. Violine

Gilone Gaubert-Jacques
Josépha Jérard
Christophe Robert
Jean-Marc Haddad
Josef Žák

2. Violine

Charlotte Grattard
Gabriel Grosbard
Murielle Pfister
Emmanuelle Dauvin
Marie Bouvard

Viola

Stefano Marcocchi
Delphine Grimbert
Sarah Brayer-Leschiera

Violoncello

Emmanuel Jacques
Mathurin Matharel
Julien Hainsworth

Kontrabass

Ondřej Štajnochr

Flöte

Georges Barthel
Manuel Granatiero

Oboe

Gilles Vanssons
Claire Thomas

Fagott

Eyal Streett
Zoe Matthews

Horn

Bart Cypers
Cédric Muller
Mark De Merlier
Nina Daigremont

Trompete

Russell Gilmour
William Russell

Continuo

Violoncello:
Emmanuel Jacques
Cembalo / Orgel:
Stéphane Fuget
Cembalo / Leitung:
Christophe Rousset

WIENER PHILHARMONIKER

Die mit * gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

Konzertmeister

Rainer Honeck
Volkhard Steude
Albena Danailova

1. Violine

Hubert Kroisamer
Josef Hell
Jun Keller
Daniel Froschauer
Maxim Brilinsky
Martin Kubik
Milan Šetena
Martin Zalodek
Kirill Kobantschenko
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Pavel Kuzmichev
Isabelle Ballot
Andreas Großbauer
Olesya Kurylyak
Thomas Köhlböck
Alina Pinchas
Alexander Sorokow
Ekaterina Frolova
Petra Kovačič*
Benjamin Morrison

2. Violine

Raimund Lissy
Tibor Kovács
Christoph Koncz
Gerald Schubert
Helmut Zehetner
Patricia Hood-Koll
George Fritthum
Alexander Steinberger
Harald Krumpöck
Michal Kostka
Benedict Lea
Marian Lesko
Johannes Kostner
Martin Klimek

Jewgenij Andrusenko
Shkëlzen Doli
Holger Groh
Adela Frasineanu

Viola

Tobias Lea
Christian Frohn
Gerhard Marschner
Wolf-Dieter Rath
Robert Bauerstatter
Heinrich Koll
Mario Karwan
Martin Lemberg
Elmar Landerer
Innokenti Grabko
Michael Strasser
Ursula Ruppe
Thilo Fechner
Thomas Hajek
Daniela Ivanova
Sebastian Führlinger
Tilman Kühn

Violoncello

Tamás Varga
Robert Nagy
Péter Somodari
Raphael Flieder
Csaba Bornemisza
Gerhard Iberer
Wolfgang Härtel
Eckart Schwarz-Schulz
Stefan Gartmayer
Ursula Wex
Sebastian Bru
Edison Pashko
Bernhard Hedenborg
David Pennetzdorfer

Kontrabass

Herbert Mayr
Christoph Wimmer

Ödön Rácz
Jerzy (Jurek) Dybal
Iztok Hrastnik
Filip Waldmann
Alexander Matschinegg
Michael Bladerer
Bartosz Sikorski
Jan-Georg Leser
Jędrzej Górski
Elias Mai

Harfe

Charlotte Balzereit
Anneleen Lenaerts

Flöte

Walter Auer
Karl Heinz Schütz
Günter Federsel
Wolfgang Breinschmid
Karin Bonelli

Oboe

Martin Gabriel
Clemens Horak
Herbert Maderthaner
Alexander Öhlberger
Harald Hörth
Wolfgang Plank

Klarinette

Matthias Schorn
Daniel Ottensamer
Norbert Täubl
Andreas Wieser
Gregor Hinterreiter*

Fagott

Štěpán Turnovský
Harald Müller
Sophie Dervaux
Michael Werba
Wolfgang Koblitiz
Benedikt Dinkhauser

Horn

Ronald Janezic
Manuel Huber
Josef Reif
Sebastian Mayr
Wolfgang Lintner
Jan Janković
Wolfgang Vladar
Thomas Jöbstl
Wolfgang Tomböck
Lars Michael Stransky

Trompete

Martin Mühlfellner
Stefan Haimel
Jürgen Pöchlacher
Hans Peter Schuh
Reinhold Ambros
Gotthard Eder

Posaune

Dietmar Küblböck
Wolfgang Strasser
Mark Gaal
Johann Ströcker

Tuba

Paul Halwax
Christoph Gígler

Schlagzeug

Anton Mittermayr
Erwin Falk
Thomas Lechner
Klaus Zauner
Oliver Madas
Benjamin Schmidinger

Sopran

Sabine Czasch
Katharina Danneberg
Doris Dickinger
Veronika Engelbrecht-Frisch
Elisabeth Etzlstorfer
Patrizia Graf
Petra Grossmaier
Valentina Kaiser
Constanze Lissy
Ursula Müller
Margit Niedermayer
Dietlind Pichler
Stefanie Preston
Clara Prinz
Hannah Riedl
Ruth Schuster
Isabella Schwerer
Alexandra Seidler
Susan Smith
Maja Tumpei
Nuria Vallaster
Barbara Weigel
Petra Weinmaier
Johanna Weißböck

Stephanie Wippel
Andrea Zeiner

Alt

Christine Baumann
Rita Beer
Céline Egelerter
Monika Eigner
Marianne Feiler
Christina Hammer-schmid
Alexandra Jachim
Celestina Knapp
Sonja Kokovic
Eveline Löwenstein
Elke Manner-Prochart
Karis Mittas
Angelika Moser
Sophie Müller
Johanna Pichlbauer
Stephanie Pick-Eisen-burger
Dorothea Primmer
Susanne Prinz
Andrea Reiber
Gabriele Reichelt

Anna-Christine Rudnay
Kristin Stejskal
Katharina Tanzler
Katja Weingartshofer
Ursula Weitzel
Maria Zettinig

Tenor

Wolfgang Adler
Gilles Dupré
Manfred Ehrenberger
Herrand Geiger
Johannes Hahn
Alexander Hartveld
Ilija Marovic
Dubravko Matus
Stefan Napetschnig
Alberto Sana
Thomas Schnabel
Andreas Schuster
Ludwig Schwab
Norbert Schwarzmüller
Gerald Stiglitz
Martin Thaler
Rainer Vierlinger

Bass

Rudolf Aiglmüller
Roger Auenmüller
Florian Auer
Michael Fischer
Helmut Frischenschlager
Gerhard Fritze
Gerhard Holley
Dietmar Katinger
Jakob Lausch
Christoph Leitl
Martin Melchard
Matthias Neumüller
Patrick Pascher
Matthias Poglitsch
Stefan Polzer
Meinrad Praxmarer
Thomas Prokoshovich
Joachim Reiber
Raphael Rey
Josef Schrei
Alexander Stimmer

CAMERATA SALZBURG

Disposition #09 Masterclass

1. Violine

Jakob Lehmann
Gabor Papp
György Acs
Silvia Schweinberger
Balasz Csonka
Yoshiko Hagiwara
Nela Mendelson

2. Violine

Werner Neugebauer
Dagny Wenk-Wolff

Izso Bajusz
Risa Schuchter
Neza Klinar
Anna Lindenbaum

Viola

Iris Juda
Ágnes Répászky
Sara Marzadori
Gül Pluhar
Mladen Somborac

Violoncello

Stefano Guarino
Dana Micicoi
Shane Woodborne
Jeremy Findlay

Kontrabass

Sepp Radauer
Notburga Pichler
Christian Junger

Oboe

Zurab Gvantseladze
Laura Urbina

Horn

Rob van de Laa
Josef Sterlinger



The Exclusive Partner of the Vienna Philharmonic Orchestra

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
RECHTLICHE ORGANISATION

KURATORIUM

VORSITZENDER Dr. Erich Marx

STELLVERTRETENDE VORSITZENDE Eva Maria Rutmann

SCHRIFTFÜHRERIN Inez Reichl-de Hoogh

Mag. Christoph Andexlinger · Dr. Thomas Bodmer · Mag. Stephan Gehmacher

Prof. Elisabeth Gutjahr (als Rektorin der Universität Mozarteum)

Univ.-Prof. Dr. Reinhart von Gutzeit · Dr. Wilfried Haslauer (als Landeshauptmann)

Markus Hinterhäuser · Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Dr. Ingrid König-Hermann

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Werner Lampert · Dr. Helmut Lang

Univ.-Prof. Mag. Hannfried Lucke · Johannes Graf von Moÿ · Maximilian Graf von Moÿ

Daniell Porsche · Dipl.-Ing. Harald Preuner (als Bürgermeister von Salzburg)

Dr. Helga Rabl-Stadler · Dr. Matthias Röder · Dipl.-Vwt. Wolfgang Schurich

Dr. Reinhard Seolik · Christoph Takacs · Ing. Friedrich Urban · Dr. Maria Wiesmüller

PRÄSIDIUM

PRÄSIDENT Dr. Johannes Honsig-Erlenburg

VIZEPRÄSIDENTEN Mag. Christoph Andexlinger · Johannes Graf von Moÿ

WEITERE MITGLIEDER

Dr. Thomas Bodmer · Univ.-Prof. Reinhart von Gutzeit · Dr. Ingrid König-Hermann

BEIRAT

VORSITZENDER Prof. Dr. Bernd Gottschalk

Karl Auersperg-Breunner · Prof. DDr. Herbert Batliner · Dr. Thomas Bodmer

Laurent Burelle · Franz Markus Haniel · Michael Hoffman · Marcel Landesmann

Dr. Peter Mitterbauer · Jan Mojto · Paul Moseley · Dr. David W. Packard

Costa Pilavachi · Dr. Walter H. Rambousek · Dkfm. Gerhard Randa

Mag. Karin Rehn-Kaufmann · Katsutoshi Saito · Dr. Thomas Sauber

Maria-Elisabeth Schaeffler-Thumann · Ass. Reimar Schlie

Dr. Christian Strenger · Heinz Hermann Thiele · Dr. Reinhard Christian Zinkann

AKADEMIE FÜR MOZART-FORSCHUNG

VORSITZENDER Prof. Dr. Ulrich Konrad

SEKRETÄR Dr. Ulrich Leisinger

Prof. Dr. Rudolph Angermüller · Prof. Dr. Eva Badura-Skoda

Prof. Dr. Thomas Betzwieser · Prof. Dr. Dr. h.c. Otto Biba · DI Walther Brauneis

Prof. Dr. Bruce Alan Brown · Prof. Dr. Gerhard Croll · Prof. Dr. Sibylle Dahms

Prof. Dr. Sergio Durante · Prof. Dr. Bin Ebisawa · P. Dr. Petrus Eder OSB

Prof. Dr. Cliff Eisen · Prof. Dr. Ludwig Finscher · Prof. Dr. Giacomo Fornari

Prof. Dr. Gernot Gruber · Prof. Dr. Peter Gülke · Dr. Gertraud Haberkamp

Prof. Dr. Daniel Heartz · Prof. Dr. Ernst Hintermaier · Dr. Milada Jonášová

Prof. Dr. Simon P. Keefe · Prof. Dr. Josef-Horst Lederer · Prof. Dr. Silke Leopold

Prof. Dr. h.c. mult. Robert D. Levin · Prof. Dr. Dorothea Link · Dr. Helga Lühning

Prof. Dr. Laurenz Lütteken · Prof. Dr. Siegfried Mauser · Dr. Martina Rebmann

Dr. John A. Rice · Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid · Prof. Dr. Jiří Sehná

Dr. Wolf-Dieter Seiffert · Prof. Dr. Elaine Sisman · Prof. Dr. László Somfai

Dr. Tomislav Volek · Prof. Dr. James Webster

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Christoph Wolff · Prof. Dr. Neal Zaslaw

STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
BETRIEBLICHE ORGANISATION

MOZART-BOTSCHAFTER DER STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
INTENDANT MOZARTWOCHE
Rolando Villazón

ALLGEMEINER BEREICH
KFM. GESCHÄFTSFÜHRER Dr. Tobias Debuch
SEKRETARIAT Mag. Philippine Schmölzer · Heidemarie Engelmann

STABSTELLEN DER GESCHÄFTSFÜHRUNG
IT Dipl. Ing. Josef Erlinger (Leitung) · Alf Scherer
INT. PROJEKTE/MEDIEN Franziska Förster MA

RECHNUNGSWESEN Helga Peer MAS (Leitung) · Anastasiya Bernhofer
Franziska Elmer BA (Karenz) · Margit Kocher · Petra Neundlinger · Zorica Sarkanovic

PERSONAL / HR / LV Mag. Christina Lackner (Leitung) · Sarah Haider · Claudia Schwaiger

CONTROLLING Mag. Lucia Linsinger

LIEGENSCHAFTEN, RECHTSANGELEGENHEITEN Mag. Walter Harringer (Leitung)
SEKRETARIAT Sonja Schaffer

TECHNISCHES PERSONAL Wolfgang Aglassinger · Hans-Peter Feldbacher · Matthias Fortmann
Hans-Peter Fuchs · Klaus Pöschl · Walter Schöndorfer

RAUMPFLEGE Dzehva Dizdarević · Ljuba Marković · Branka Nikolić · Mariell Pirkuqi · Saća Sisić

PUBLIKATIONEN

Angelika Worség BA (Leitung) · Lisa Tiefenthaler BA · Diana Bobb BA

KARTENBÜRO

Dr. Gudrun Kavalir (Leitung) · Brigitte Dürnberger · Andrea Nauhauser
DI Angelika Schulz · Mag. Yvette Staelin

SPONSORING, KOOPERATIONEN

Claudia Gruber-Meikl (Teamleitung) · Mag. Elke Tontsch

KOMMERZIELLE ANGELEGENHEITEN, „MOZARTHAUS“ HANDELSGESELLSCHAFT
Dr. Tobias Debuch (Geschäftsführer) · Helga Peer MAS (Prokuristin) · Jony Maier
Suphaluck Diehsbacher · Zsanett Major · Kantana Moser · Nantawadee Mayr
Koesindriyani Reiter · Sylvia Schally · Henrika Storgards · Helga Strumbichler

KÜNSTLERISCHER BEREICH
KÜNSTLERISCHE LEITUNG SAISONKONZERTE UND DIALOGE

Andreas Fladvad-Geier

KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO

Mag. Reinhard Haring (inkl. Saalvermietung) · Mag. Thomas Carrión-Carrera (Referent des Intendanten)
Maria Rita Mascarós Ferrer MA · Anna Katharina Weber BA (Assistenz) · Elisabeth Rauch MA (Karenz)

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT, MARKETING Christine Forstner · Mag. Yvonne Schwarte
Eleonora Weinek-Wambua · Edda Münch MA (Karenz)

KINDER- UND JUGENDPROGRAMM Antje Blome-Müller (Leitung) · Mag. Sven Werner

MUSEUMSBEREICH

Dr. Gabriele Ramsauer (Leitung)

MOZART-MUSEEN Mag. Maria Erker · Holger Maria Hummelbrunner
BESUCHERSERVICE Majed Alkhuder · Sebastian Autengruber · Ignaz Blazovich · Nadia Bruno
Mag. Petra Candido · Galina-Gabriela Coffler · Silvia Egger · Angelika Hödlmoser
Yang Hoon Kang BA · Mag. Cezary Jan Krzeminski · Elfriede Ruedl · Harald van Rijnsbergen
Lea Sali · Angelika Steurer · Rebeka Turan-Frühwirth · Mag. Eva-Maria Unterweger

MOZART-ARCHIV, SONDERAUSSTELLUNGEN, SONDERPROJEKTE

Dr. Gabriele Ramsauer · Dr. Sabine Greger-Amanshauser · Fabian Weidinger BA MA

WISSENSCHAFTLICHER BEREICH

Dr. Ulrich Leisinger (Leitung)

BIBLIOTHECA MOZARTIANA

Dr. Armin Brinzing (Leitung) · Dr. Johanna Senigl · Rosamund Cole · Mag. Thomas Karl Schmid

MOZART TON- UND FILMSAMMLUNG

Mag. Stephanie Krenner

DIGITALE MOZART-EDITION (DME)

Dr. Ulrich Leisinger (Projektleiter) · Dr. Norbert Dubowy (Cheflektor) · Agnes Amminger BA
Dr. Tobias Apelt · Dr. Iacopo Cividini · Dr. Ioana Geanta · Dr. Christoph Großpietsch
Mag. Felix Gründer · Mag. Franz Kelnreiter · Dr. Anja Morgenstern · Dr. Eva Neumayr
Miriam Pfadt M.A. · Dr. Till Reininghaus · Oleksii Sapov BA MA · Fabian Weidinger BA MA

ADVISORY COMMITTEE DER DME

PACKARD HUMANITIES INSTITUTE Dr. David W. Packard · Univ.-Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Christoph Wolff

INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM Dr. Johannes Honsig-Erlenburg · Dr. Thomas Bodmer

Johannes Graf von Moÿ · Dr. Tobias Debuch · Dr. Ulrich Leisinger

Dr. Norbert Dubowy · Mag. Franz Kelnreiter

SACHVERSTÄNDIGE MITGLIEDER Univ.-Prof. Dr. Ulrich Konrad · Univ.-Prof. Dr. Robert D. Levin

Univ.-Prof. Dr. Joachim Veit

ABBILDUNGSNACHWEIS

Berlin, akg-images 49, 101 (Liszt Collection), 102 (De Agostini Picture Library),
151, 153, 209, 245, 253, 281, 292 (Bildarchiv Monheim), 320 (Hervé Champollion), 327
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit
Mendelssohn-Archiv 168
Berlin-Brandenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten – Berlin, akg-images 249
Darmstadt, Hessische Universitäts- und Landesbibliothek 56
Foto Christina Baumann-Canaval 173
Foto Guilherme Tomaselli 178
München, Neue Pinakothek – Berlin, akg-images 33
Paris, Bibliothèque et Archives de l'Opéra 174
Paris, Musée de la Franc-Maçonnerie – Berlin, akg-images 289
Privatsammlungen – Berlin, akg-images 53, 263
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Bibliotheca Mozartiana 83, 85, 110, 119,
129, 141, 143, 144, 211, 234, 269
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum – Mozart-Museen und Archiv 19, 138, 225, 307
Salzburger Marionettentheater 115
Salzburg, Residenzgalerie – Berlin, akg-images 70
St. Petersburg, Staatliche Ermitage – Berlin, akg-images 183
Utrecht, Museum Catharijneconvent – Berlin, akg-images 214
Venedig, Museo Civico Correr – Berlin, akg-images 189
Verona, Castelvecchio – Berlin, akg-images 163
Wien, Graphische Sammlung Albertina – Berlin, akg-images 86
Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Bildarchiv, Porträtsammlung und
Fideikommißbibliothek) 133, 229
Wien, Wien Museum – Berlin, akg-images 271

Künstlerfotos: Künstler und Agenturen