



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**

FESTTAGE 2022

**SINFONIEKONZERT
SYMPHONY CONCERT**

**WIENER
PHILHARMONIKER
THE VIENNA
PHILHARMONIC**

DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT CONDUCTOR

KLAVIER PIANO

Mi 6. April 2022 20.00 PHILHARMONIE

Wed 6 April 2022 8 pm PHILHARMONIE

PROGRAMM

Wolfgang Amadeus Mozart **SINFONIE G-MOLL KV 183**
(1756-1791) **SYMPHONIE IN G MINOR K. 183**

- I. Allegro con brio**
- II. Andante**
- III. Menuetto - Trio**
- IV. Allegro**

KLAVIERKONZERT B-DUR KV 595
PIANO CONCERTO IN B FLAT MAJOR K. 595

- I. Allegro**
- II. Larghetto**
- III. Allegro**

PAUSE / INTERMISSION

SINFONIE D-DUR KV 504 »PRAGER«
SYMPHONIE IN D MAJOR K. 504 »PRAGUE«

- I. Adagio - Allegro**
- II. Andante**
- III. Presto**

»
ICH SAGE IHNEN
VOR GOTT, ALS EIN
EHRLICHER MANN,
IHR SOHN IST
DER GRÖSSTE COMPOSIT,
DEN ICH VON PERSON UND
DEN NAMEN NACH KENNE:
ER HAT GESCHMACK
UND ÜBERDIES DIE GRÖSSTE
COMPOSITIONSWISSENSCHAFT.
«

Joseph Haydn gegenüber Leopold Mozart,
Januar 1785

ZWEI SINFONIEN UND EIN KLAVIERKONZERT

MUSIK VON WOLFGANG AMADEUS MOZART

TEXT VON Karsten Erdmann

DIE SINFONIE G-MOLL KV 183

Drei Werke Mozarts stehen heute auf dem Programm. So verschieden sie sind, so gemeinsam ist ihnen, dass sie entscheidende Momente im Schaffen dieses Komponisten markieren: Die g-moll-Sinfonie KV 183 ist das erste Stück, in dem Mozart, nach bedeutenden Anfängen wie den Sinfonien KV 114 oder 130, dem Sinfonischen in seinem Werk höchsten kompositorischen Rang zuerkennt; das Klavierkonzert KV 595 beschließt Mozarts Schaffen auf dem Gebiet des Klavierkonzertes. Und die »Prager Sinfonie« ist manchem Kenner das bedeutendste Werk Mozarts in diesem Genre; jedenfalls eines, das auch durch die Trias der letzten drei Sinfonien nicht überboten wird.

Auch der größte Künstler arbeitet nicht in einem »luftleeren Raum«. Kein Genie ist eine Monade. Gerade an den höchsten kreativen Potenzen ist zu verfolgen, wie sie das Material ihrer Zeit aufnehmen, umformen, zum Gefäß eigenen Ausdrucks werden lassen; zum Werk, das die Zeit überdauert, indem es ihr bleibenden Ausdruck verleiht.

An Mozarts früher g-Moll-Sinfonie lässt sich dies verfolgen. »Früh« darf hier keinesfalls im Sinne eines Minderen, noch nicht ganz zu sich selbst Gekommenen, im Sinne

einer Vorstufe zum Eigentlichen, verstanden werden. Es darf hier allenfalls im Sinne des Zeitlichen, Biographischen gelten. Ebenso verhält es sich mit der unglücklichen Bezeichnung »kleine g-Moll-Sinfonie«, die unausrottbar erscheint. Das Stück ist alles andere als »klein«. In Mozarts Instrumentalwerk markieren vielmehr die Sinfonien KV 183, KV 201 und KV 200 einen ersten Höhepunkt des Sinfonischen, der wie eine Vorausnahme des großen Dreiklangs der letzten Sinfonien von 1788 erscheint.

In den Jahren um 1770 wurden im Umfeld der Wiener Musikkultur offensichtlich die Ausdrucksvalenzen des Tongeschlechtes Moll für die Sinfonik entdeckt. Haydn, Dittersdorf, Vanhal und andere Komponisten schufen Werke, die sich so stark vom bislang Üblichen abhoben wie sie untereinander vergleichbar sind: Dramatischer Gestus, eine gewisse Schroffheit des Ausdrucks fällt an ihnen auf; bei mehreren auch im Orchester die bis dahin (und auch später wieder) unübliche Verwendung von vier Hörnern (anstatt der üblichen zwei). Das herausragende Stück in diesem Zusammenhang ist ohne Zweifel die g-moll-Sinfonie (Nr. 39) von Joseph Haydn – ein Werk, das Mozart ohne Zweifel gekannt haben dürfte und dessen Vorbild in KV 183 deutlich durchscheint (leider ist Haydns Sinfonie selten im Konzertsaal zu erleben), nicht nur, was die emotionale Sphäre betrifft, in der die Sinfonie sich verortet, sondern ebenso, was manche Einzelheiten des Kompositorischen betrifft.

Schauen wir auf einige einzelne Züge der Sinfonie Mozarts. Am Anfang des ersten Satzes begegnen wir der absteigenden Quarte g–d, welche den Klang des ganzen Satzes, aber auch den des Menuetts und des Finales prägt. Ihm folgt die verminderte Septime es–fis: Ein Element, das auch in Haydns erwähnter Sinfonie auftaucht. Der Klang des ersten Satzes von Mozarts Sinfonie wird getragen von unruhigen Synkopen und jagenden Tremoli der Streicher. Es ist interessant und ein Zeichen für jene unvergleichliche Fähigkeit zur

Wolfgang Amadeus Mozart SINFONIE G-MOLL KV 183

ENTSTEHUNG Herbst 1773

BESETZUNG 2 Oboen, 2 Fagotte, 4 Hörner, Streicher

Synthese des Gegensätzlichen, die Mozarts Rang ausmacht, dass die Ruhelosigkeit des hörbaren musikalischen Geschehens sich in einem Partiturbild von ausnehmender Ruhe und geradezu graphischer Schönheit ausspricht.

Der erste Schock erwartet den Hörer nach etwa eineinhalb Partiturseiten: Die Bewegung läuft aus in D-Dur, der Dominante der Grundtonart, so dass man diese jetzt wieder erwarten würde. Aber genau solche Erwartung wird enttäuscht: Ohne Vermittlung tritt B-Dur ein, das im weiteren Verlauf bestimmend wird. Hier ist der Kontrast zu Haydns Sinfonie Nr. 39 aufschlussreich: Auch in seiner Sinfonie tritt derselbe Wechsel der Tonarten an analoger Stelle ein. Aber der schroffe Kontrast wird gemildert durch wenige verbindende Töne der Violoncelli und Bässe. Mozart übernimmt also einen Effekt, steigert und radikalisiert ihn aber zugleich.

Die pure Klanglichkeit dieser Musik ist enorm – sie basiert weniger auf prägnanten Themen als auf dem Bewegungsgestus der Musik und dem Moll-Charakter. Den kleinen Orchesterapparat setzt Mozart ingenios ein – auch hier ein Beispiel: Das unruhige Kopfmotiv des Hauptthemas wird wenige Takte nach Beginn wiederholt, aber nun in verwandelter instrumentaler Gewandung: Statt des Streicherkorpus hören wir ein fast melancholisches Oboensolo. Und sofort ist der Charakter des Erklingenden gänzlich gewandelt.

Der zweite Satz der Sinfonie, ein elegisches Andante, lebt ganz vom – hier erstmals prononciert auftretenden – Klang der Fagotte. Man stelle sich nur einmal das Thema des Satzes ohne die echohaften Nachklänge dieser Instrumente vor! Von hier ist es kein weiter Weg mehr bis zur enorm farbigen Holzbläser-Palette der Klavierkonzerte.

Das Menuett verläuft in regulären Bahnen. Freilich ist von ursprünglichen Tanzcharakter schon in diesem frühen Werk nicht mehr viel übriggeblieben. Fast grimmig, abrupt behauptet der Moll-Charakter das Feld. Der Mittelteil bringt den Kontrast: Die Bläser bestimmen in lichtem G-Dur das Geschehen, sogar mit einem Anflug von Polyphonie.

Das Finale der Sinfonie bildet eine Entsprechung zum Kopfsatz. Allerdings fällt es Mozart nicht ein, dieselben Mittel zum Einsatz zu bringen wie in jenem: Statt ruhelosen Synkopen und expressiven Tremoli beherrschen fahle Unisonogänge der Streicher über weite Strecken das Feld. Das Hauptthema wartet nach dem schon erwähnten Quart-Motiv mit jener Mollsexta d–b auf, die Jahre später in anderen Moll-Werken Mozarts eine Rolle spielen wird, etwa im großen g-Moll-Streichquintett KV 516 und in dem hoch bedeutenden Adagio für Klavier h-Moll KV 540 (einem Schlüsselwerk für die »Mollästhetik« Mozarts überhaupt) – ein Beispiel dafür, wie in Mozarts musikalischem Denken, nicht anders als später bei Beethoven, bestimmte Tonarten mit intonatorischen Gestalten gekoppelt sind. In der Durchführung des Satzes begegnen wir dann einem Klang, der geradezu frappierend auf die 4. Sinfonie von Schubert vorausweist.

Keine Aufhellung greift Raum zum Ende der Sinfonie; jene elegante Unerbittlichkeit, die so ganz Mozarts eigener Stil ist, beherrscht das Feld und beendet die Sinfonie.

Mozarts Klavierkonzerte bilden – diese Einsicht hat sich mittlerweile durchgesetzt – den gewichtigsten Komplex seines instrumentalen Werkes überhaupt. Sie sind darin vergleichbar etwa mit Haydns Quartetten oder Beethovens Klaviersonaten. In den Konzerten kommen die verschiedenen Paradigmen des Mozartschen Komponierens in so einmaliger wie glücklicher Weise zusammen: das virtuose pianistische Moment, der sinfonische Atem, das dramatische Mit- und Gegeneinander von Solist und Orchester. Mozart hat das Genre des Klavierkonzertes fast systematisch erobert (freilich in mehr instinktiver als reflektierter Systematik – wie man es bei einem so jungen Komponisten nicht anders erwarten könnte): Seine ersten fünf Klavierkonzerte sind Bearbeitungen von Sonaten Johann Christian Bachs, des verehrten, dem jungen Mozart persönlich bekannten Meisters, so, als hätte der jugendliche Komponist zunächst an fremdem Material ausprobiert, wie man es mit der Kombination von Klavier und Orchester anstellen kann. So war es möglich, dass Mozarts erstes »eigenes« Klavierkonzert (KV 175) ein außerordentlich reifes Werk ist, das sich mit den Sinfonien des Komponisten aus dieser Zeit messen kann.

Mozarts große Zeit als Komponist von Klavierkonzerten fällt dann in seine Jahre in Wien. Hier konnte er die mit den früheren Klavierkonzerten gemachten pianistischen und kompositorischen Erfahrungen nutzen und ins bis dahin buchstäblich Unerhörte ausweiten. Diese Konzerte sind zugleich ein Zeugnis für das pianistische Wirken des Klaviervirtuosen Mozart, denn sie sind vorrangig für den eigenen Gebrauch komponiert. Diese Reihe, zu der auch die beiden berühmten Moll-Konzerte KV 466 und KV 491 gehören, endet im Wesentlichen mit dem großen Klavierkonzert C-Dur KV 503. In seinen letzten Lebensjahren war Mozart weniger denn zuvor als Pianist in der Öffentlichkeit zu erle-

ben, so dass ein wichtiger Impuls für die Komposition von Klavierkonzerten fehlte. Dementsprechend hat Mozart in dieser Zeit nur das »Krönungskonzert« D-Dur KV 537 und das Klavierkonzert B-Dur KV 595 geschaffen, mit dem die Reihe der Klavierkonzerte abschließt.

Prinzipiell entspricht das letzte Klavierkonzert, im Januar 1791 uraufgeführt, dem üblichen dreisätzigen Schema. Überhaupt ist zu beobachten, dass Mozart, anders als Haydn und Beethoven, in seinem gesamten Schaffen selten zu formalen Neuerungen greift. Sein Genie ergreift die vorfindliche Form – und erfüllt sie bis zur letzten Note mit dem, was wie heute unschwer als »Mozart« erkennen.

Was an diesem Werk zunächst auffällt, ist der betont intime, kammermusikalische Gestus, der uns auch in einigen der früheren Konzerte, zu Beginn der Wiener »Reihe« begegnet. Expansive Virtuosität, wie sie Mozart – freilich nie um ihrer selbst willen, sondern stets im Dienst des kompositorischen Konzepts – in dem Konzert KV 503 und noch im »Krönungskonzert« einzusetzen wusste, ist diesem Werk ebenso fremd wie der dramatische Gestus der beiden Moll-Konzerte. Der Verzicht auf solche Gestaltungsmittel wird aufgefangen durch eine lyrische, von schwer fassbarer Melancholie überschattete Fülle, wie sie ihresgleichen unter Mozarts Konzerten kaum hat. Verwandt ist unser Konzert darin anderen B-Dur-Werken aus Mozarts letzten Jahren, die einen ähnlichen Umgang mit dieser Tonart erkennen lassen und gleichfalls zu Mozarts beglückendsten Schöpfungen gehören: Der Klaviersonate KV 570 und dem Streichquartett KV 598. Diesen Werken ist gemeinsam, dass die Reduktion des technisch-Virtuosen nicht zu fader Glätte führt, sondern, im Gegenteil, zu einer lyrischen Intensität, die eine neue Stufe der Expression bedeutet. Wie so etwas zustande kommt, bleibt Mozarts Geheimnis.

Der erste Satz des Konzerts entspricht dem klassischen Modell, zeigt allerdings, wie frei und souverän der

Wolfgang Amadeus Mozart KLAVIERKONZERT B-DUR
KV 595

ENTSTEHUNG Dezember 1790/Januar 1791

BESETZUNG Solo-Klavier, Flöte, 2 Oboen,
2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher

Komponist mit diesem umzugehen weiß. Verschwunden ist der marschartige Charakter des Kopfsatzes etlicher anderer Klavierkonzerte. Auch einen deutlichen Kontrast der Themen finden wir hier nicht. Kein festlicher Eröffnungsgestus empfängt uns, sondern ein »Einschwingtakt« (ähnlich wie in der berühmten g-Moll-Sinfonie KV 550), nach dem sich über der Klangfläche der tieferen Streicher das kantable Hauptthema entfaltet.

Zwei Dinge sind es, auf die wir an dieser Stelle aufmerksam machen wollen. Da ist zum einen der großartige harmonische Reichtum dieses Satzes. Kaum einmal hat Mozart im Kopfsatz eines Klavierkonzerts ein solches Spektrum an Tonarten und Modulationen zum Einsatz gebracht – f-Moll, es-Moll, Ges-Dur, D-Dur werden berührt, gleiten ineinander, mit einer weichen Leuchtkraft, die deutlich auf die schönsten Momente im Werk Franz Schuberts vorausweist. Welch ein abgründiger Moment in der Mitte des Satzes, da das Hauptthema in der weit entfernten Tonart h-Moll erklingt! Später wird Beethoven den Kontrast von B(-Dur) und h(-Moll) zum Bauprinzip seiner größten Klaviersonate (der »Hammerklaviersonate« op. 106) machen.

Was ferner an diesem Satz besonders auffällt, ist die intonatorische Nähe zur wenig später entstandenen

»Zauberflöte« – die Schlusstakte des Konzertsatzes zitiert der Komponist am Ende des Terzetts »Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n«, und ebenso lässt der Beginn beider Stücke (in gleicher Tonart!) strukturelle Entsprechungen erkennen.

Auch der langsame Satz bereitet »Zauberflöten«-Atmosphäre vor. Ähnlich wie im c-Moll-Konzert KV 491 beginnt das Soloinstrument den Es-Dur-Satz. In den Takten 2/3 hören wir ein Detail, das dem ganzen Satz seinen Charakter gibt: Eine Reihe abwärtsgleitender Sextakorde lässt an die Musik des späten Mittelalters denken, weist zugleich auf die quasi-sakralen Szenerien der Oper vor.

Den Schluss des Werkes bildet, wie oft in den Konzerten der Wiener Klassik, ein Rondo. Wenn auch der Gestus hier deutlich freundlicher und weniger melancholisch ist als in den ersten beiden Sätzen, so ist es doch eine intime, introvertierte Freundlichkeit, die uns begegnet; gänzlich anders als etwa in Haydns spritzigen Rondo-Finalsätzen. Sucht man einen programmatischen Zugang zu dieser so schwer »deutbaren« Musik, so mag man ihn in Mozarts bekanntem Lied »Sehnsucht nach dem Frühling« finden, das den Themenkopf des Konzertfinales aufnimmt. Mehr als die vorangegangenen Sätze lebt das Finale vom Gegenüber von Solist und Orchester und erfüllt damit ein letztes Mal in Mozarts Klavierkonzert-Schaffen das klassische Paradigma des Konzertierens.

DIE SINFONIE D-DUR KV 504

»PRAGER SINFONIE«

Die »Prager Sinfonie«, 1787 entstanden, nimmt in Mozarts Werk eine prominente Stellung ein. Überblickt man das sinfonische Werk des Komponisten, so liegt an Anfang und Ende (wenn man die frühen Anläufe einmal beiseite lässt) jeweils eine »Trias«. Am Beginn die drei Werke KV 183, KV 201 und KV 200 – am Ende die drei Sinfonien KV 543, KV 550 und KV 551. Alle dazwischenliegenden Sinfonien sind Einzelstücke, freilich oft höchster Ambition. Das letzte sinfonische Werk vor KV 504, die »über Hals und Kopf« verfasste »Linzer«, lag zur Zeit der Entstehung der »Prager« gut drei Jahre zurück – keine kurze Zeitspanne in der künstlerischen Produktion Mozarts. Während dieser Zeit waren die großen Wiener Klavierkonzerte bis KV 503 entstanden, mithin war Mozarts Umgang mit dem Orchester zu ungeahnter Fülle gereift; wie es sich deutlich in der neuen Sinfonie abbildet. Was in den Konzerten an kompositorischer Innovation zutage tritt, rief offenbar nach integrativer Vollendung im sinfonischen Genre, so dass man die neue Sinfonie wohl auch als Fazit des konzertanten Werkes der vorangehenden Jahre betrachten darf.

Die »Prager Sinfonie« hat nur drei Sätze. Damit begegnen wir einem sinfonischen Modell, das bei Mozart nicht die Regel, aber doch mehrfach zu finden ist. Auch die »Pariser Sinfonie« D-Dur KV 297 und die C-Dur-Sinfonie KV 338 bestehen nur aus drei Sätzen. Weder bei Haydn noch bei Beethoven kommt so etwas vor – allerdings gibt es in späterer Zeit durchaus ein Modell der Sinfonik, das mit drei Sätzen arbeitet: Dvořáks Nr. 3 und die d-moll-Sinfonie von César Franck sind dem verpflichtet. Das Fehlen des Menuetts in der »Prager« ist keine ästhetische Kleinigkeit. Vielleicht war Mozart von der »Leistungsfähigkeit« eines dreisätzigen Modells der großen Instrumentalform nach

der langen Reihe der großen Klavierkonzerte so überzeugt, dass es für die neue Sinfonie eines Menuetts einfach nicht bedurfte. Übrigens wurde von sensiblen Geistern die Präsenz des Tanzsatzes in der Sinfonie in diesen Jahren durchaus kritisch wahrgenommen. Vergessen wir nicht: Noch im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hatte die Sinfonie um ihren Rang als »große Form« zu kämpfen. Lange war es noch nicht her, dass Sinfonien nur mehr als eine Art Ouvertüre zu eigentlichen Konzertprogrammen (oft in Einzelsätzen zwischen anderen Stücken, Konzerten, Arien usw. vorgetragen) betrachtet wurden!

Die Sinfonie, zwischen den Opern »Le nozze di Figaro« und »Don Giovanni« verortet, am 6. Dezember 1786 in Wien vollendet und am 19. Januar 1787 in Prag uraufgeführt (wo Mozart die Inszenierung des »Figaro« erlebte und den Auftrag zum »Don Giovanni« entgegennahm) beginnt mit einer langsamen Einleitung, Mozarts zweiter (nach der »Linzer«) und am meisten ausgreifender – nur die Es-Dur-Sinfonie KV 543 verfügt später über eine Einleitung, mit der die Trias der letzten Sinfonien eröffnet wird. Der Einleitungsteil der »Prager Sinfonie« führt schon ganz in die klangliche Sphäre des »Don Giovanni« – in dunkle Farben getaucht, unruhig durch die Tonarten irrlichternd, läuft er in Takten der Beruhigung aus. Der Hauptsatz beginnt dann mit einem der merkwürdigsten Sinfonie-Themen Mozarts. Synkopen der 1. Violinen, darunter eine nichtssagende Streicherfigur, die, statt die Haupttonart zu befestigen, durch das wiederholte c in subdominantisches Regionen gleiten will, bevor eine fanfarenartige Bläserfigur die Tonart D-Dur bestätigt. Was sich anschließend in diesem Satz begibt, ist beispiellos in der klassischen Sinfonik: Schon der Expositionsteil ist durchdrungen von durchführungsartigen Passagen, die mit einer polyphonen Energie sondergleichen abrollen. So wirkte der Satz von Anfang bis Ende wie ein dichtes Gewebe, das gleichwohl immer transparent bleibt und

Wolfgang Amadeus Mozart SINFONIE D-DUR KV 504
»PRAGER SINFONIE«

ENTSTEHUNG Frühjahr bis Herbst 1786

BESETZUNG 2 Flöten, Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner,
2 Trompeten, Pauken, Streicher

sich zu homophonen Höhepunkten verdichtet. Und was für instrumentatorische Subtilitäten setzt Mozart hier ein! Das zweite Thema wird in Moll wiederholt – aber wie verändert ist der Klang durch den Einsatz der Fagotte! (Das musikalische Geschehen der ganzen Sinfonie ist von Streichern und Holzbläsern getragen – Trompeten und Pauken, von denen man in der »festlichen« D-Dur-Tonart prominente Mitwirkung erwarten müsste, treten deutlich zurück.). Die eigentliche Durchführung dann steigert den polyphonen Charakter noch – sie arbeitet hauptsächlich mit jenem Bläserthema mit seinem charakteristischen Oktavsprung, der uns ganz zu Beginn des Hauptsatzes begegnete. Man mag Mozarts kontrapunktischer Meisterschaft im Finale der »Jupitersinfonie« die Krone zuerkennen – in der »Prager« ist sie nicht weniger bewundernswert.

Auch der langsame Satz folgt der Sonatenhauptsatzform – wie so manche Mittelsätze in Mozarts Werken. Hier beeindruckt, wie es dem Komponisten gelingt, die verschiedenen, sehr unterschiedlichen Gestalten zu einer vollkommen logisch zu empfindenden Einheit zu verbinden. Wieviele klangliche Wunder in einem Satz! Auch hier sei nur ein Detail genannt: Vor dem Eintritt der Reprise sind zwei Takte

Tickets

Der Vorverkauf
beginnt

SAISON 2022/23

am 12. April 2022 für die RING-Zyklen & FESTTAGE 2023

vorgezogener Vorverkauf am 9. April 2022

am 23. April 2022 für Abonnements 2022/23

am 14. Mai 2022 für die Saison 2022/23

vorgezogener Vorverkauf am 7. Mai 2022

Änderungen
vorbehalten

Buchen Sie Ihre Tickets über unseren Kartenservice:

E-MAIL tickets@staatsoper-berlin.de

T +49 (0) 30 - 20 35 45 55 F +49 (0) 30 - 20 35 44 83

oder ONLINE [staatsoper-berlin.de](https://www.staatsoper-berlin.de)

zu hören, die unmittelbar zum Hauptthema zurückführen. Violinen und Holzbläser im ersten dieser Takte; im zweiten treten die Hörner hinzu. Eigentlich ein ganz schlichtes musikalisches Ereignis – aber warum geht die Stelle so zu Herzen, dass man sich als Hörer hier unmittelbar »gemeint« fühlt?

Auch der Finalsatz, der in seinem eiligen, geradezu quirligen Tonfall deutlich an den »Figaro« erinnert, wartet mit solchen Überraschungen auf. In der Reprise hören wir, ganz regelkonform, das zweite Thema in der Grundtonart, von den Violinen vorgetragen. Bei der Wiederholung des Themenkopfes treten Hörner, Trompeten und Pauken leise hinzu. Ganz leicht zu erklären: Die Bläser können hier ihre Naturtöne nutzen (bis zu Erfindung der Ventile sollte es noch Jahrzehnte dauern). Aber warum hören wir auf einmal eine motorische Kraft, etwas wie von Aufbruch und Subversion – anders als beim ersten Auftritt dieses Themas?

Das Geheimnis der Vieldeutigkeit der Musik Mozarts ist hier fast zum Greifen nahe. Wer sie zu hören versteht, kann das Eigene in ihr finden wie in einem Spiegel. Kaum eine Tonsprache ist so universal.

“
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,
FURTHERMORE,
THE MOST PROFOUND
KNOWLEDGE
OF COMPOSITION.
”

Joseph Haydn to Leopold Mozart,
January 1785

TWO SYMPHONIES AND A PIANO CONCERTO

MUSIC BY WOLFGANG AMADEUS MOZART

TEXT BY Karsten Erdmann

SYMPHONY IN G MINOR, K. 183

Today's program consists of three works by Mozart. As different as they are, they all share one thing in common: they each marked decisive moments in the development of this composer's oeuvre. Symphony in G Minor K. 183 was the first piece in which Mozart, after significant predecessors such as the symphonies K. 114 or K. 130, granted the symphony as a genre a key place in his overall oeuvre. Piano Concerto in B flat Major K. 595 concluded Mozart's work in the area of the piano concerto. And for many connoisseurs, the "Prague" Symphony is Mozart's most important work in the genre: at any event one that is not overshadowed by the three last symphonies.

Even the greatest artist does not work in a vacuum. No genius is a monad. The work of the greatest creative minds in particular can reveal how they take up the material of their age, reshaping it, making it a vessel of their own expression: a work that endures by lending it an enduring expressivity.

This can be traced out using the example of Mozart's early G Minor Symphony. "Early" should not be understood in a dismissive sense, as a not yet fully mature, prior stage, but merely as a temporal, biographical description. The same

is true of the ill-chosen label “Little G Minor Symphony,” a misnomer that seems impossible to shake off. The piece is anything but “little.” In Mozart’s instrumental oeuvre, the symphonies K. 183, K. 201, and K. 200 mark a first climax of the symphonic, an anticipation of the three great last symphonies from 1788.

In the years around 1770, the expressive valences of minor keys for the symphony were clearly being widely explored: Haydn, Dittersdorf, Vanhal, and other composers created pieces that differed strongly from works that had been composed before, but shared striking similarities with one another: a dramatic gesture, a certain roughness of expression, and several of these pieces also use four horns instead of the usual two, which was rather unusual until then (and later remained unusual). The outstanding piece in this context is undoubtedly Joseph Haydn’s Symphony in G Minor (no. 39), a work that Mozart undoubtedly knew and clearly served as a model for K. 183, not only in terms of the emotional sphere in which the symphony is located, but also in relation to some compositional details (unfortunately, Haydn’s symphony is rarely performed in concert halls today).

Let us take a look at several individual aspects of Mozart’s symphony. At the start of the first movement, we encounter the descending fourth G-D, which shapes the sound not only of the entire first movement, but also of the menuetto and the finale. This is followed by the diminished seventh, E flat-F sharp: an element that is also placed prominently in Haydn’s symphony. The sound of the first movement of Mozart’s symphony is borne by restive syncopation and the haste tremolos of the strings. It is interesting and a sign of the incomparable ability to combine opposites that constitutes Mozart’s stature that the restiveness of the audible musical activity results from a score that visually exudes an amazing sense of tranquility, almost beauty.

Wolfgang Amadeus Mozart SYMPHONY IN G MINOR K. 183

COMPOSITION Autumn 1773

SCORING 2 oboes, 2 bassoons, 4 horns, strings

The first shock awaits the listener after one and half pages of the score: the movement is proceeding towards D Major, the dominant of the tonic, as would be expected. But this expectation is disappointed: with no preparation, B flat Major begins, which in the further course of events becomes the defining key. Here, a contrast to Haydn’s Symphony no. 39 is informative: in this symphony as well, the same change in keys takes place at an analogous place in the score. But in Haydn’s symphony, the brutal contrast is ameliorated with a few conciliatory pitches from the cellos and basses. Mozart thus takes up an effect used elsewhere, amplifies it and radicalizes it at the same time.

The pure range of sound used in this symphony is marvelous: it is based less on striking themes than on the movement gesture of the music and the minor character. Mozart uses the small orchestra in an ingenious way: here’s just one example. The restless head motive of the main theme is repeated just a few measures after the start, but now in a transformed instrumental cloak: instead of the strings, we hear an almost melancholy oboe solo, immediately transforming the character of what we hear.

The second movement of the symphony, an elegiac *andante*, lives entirely from the sound of the bassoon, used here for the first time prominently. Just imagine the theme of

this movement without the echo-like sound of these instruments! From here, it is not far to the enormously colorful range of woodwind timbres in the piano concertos.

The menuetto takes its expected course. Of course, even in this early work, little remains of the original dance character. Almost grimly, coarsely, the minor character dominates the field. The middle part brings a contrast: the winds define events in a bright G Major, even with a touch of polyphony.

The finale of the symphony corresponds to the first movement. But Mozart does not even think of using the same means as he did there: instead of restive syncopation and expressive tremolos, bare unison passages in the strings dominate the field for long stretches. After the already mentioned fourth motive, the main theme awaits with the minor sixth D-B that years later plays a role in other works by Mozart in minor, for example, in the great G Minor String Quintet K. 516 and in the highly important Adagio in B Minor K. 540 for piano solo (a key work for Mozart's "minor aesthetic" in general) – an example how in Mozart's musical thought, not unlike later in Beethoven, certain keys were coupled with intonational figures. Over the course of the movement's development, we encounter a sound that almost shockingly anticipates Schubert's Fourth Symphony.

There is no brightening of the space at the end of this symphony: the elegant relentlessness that is so very much Mozart's own style dominates and ends the symphony.

PIANO CONCERTO IN B FLAT MAJOR, K. 595

Mozart's piano concertos—this has now become the prevailing point of view – form the most important complex of his instrumental oeuvre as a whole, thus comparable to Haydn's string quartets or Beethoven's piano sonatas. In the piano concerto, the various paradigms of Mozart's composing come together in a unique and successful way, combining pianistic virtuosity, a long symphonic arch, and dramatic interaction between the soloist and the orchestra, alternating between conflict and collaboration. Mozart virtually systematically mastered the piano concerto, of course more in an instinctive than a reflected way, as could only be expected of such a young composer. His first piano concertos are treatments of piano sonatas by Johann Christian Bach, an admired master whom the young Mozart knew personally, as if the young composer first tried his hand at material from the pen of others to see what could be done in combining the piano and orchestra. In this sense, the traditional labelling of this concerto K. 271 as "no. 9" is quite misleading. This is why Mozart's first genuine piano concerto of his own invention (K. 175) is such an extraordinarily mature work that can hold up to the composer's symphonies of the same period.

Mozart's greatest years as a composer of piano concertos were his years in Vienna. Here, he was able to use the experience he had gained in terms of piano writing and composition in general from the earlier piano concertos and expand them to realms that were literally unheard of beforehand. These concertos also attest to the skills of the piano virtuoso Mozart, for they were primarily composed for his own use. This series, which also includes the two famous concerts in minor keys K. 466 and K. 491, essentially ends with the great Piano Concerto in C Major, K. 503. During the final years of his life, Mozart appeared less frequently as a pianist in public, so an important impulse for composing

piano concertos was now lacking. Accordingly, during this period Mozart only composed the “Coronation” Concerto in D Major, K. 537 and the Piano Concerto in B flat Major, K. 595, closing the series of piano concertos.

The last piano concerto, premiered in January 1791, basically follows the standard three-movement scheme. As a rule, Mozart, unlike Haydn or Beethoven, rarely undertakes formal innovations. His genius takes the existing form and fills it to the last note with what we easily recognize today as “Mozart.”

What is initially striking about this work is its decidedly intimate, chamber music feel that can also be found in several of the early concertos at the start of the Vienna “series.” Expansive virtuosity, as Mozart knew to use in the Piano Concerto K. 503 and in the “Coronation” Concerto – naturally never for its own good, but always in the service of a compositional concept – is foreign to this work, as is the dramatic gesture of the two concertos in minor keys. These compositional techniques are here replaced by a lyrical plenitude overshadowed by a scarcely notable melancholic tone that hardly has an equivalent among Mozart’s concertos. This concerto is related to other B flat Major works from Mozart’s late years, which show a similar approach to the key and are also among Mozart’s most satisfying creations: the Piano Sonata K. 470 and the String Quartet K. 598. These works have in common that the reduction of the technical virtuosity does not lead to a bland smoothness, but on the contrary results in a lyrical intensity that entails a new level of expression. How he achieves this remains Mozart’s secret.

The first movement of the concerto corresponds to the classical model, but shows how freely and confidently the composer knew how to apply the model. The march-like character of the opening movement familiar from other piano concertos has disappeared entirely here. Nor do we find a clear contrast of themes. We are not met by a festive open-

Wolfgang Amadeus Mozart PIANO CONCERTO
IN B FLAT MAJOR K. 595

COMPOSITION December 1790/January 1791

SCORING Piano solo, flute, 2 oboes, 2 bassoons,
2 horns, strings

ing gesture, but the concerto begins with a “measure to set the mood” (as in the famous Symphony in G Minor, K. 550), after which the cantabile main theme develops over the sonic depth of the low strings.

There are two things that should be pointed out here: on the one hand, the amazing harmonic wealth of the movement. Mozart hardly ever used such a spectrum of keys and modulations in the opening movement of a piano concerto: F Minor, E flat Minor, G flat Major, D Major are touched on, sliding into one another with a gentle glow that anticipates the loveliest moments in Schubert’s oeuvre. What a striking moment in the middle of the movement when the main theme sounds in the distant key of B Minor! Later, Beethoven makes the contrast between B flat Major and B Minor the construction principle of his longest piano sonata (“Hammerklaversonate,” op. 106). What is also striking about this movement is the proximity in terms of musical material to the “Magic Flute:” at the end of the trio in the final measures of the concerto movement the composer cites “Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh’n,” and the beginnings of both pieces (in the same key) reveal structural similarities. The slow movement also evokes a “Zauberflöte” atmosphere. Like the Concerto in

C Minor K. 491, the solo instrument begins the movement in E flat Major. In measures two and three, we hear a detail that gives the entire movement its character: a series of descending sixth chords recalls the later medieval period, but also points towards the semi-sacred scenarios of the opera.

The conclusion of the work, as so often in concertos in the Vienna School, is a rondo. Even if the gesture is clearly more friendly and less melancholic than in the first two movements, it is an intimate, introverted amicability; entirely unlike Haydn's sparkling final rondo movements, for example. If we look for a programmatic approach to this otherwise difficult to "interpret" music, it might be found in Mozart's well-known song "Sehnsucht nach dem Frühling" (Longing for Spring) that is used in the theme of the finale. More than the previous movements, the finale lives from the contrast between the soloist and the orchestra and thus fulfills one last time the classical paradigm of the concerto form in Mozart's piano concertos.

SYMPHONY IN D MAJOR, K. 504, "PRAGUE"

The "Prague" Symphony, composed in 1787, takes a prominent place in Mozart's oeuvre. If we look at the composer's symphonic work as a whole, there is a "trilogy" at the beginning of his career (if we leave out the very early works) and at the end of his career as well. At the beginning, the three works K. 183, K. 201, and K. 200, at the end the three symphonies K. 543, K. 550, and K. 551. All the symphonies in the interim are individual pieces, many with the greatest of ambitions. The last symphonic work before K. 504, the "Linz" symphony, composed "in a great hurry," was finished three years before the emergence of the "Prague" symphony: not a short time span in Mozart's artistic production. During this period, the important piano concertos until K. 503 were created,

Wolfgang Amadeus Mozart SYMPHONY IN D MAJOR K. 504
"PRAGUE"

COMPOSITION Spring until Autumn 1786

SCORING 2 flutes, 2 oboes, 2 bassoons, 2 horns,
2 trumpets, timpani, strings

and Mozart's approach to the orchestra had matured to an unsuspected extent, as is clearly seen in the new symphony.

What surfaced in the concertos as compositional innovation clearly called for integrative perfection in the symphonic genre, so that the new symphony could also be seen as the conclusion of the concerto works of the preceding years.

The "Prague" Symphony has only three movements. We thus encounter a symphonic model that is not the rule in Mozart, but can be found several times in his oeuvre: the "Paris" Symphony in D Major K. 297 and the Symphony in C Major K. 338 consists of only three movements. Neither Haydn or Beethoven composed three movement symphonies, but at a later period a model of the symphony resurfaced that also works with three movements, such as Dvořák's Third Symphony and César Franck's D Minor Symphony. The lack of the menuetto in the "Prague" symphony is no mere aesthetic detail. Perhaps after the long series of piano concertos Mozart was so convinced of the "productiveness" of a three-movement model of the large instrumental form that he simply saw no need for a menuetto in this new symphony. In addition, sensitive minds at the time took a critical view of the presence of the dance movement in the symphony. Let us not forget: even in the last decade of the eighteenth

century, the symphony had to struggle to attain its status as “great form.” It hadn’t been long since symphonies were more a kind of overture to the actual concert program (often as individual movements performed between other pieces, concertos, arias, etc.).

The symphony, falling between the operas “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni,” was completed on December 6, 1786 in Vienna and premiered on January 19, 1787 in Prague (where Mozart attended the staging of “Figaro” and accepted the commission to compose “Don Giovanni”). It begins with a slow introduction, Mozart’s second (after the “Linz” Symphony) and most expansive; in the later trilogy of final symphonies, only the E flat Symphony K. 543 has an introduction. The introduction to “Prague” already leads into the acoustic sphere of “Don Giovanni:” immersed in dark timbres, restively wandering from key to key, it concludes with measures of calming. The main movement begins with one of the strangest of Mozart’s symphony themes: syncopations in the first violins, beneath a nondescript string figure, which, instead of confirming the main key, with a repeated C natural seems to want to slip into subdominant regions until a fanfare-like wind figure confirms the key of D.

What follows in this movement is unparalleled in the classical symphony: the exposition is already saturated with development-like passages that pass by with a unique polyphonic energy. The movement seems from start to finish like a dense fabric that still remains transparent and condensed to form homophonic climaxes. And the instrumental subtleties that Mozart uses! The second theme is repeated in minor, but how altered the sound is by way of the introduction of the bassoons. (The musical events of the entire symphony are borne by the strings and woodwinds: trumpets and timpani, that one would expect to play a prominent role in the “festive” key of D Major, take a back seat). The proper development then amplifies the polyphonic character still further:

it works primarily with the wind theme with its characteristic octave leap that we encounter at the start of the main movement. While we might crown the “Jupiter” Symphony for its mastery of counterpoint, the same mastery is revealed no less impressively in the “Prague” symphony.

The slow movement also follows sonata form, like several middle movements in Mozart’s works. It is impressive how the composer succeeds in combining various, very different shapes to form a unity that seems completely logical. How many sonic marvels in just one movement! Let me mention just one detail. Before the reprise, two measures can be heard that lead back directly to the main theme violins and woodwinds in the first of these measures; in the second, the horns are added. Actually quite a simple musical event, but why does this passage touch us in way that makes us feel directly “intended” as listeners?

The final movement as well, which in its rushed, almost frenetic sound is clearly reminiscent of “Figaro”, has similar surprises in store. In the reprise, we hear, quite according to the rules, the second theme in the tonic played by the violins. In the repetition of the theme head, the horns, trumpets, and timpani join in quietly. Quite simple to explain: the brass instruments can here use their natural tones (it would still take decades before valves were invented). But why do we hear suddenly a motoric force, something of a new start and subversion, quite unlike the first appearance of this theme? Here, the secret of the ambiguity of Mozart’s music is virtually graspable. There is hardly a musical language as universal as this.



DANIEL BARENBOIM

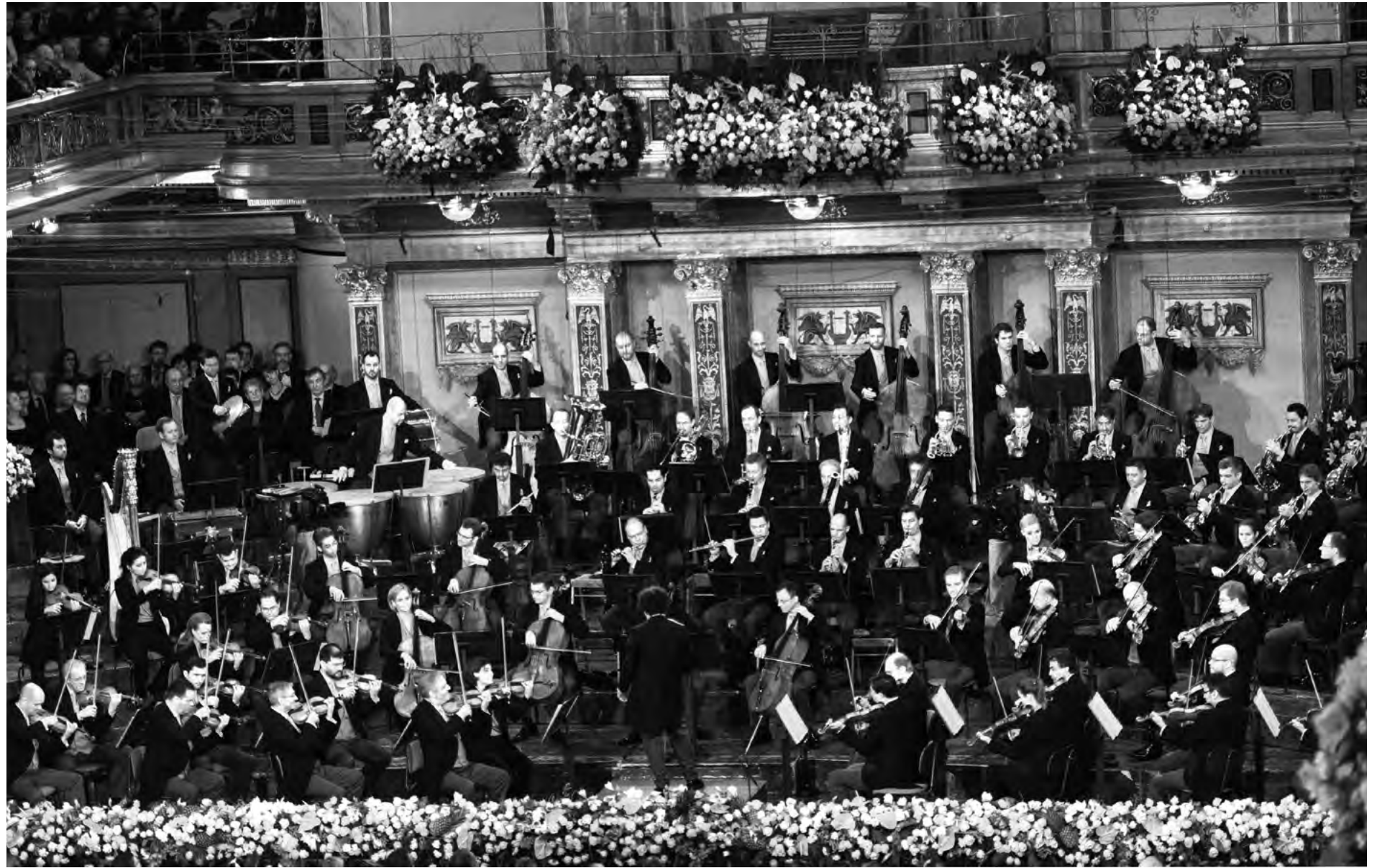
DIRIGENT CONDUCTOR

KLAVIER PIANO

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Seit 1992 ist er Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden.

Daniel Barenboim was born 1942 in Buenos Aires. Since 1992 he has been General Music Director of Staatsoper Unter den Linden.

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



DIE WIENER PHILHARMONIKER

TRADITION

Kaum ein anderer Klangkörper wird dauerhafter und enger mit der Geschichte und Tradition der europäischen Musik in Verbindung gebracht als die Wiener Philharmoniker. Im Laufe ihres Bestehens erlebten und prägten die Mitglieder dieses in der »Hauptstadt der Musik« beheimateten Ensembles das musikalische Geschehen durch eine Zeitepoche hindurch, die aufgrund der Vielzahl an genialen Komponisten und Interpreten in ihrer künstlerischen Bedeutung einmalig erscheint.

Die Verbundenheit der Wiener Philharmoniker mit der Musikgeschichte lässt sich in den Zitaten vieler herausragender musikalischer Persönlichkeiten eindrucksvoll nachvollziehen. Richard Wagner beschrieb das Orchester als »eines der allervorzüglichsten der Welt«, Anton Bruckner nannte es »den höchsten Kunstverein in der Musik«, Johannes Brahms bezeichnete sich als »Freund und Verehrer« des Orchesters, Gustav Mahler fühlte sich »durch das Band der Kunst« mit ihm verbunden, und Richard Strauss fasste zusammen: »Die Philharmoniker preisen heißt Geigen nach Wien tragen.«

SYMBIOSE WIENER STAATSOPER / WIENER PHILHARMONIKER

Wenn Hans Knappertsbusch die Philharmoniker als »die Unvergleichlichen« bezeichnete, trifft diese Aussage in mehr

als einem Punkt zu, denn die Beziehung zwischen dem Orchester der Wiener Staatsoper und dem Verein der Wiener Philharmoniker ist weltweit einzigartig. So kann gemäß den philharmonischen Statuten nur ein Mitglied des Orchesters der Wiener Staatsoper Mitglied bei den Wiener Philharmonikern werden. Vor der Aufnahme in die private Vereinigung steht also ein erfolgreiches Probespiel für die Aufnahme in das Orchester der Wiener Staatsoper. Nachdem die angehenden Musikerinnen und Musiker diese Hürde genommen haben, gilt es, sich mindestens drei Jahre im täglichen Orchesterdienst zu bewähren, bevor sie einen Antrag auf Mitgliedschaft in den Verein der Wiener Philharmoniker stellen können. Die Unabhängigkeit der Philharmoniker, welche diese der festen Anstellung in der Oper verdanken, kommt der Oper wiederum zu Gute, denn die am Konzertpodium erarbeitete Qualität wirkt sich positiv auf das künstlerische Niveau der Opernvorstellungen aus. Ohne Wiener Staatsoper gäbe es die Wiener Philharmoniker in dieser Form nicht, und in Wien hat sich die Erkenntnis längst durchgesetzt, dass die Symbiose zwischen Staatsoper und Philharmonikern beiden Partnern Vorteile bringt und für das musikalische Leben der Stadt eine große Bereicherung darstellt.

KÜNSTLERISCHE UND UNTERNEHMERISCHE EIGENVERANTWORTLICHKEIT

Die Faszination, welche das 1842 von Otto Nicolai gegründete Orchester seit seinem ersten Konzert auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt ausübt, beruht neben der bewusst gepflegten, von einer Generation an die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens auf seiner einzigartigen Struktur und Geschichte: Die Notwendigkeit, den symphonischen Werken Mozarts und Beethovens in deren künstlerischer Heimatstadt konge-

niale Interpretationen zu ermöglichen, führte 1842 zum Entschluss der Musiker des (Hof-) Opernorchesters, unabhängig von ihrem Theaterdienst in künstlerischer und unternehmerischer Eigenverantwortlichkeit »Philharmonische« Konzerte zu veranstalten. Dafür war nur eine einzige Organisationsform geeignet – die Demokratie.

DIE BOTSCHAFT DER MUSIK

Bei den Konzerten in Wien und der ganzen Welt ist das Orchester heutzutage weit mehr als Österreichs »kultureller Exportschlager«. Die Musikerinnen und Musiker bringen vielmehr mit ihrem Spiel die Ideale des Friedens, der Menschlichkeit und der Versöhnung zum Ausdruck, mit denen die Musik untrennbar verbunden ist. Dazu zählen Konzerte an historischen Orten und schmerzhaften Brennpunkten politischer Geschichte wie im Jahr 2000 das Konzert im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen oder 2014 das Konzert in Sarajewo im Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkriegs sowie 2018 das Friedenskonzert in Versailles in Erinnerung an das Kriegsende. 2012 wurde das Orchester zum ersten Goodwill Ambassador des International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA). Die Wiener Philharmoniker suchen jenes Motto zu verwirklichen, das Ludwig van Beethoven seiner »Missa solemnis« voranstellte: »Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen.«

THE VIENNA PHILHARMONIC

TRADITION

There is perhaps no other musical ensemble more consistently and closely associated with the history and tradition of European classical music than the Vienna Philharmonic. In the course of its history, the musicians of this most prominent orchestra of the capital city of music have been an integral part of a musical epoch which due to an abundance of uniquely gifted composers and interpreters must certainly be regarded as unique.

The orchestra's close association with this rich musical history is best illustrated by the statements of countless pre-eminent musical personalities of the past. Richard Wagner described the orchestra as being one of the most outstanding in the world; Anton Bruckner called it "the most superior musical association"; Johannes Brahms counted himself as a "friend and admirer"; Gustav Mahler claimed to be joined together with the orchestra through "the bonds of musical art"; and Richard Strauss summarized these sentiments by saying: "All praise of the Vienna Philharmonic reveals itself as understatement."

A SYMBIOTIC RELATIONSHIP: VIENNA STATE OPERA / VIENNA PHILHARMONIC

When Hans Knappertsbusch said that the Philharmonic was "incomparable", his comment was correct in more ways than one. One notable aspect of this incomparability is certainly the unique relationship between the Vienna State Opera Orchestra and the private association known as the Vienna Philharmonic. In accordance with Philharmonic statutes, only a member of the Vienna State Opera Orchestra can become

a member of the Vienna Philharmonic. Before joining the Philharmonic therefore, one must first successfully audition for a position with the State Opera Orchestra and prove oneself capable over a period of three years before becoming eligible to submit an application for membership in the association of the Vienna Philharmonic. The independence which the Philharmonic musicians enjoy through the opera is returned in kind due to the high level of artistic performance gained through the orchestra's experience on the concert podium. Without the Vienna State Opera there would be no Vienna Philharmonic as we know it, and in Vienna it is common knowledge that this symbiosis is advantageous for both institutions, and that it greatly enriches the city's musical life.

DEMOCRATIC SELF-ADMINISTRATION

Over the course of about 180 years, this chosen path of democratic self-administration has experienced slight modifications, but has never been substantially altered. The foremost ruling body of the organization is the musicians' general assembly. In addition to the yearly general business meeting (required by law), several additional meetings of the full orchestra take place during the year. At these meetings, any and every issue may be brought up and voted upon. In actual practice, numerous decisions are delegated to the twelve elected members of the administrative committee. With the exception of changes to the statutes, which require a 4/5 majority, all decisions are made based on a simple majority, and the execution of those votes is the responsibility of the administrative committee. While the development into a mid-sized business enterprise importantly builds on the orchestra's administrative staff, it is nevertheless the elected officials, members of the orchestra, who make all decisions and carry ultimate responsibility.

ARTISTIC AND ENTREPRENEURIAL AUTONOMY

Since its inception through Otto Nicolai in 1842, the fascination which the orchestra has exercised upon prominent composers and conductors, as well as on audiences all over the world, is based not only on a homogenous musical style which is carefully bequeathed from one generation to the next, but also on its unique structure and history. The desire to provide artistically worthy performances of the symphonic works of Mozart and Beethoven in their own city led to the decision on the part of the court opera musicians to present a "Philharmonic" concert series independent of their work at the opera, and upon their own responsibility and risk. The organizational form chosen for this new enterprise was democracy.

THE MESSAGE OF MUSIC

In concerts in Vienna and around the world, the Vienna Philharmonic is much more than Austria's top cultural export. In their performances the musicians express the ideals of peace, humanity and reconciliation, which are so deeply entwined with the message of music. This includes performing concerts in locations of historical significance as well as painful flashpoints in political history. These include such events as the memorial concert at the former concentration camp at Mauthausen in 2000 as well as the concert in Sarajevo in 2014 in commemoration of the outbreak of World War I and the Concert for Peace in Versailles in 2018 in remembrance of the end of the War. In 2012, the Vienna Philharmonic became the first Goodwill Ambassador for the International Institute for Applied Systems Analysis (IIASA). The musicians endeavor to implement the motto with which Ludwig von Beethoven prefaced his "Missa Solemnis" – "From the heart, to the heart".

WIENER PHILHARMONIKER | THE VIENNA PHILHARMONIC

KONZERTMEISTER | CONCERT MASTERS Rainer Honeck,

Volkhard Steude, Albena Danailova

1. VIOLINEN | 1ST VIOLINS Jun Keller, Daniel Froschauer, Maxim Brilinsky, Benjamin Morrison, Martin Kubik, Milan Šetena, Martin Zalodek, Kirill Kobantschenko, Wilfried Hedenborg, Johannes Tomböck, Pavel Kuzmichev, Isabelle Ballot, Andreas Großbauer, Olesya Kurylyak, Thomas Külblöck, Alina Pinchas-Külblöck, Alexandr Sorokow, Ekaterina Frolova, Petra Kovačič, Katharina Engelbrecht, Luka Ljubas*, Lara Kusztrich*

2. VIOLINEN | 2ND VIOLINS Raimund Lissy, Christoph Koncz, Gerald Schubert, Patricia Hood-Koll, Adela Fransineanu, Helmut Zehetner, Alexander Steinberger, Tibor Kováč, Harald Krumpöck, Michal Kostka, Benedict Lea, Marian Lesko, Johannes Kostner, Martin Klimek, Jewgenij Andrusenko, Shkëlzen Doli, Holger Tautscher-Groh, Júlia Gyenge, Adela Frasinianu, Liya Frass

BRATSCHEN | VIOLAS Tobias Lea, Christian Frohn, Wolf-Dieter Rath, Robert Bauerstatter, Elmar Landerer, Mario Karwan, Martin Lemberg, Ursula Ruppe, Innokenti Grabko, Michael Strasser, Thilo Fechner, Thomas Hajek, Daniela Ivanova, Sebastian Führlinger, Tilman Kühn, Barnaba Poprawski*

VIOLONCELLI | CELLOS Tamás Varga, Peter Somodari, Raphael Flieder, Csaba Bornemisza, Sebastian Bru, Gerhard Iberer, Wolfgang Härtel, Eckart Schwarz-Schulz, Stefan Gartmayer, Ursula Wex, Edison Pashko, Bernhard Hedenborg, David Pennetzdorfer

KONTRABÄSSE | DOUBLE BASSES Herbert Mayr, Christoph Wimmer, Ödön Rácz, Jerzy Dybal, Iztok Hrastnik, Filip Waldmann, Alexander Matschinegg, Michael Bladerer, Bartosz Sikorski, Jan Georg Leser, Jędrzej Górski, Elias Mai

HARFEN | HARPS Charlotte Balzereit, Anneleen Lenaerts

FLÖTEN | FLUTES Walter Auer, Karl-Heinz Schütz, Luc Mangholz*, Günter Federsel, Wolfgang Breinschmid, Karin Bonelli

OBOEN | OBOES Clemens Horak, Sebastian Breit*, Harald Hörth, Wolfgang Plank, Herbert Maderthaler

KLARINETTEN | CLARINETS Matthias Schorn, Daniel Ottensamer, Gregor Hinterreiter, Norbert Täubl, Andreas Wieser, Andrea Götsch*

FAGOTT | BASSOONS Harald Müller, Sophie Dervaux, Štěpán Turnovský, Wolfgang Koblitz, Benedikt Dinkhauser

HÖRNER | HORNS Ronald Janezic, Josef Reif, Manuel Huber, Sebastian Mayr, Wolfgang Lintner, Jan Janković, Wolfgang Vladár, Thomas Jöbstl, Wolfgang Tomböck, Lars Stransky

TROMPETEN | TRUMPETS Martin Mühlfellner, Stefan Haimel, Jürgen Pöchhacker, Reinhold Ambros, Gotthard Eder

POSAUNEN | TROMBONES Dietmar Külblöck, Enzo Turriziani, Wolfgang Strasser, Kelton Koch*, Mark Gaal, Johann Ströcker

TUBEN | TUBES Paul Halwax, Christoph Gigler

SCHLAGZEUG | PERCUSSION Anton Mittermayr, Erwin Falk, Thomas Lechner, Klaus Zauner, Oliver Madas, Benjamin Schmidinger, Johannes Schneider

Die mit *Sternchen gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

IM RUHESTAND Volker Altmann, Roland Baar, Franz Bartolomey, Roland Berger, Bernhard Biberauer, Walter Blovsky, Gottfried Boisis, Wolfgang Brand, Rudolf Degen, Reinhard Dürrer, Alfons Egger, Fritz Faltl, Dieter Flury, Jörgen Fog, George Fritthum, Martin Gabriel, Peter Götzl, Wolfgang Gürtler, Heinz Hanke, Bruno Hartl, Richard Heintzinger, Clemens Hellsberg, Wolfgang Herzer, Johann Hindler, Werner Hink, Roland Horvath, Josef Hummel, Willibald Janezic, Karl Jeitler, Rudolf Josel, Erich Kaufmann, Gerhard Kaufmann, Harald Kautzky, Heinrich Koll, Burkhard Kräutler, Hubert Kroisamer, Edward Kudlak, Rainer Küchl, Manfred Kuhn, Walter Lehmayr, Anna Lelkes, Gerhard Libensky, Erhard Litschauer, Günter Lorenz, Gabriel Madas, William McElheney, Rudolf Nekvasil, Hans Peter Ochsenhofer, Reinhard Öhlberger, Ortwin Ottmaier, Peter Pecha, Fritz Pfeiffer, Josef Pomberger, Kurt Prihoda, Helmuth Puffler, Reinhard Repp, Werner Resel, Milan Sagat, Erich Schagerl, Rudolf Schmidinger, Peter Schmidl, Hans Peter Schuh, Wolfgang Schuster, Eckhard Seifert, Günter Seifert, Reinhold Siegl, Walter Singer, Helmut Skalar, Franz Söllner, René Staar, Anton Straka, Gerhard Turetschek, Martin Unger, Peter Wächter, Hans Wolfgang Weihs, Helmut Weiss, Michael Werba, Dietmar Zeman

IMPRESSUM | IMPRINT

HERAUSGEBERIN | PUBLISHED BY Staatsoper Unter den Linden

REDAKTION | EDITED BY Detlef Giese | Dramaturgie der

Staatsoper Unter den Linden

Der Essay von Karsten Erdmann ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. The essay by Karsten Erdmann is an original contribution for this program book. English translation by Brian Currid.

FOTOS Thomas Kettner (Daniel Barenboim), Terry Linke (Wiener Philharmoniker / The Vienna Philharmonic)

GESTALTUNG | DESIGN Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

HERSTELLUNG | PRODUCTION Druckhaus Sportflieger, Berlin



CULTUR The
Found
ation.

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**