



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**

FESTTAGE 2022

**SINFONIEKONZERT
SYMPHONY CONCERT**

STAATSKAPELLE BERLIN

DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT/KLAVIER CONDUCTOR/PIANO

MARTHA ARGERICH

KLAVIER PIANO

CECILIA BARTOLI

MEZZOSOPRAN MEZZO-SOPRANO

Mi 13. April 2022 20.00 PHILHARMONIE

Wed 13 April 2022 8 pm PHILHARMONIE

PROGRAMM

Wolfgang Amadeus Mozart »CH'IO MI SCORDI DI TE? ...
(1756–1791) **NON TEMER, AMATO BENE«**
**KONZERTARIE FÜR SOPRAN, KLAVIER
UND ORCHESTER KV 505**
CONCERT ARIA FOR SOPRANO, PIANO
AND ORCHESTRA K. 505

**KONZERT FÜR ZWEI KLAVIERE ES-DUR
KV 365**

CONCERTO FOR TWO PIANOS
IN E FLAT MAJOR K. 365

- I. Allegro**
- II. Andante**
- III. Rondo. Allegro**

PAUSE / INTERMISSION

ANTON BRUCKNER **SINFONIE NR. 4 ES-DUR »ROMANTISCHE«**
(1824–1896) (Fassung 1878/1880)

SYMPHONY NO. 4 IN E FLAT MAJOR
»ROMANTIC«
(Version 1878/1880)

- I. Bewegt, nicht zu schnell**
- II. Andante, quasi Allegretto**
- III. Scherzo. Bewegt – Trio. Nicht zu schnell**
- IV. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell**

Wolfgang Amadeus Mozart

»CH'IO MI SCORDI DI TE? ... NON TEMER, AMATO BENE«

KONZERTARIE FÜR SOPRAN, KLAVIER UND ORCHESTER KV 505

CONCERT ARIA FOR SOPRANO, PIANO AND ORCHESTRA K. 505

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'affeti miei,

come tentarlo?

Ah, di dolor morrei!

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,

perchè mai tanto rigor?

Alme belle, che vedete

le mie pene in tal momento,

dite voi, s'egual tormento

può soffrir un fido cor?

Ich dich vergessen?

Du rätst mir, mich ihr zu geben?

Und wünschtest doch, dass im Leben ...

Ach nein, viel härter wäre es für mich,

zu leben als zu sterben.

Der Tod mag kommen, furchtlos harre ich sein.

Doch für eine andere zu entbrennen,

meine Liebe einer anderen zu schenken,

wie vermöchte ich es?

Vor Kummer würde ich sterben!

Sorge dich nicht, o Vielgeliebte,

dies Herz ist auf ewig dein.

Nicht länger ertrage ich diese Schmerzen,

die Sinne schwinden mir.

Du seufzest? O bitterer Schmerz!

Bedenke doch, welch Augenblick dies ist!

O Gott, erklären? Ach nein!

Grausame, unbarmherzige Sterne,

wie seid ihr so unerbittlich?

Freundliche Seelen, die ihr meine Leiden

in diesem Augenblick erkennt,

sagt, ob ein treues Herz

solche Qualen ertragen kann?

I forget you?

Can you counsel me to give , myself to her

and still wish me to live?

Ah no! My life would be far

worse than death.

Let death come: I will await him calmly.

But that I could be consumed by another flame

And bestow my love on another,

how could I attempt it?

Ah, I should die of sorrow.

Do not fear, o best-beloved,

my heart shall be yours for ever.

I can no longer bear such a pain;

My spirit falls me.

Do you sigh? O bitter sorrow!

But think at least of my predicament!

O heaven! I cannot explain.

Cruel stars, pitiless stars,

why so harsh?

Kind souls who see

my anguish at this moment,

say, can a faithful heart

suffer such torment as this?

»
ICH SAGE IHNEN
VOR GOTT, ALS EIN
EHRLICHER MANN,
IHR SOHN IST DER
GRÖSSTE COMPONIST,
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 MAL ZWEI SOLI FÜR MOZART: EIN KLAVIER- KONZERT UND EINE KONZERTARIE

TEXT VON Detlef Giese

Von Anfang an war das »Clavier« für Mozart der zentrale Bezugspunkt, für das Spielen wie für das Komponieren. Ob es größere Sonaten oder kleinere »Stücke« waren – immer hat Mozart mit besonderer Sensibilität hinsichtlich der technischen wie klanglichen Möglichkeiten seines angestammten Instruments agiert. In besonderer Weise gilt das für das Klavierkonzert, jenem Genre, das Mozart wesentlich mitbegründet und sogleich auf ein staunenswertes Niveau geführt hat. Das trifft in erster Linie auf seine eindrucksvolle Serie der Wiener Klavierkonzerte der frühen und mittleren 1780er Jahre zu (der 1789 und 1791 noch zwei »Nachzügler« folgten), aber auch zuvor schon trat er mit Werken auf den Plan, die alles andere als »leichtgewichtig« sind. Mozarts Kunstfertigkeit auf diesem Gebiet des Komponierens zeugt in der Tat von einer großen Affinität zur Gattung des Klavierkonzerts.

Während die Konstellation Solist – Orchester (mithin das Zusammenwirken von dem Einen und den Vielen) den Normalfall darstellt, so ist Mozart doch mehrmals in seiner Komponistenkarriere darüber hinausgegangen, sowohl bei Konzerten für das Klavier als auch für andere Instrumente. Anknüpfen konnte er hierbei an eine Tradition aus der Barock-

zeit: Bereits von Bach oder Vivaldi hatte es Werke gegeben, wo bis zu vier Klaviere oder Violinen sich zum Musizieren zusammenfanden und neue, für die Spieler wie für das Publikum zweifellos attraktive Modelle des Instrumentalkonzerts entwickelten. Diese Tradition wurde auch in den folgenden Jahrzehnten fortgeführt, wenngleich nunmehr unter den Vorzeichen des klassischen Stils. Gerade Mozart war sich den besonderen Problemen, zugleich aber auch Chancen, die ein Konzertieren von mehreren Instrumenten mit sich brachte, durchaus bewusst. Gegen Ende der 1770er Jahre widmete er sich verstärkt der Komposition derartiger Werke, die er vor allem während seines einerseits produktiven, andererseits merkwürdig unerfüllten Aufenthaltes in Paris 1777/78 kennen und schätzen gelernt haben dürfte.

Vorausgegangen war eine tiefgreifende Zäsur in Mozarts Biographie. Im Sommer 1777 hatte er, unzufrieden mit den ihm in seiner Heimatstadt Salzburg gebotenen Perspektiven, um die Entlassung aus den Diensten des regierenden Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo gebeten. Dieser Entschluss, so sehr sie auch die materielle Sicherheit des gerade einmal 21-jährigen Wolfgang Amadeus (der zu jener Zeit als Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle beschäftigt war) in Frage stellte, erschien keineswegs unverständlich: Mozart, der seit früher Kindheit zahlreiche Reisen in bedeutende Musikzentren Europas unternommen hatte und inzwischen einen beträchtlichen Erfahrungshorizont besaß, musste die Verhältnisse an der Salzach als ausgesprochen eng und provinziell empfinden.

Nachdem er vom Erzbischof die Erlaubnis erhalten hatte, sein »Glück weiter zu suchen«, ihn somit von den Dienstverpflichtungen befreite, begab sich Mozart voller Hoffnung auf Reisen. Seine Pläne waren überaus ambitioniert: In Mannheim (mit Zwischenstationen in München und Augsburg), vor allem aber in Paris wollte Mozart als Komponist und Virtuose reüssieren, vor allem aber sich um eine mög-

lichst lukrative Anstellung bemühen. Zu diesem Zweck hatte er zahlreiche bereits fertige Kompositionen in der Tasche, darunter eine ganze Reihe von Sinfonien, Divertimenti und Serenaden, mehrere Konzerte für Klavier, Violine und andere Instrumente, Solostücke für Klavier, diverse Kirchen- und Kammermusik, mit »Lucio Silla« und »Il Rè Pastore« führte er sogar zwei Opernpartituren mit sich.

Erstmals reiste Mozart ohne Vater Leopold, der, um nicht unfreiwillig ebenfalls seinen Dienst bei Hofe quittieren zu müssen, in Salzburg verblieb. Stattdessen wurde er von seiner Mutter begleitet, der Vater wurde hingegen brieflich ausführlich über den Fortgang der Aktivitäten und Geschäfte informiert. Die gesamte Reise stand unter keinem glücklichen Stern: Weder konnte er in größerem Umfang Aufträge noch gar eine feste Stelle als Kapellmeister oder Komponist erlangen. Zwar knüpfte Mozart vielfältige Kontakte zu Musikerkollegen und potentiellen Dienstherren, ohne letztlich aber etwas tatsächlich Zählbares in der Hand zu haben. Anderthalb Jahre nach seinem Weggang aus Salzburg sah sich Mozart gezwungen, beim Erzbischof um Wiedereinstellung zu bitten. Der die hochgesteckten Erwartungen nicht erfüllende Aufenthalt in Paris sollte zudem für den immer noch jungen Mozart ein weit tragischeres Erlebnis bereithalten – im Juli 1778 verstarb nach kurzer Krankheit seine Mutter Anna Maria.

Rein künstlerisch aber konnte Mozart die Reise durchaus als Erfolg verbuchen. Seinem Werkkatalog vermochte er eine ganze Reihe neuer Stücke hinzuzufügen, auch im Blick auf sein Instrumentalspiel und seine pädagogischen Fähigkeiten scheint sich Mozart weiter vervollkommen zu haben. Die vielfältigen Eindrücke, die er in Mannheim und Paris empfangen hatte, animierten ihn zu Kompositionen, die einen spürbar neuen Ton in sein Schaffen hineinbrachten – in seiner klangprächtigen »Pariser Sinfonie« D-Dur KV 297 D-Dur trat ein solcher besonders offensiv zutage.

Im Fokus standen jedoch weit stärker konzertante Werke für mehrere Instrumente, häufig mit experimentellem Charakter und ungewöhnlichen Besetzungen. So schrieb er für einen Pariser Grafen und dessen – nach Mozarts eigenen Worten – »magnifique« die Harfe spielende Tochter ein klanglich apartes Konzert für Flöte und Harfe C-Dur KV 299 und, um in der französischen Öffentlichkeit besonders glänzen zu können, eine Sinfonia Concertante für Violine, Viola und Orchester KV 364. Im Auftrag des »Concert spirituel« – der führend Institution für die Veranstaltung von Konzerten in Paris – verfasste Mozart neben seiner »Pariser Sinfonie« offenbar eine weitere Sinfonia Concertante (also ein Konzertwerk unter Mitwirkung mehrerer Soloinstrumente) für Flöte, Oboe, Horn, Fagott und Orchester. Rechnet man zwei Fragment gebliebene Konzertwerke für Violine und Klavier sowie für Violine, Viola und Violoncello hinzu, wird man mit Recht davon sprechen können, dass in den Jahren 1778 bis 1781 sich Mozarts Interesse in auffälliger Weise auf die Komposition von Doppel- und Tripel-Konzerten – bzw. gar Werken für vier Soloinstrumente – konzentrierte.

Das vorerst letzte Werk dieser Art ist das Konzert für zwei Klaviere, das vermutlich 1779, nachdem sich Mozart bereits wieder in Salzburger Diensten befand, entstanden ist. Unverkennbar fußt es auf den Erfahrungen der großen Reise nach Mannheim und Paris und ist womöglich auch bereits dort konzipiert worden. Es besitzt aber auch, im Blick auf die Besetzung, einen weiteren Vorläufer: das Konzert für drei Klaviere KV 242, das Mozart für die Familie Lodron gefertigt hatte. Die Lodrons gehörten zu jenen Salzburger Aristokraten, mit denen Vater und Sohn in engerem Kontakt standen. 1776 traten sie an Wolfgang Amadeus mit dem Auftrag heran, ein Konzert für drei Pianisten zu komponieren – als Spielerinnen waren die Gräfin Antonia und deren beiden Töchter, die 13-jährige Aloisia sowie die 11-jährige Josepha vorgesehen. Mozart sah sich hierbei mit der Vorgabe

**Wolfgang Amadeus Mozart KONZERT FÜR ZWEI KLAVIERE
ES-DUR KV 365**

ENTSTEHUNG Frühjahr 1779

URAUFFÜHRUNG wahrscheinlich November 1781 in Wien,

Solist:innen: Josepha Barbara Auernhammer
und Wolfgang Amadeus Mozart

BESETZUNG 2 Klaviere, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

konfrontiert, die Soloparts so auszugestalten, dass sie dem unterschiedlichen Leistungsvermögen der drei Damen bzw. Kinder Rechnung trugen. So fiel insbesondere die der jungen Josepha zugedachte Stimme technisch und musikalisch weit aus bescheidener aus als diejenigen ihrer Mitstreiter. Mozart hat diesem Ungleichgewicht insofern abgeholfen, als dass er nach seiner Rückkehr aus Paris beschloss, dieses Konzert umzuarbeiten – nunmehr wurden lediglich zwei Pianisten beschäftigt, deren Partien dann allerdings auch spürbar anspruchsvoller gestaltet waren. Als Ausführende hatte er dabei offenbar in erster Linie sich selbst und seine Schwester Maria Anna (»Nannerl«) im Blick. Wolfgang Amadeus wusste um die besonderen Fähigkeiten Nannerls auf dem Klavier, weshalb es nahe liegt, dass er, gleichsam mit brüderlicher Fürsorge, daranging, sich um Kompositionen zu bemühen, in denen sie als Geschwister gemeinsam brillieren konnten. Im unmittelbaren Umkreis der Neufassung des ursprünglich für drei Klaviere konzipierten Konzerts KV 242 dürfte somit auch das Konzert KV 365 entstanden sein.

Von vornherein rechnet dieses mit zwei ebenbürtigen Partnern, auf eine hierarchische Ordnung des »Primo« und »Secondo« wird bewusst verzichtet. Zudem werden beide Stimmen vollkommen selbstständig geführt, so dass die Möglichkeit des Dialogisierens eröffnet wird. Auch dadurch, dass Mozart nunmehr keinerlei Beschränkungen hinsichtlich der spieltechnischen Schwierigkeiten auferlegt war, kam dem beabsichtigten Prinzip der Gleichheit zugute. Diese Egalität stellt sich indes auf einem beachtlichen Niveau ein: Beide Solo-Partien besitzen einen deutlich virtuosen Charakter, gleichen darin bereits den späteren Klavierkonzerten der Wiener Zeit, und sind überdies kunstvoll miteinander bzw. mit den Orchesterstimmen verflochten.

Die dialogische Tendenz, die im Grunde das gesamte Konzert auszeichnet, ist besonders im Eröffnungssatz ausgeprägt. Gleichsam sich einander die Bälle zuwerfend, spielen die Solisten im wahrsten Sinne des Wortes mit den musikalischen Gestalten, die in einer ausgesprochenen Fülle – und zudem äußerst variantenreich – von Mozart exponiert werden. Der Einsatz immer neuen Materials geht bis dahin, inmitten des Satzes jedem der Pianisten ein eigenes Thema zuzueignen, die im weiteren Verlauf dann aufgegriffen und verarbeitet werden. Demgegenüber zeigt sich das folgende Andante weit weniger kompliziert. Über weite Strecken äußerst kantabel gehalten, bietet dieser Mittelsatz ein gutes Beispiel für ein in hohem Maße entspanntes, geradliniges und dabei ausgewogenes Musizieren, das dem Signum des »Klassischen« in offensichtlicher Weise entsprach. Der dritte Satz schließlich, ein spielfreudig-vergnügtes Rondo, ist wieder von jener bemerkenswerten Vielfalt der Themen und Motive, die bereits im Kopfsatz zu beobachten war. Mit interessanten harmonischen Ausweichungen und klanglichen Steigerungen versehen, bietet er ein besonders originelles Beispiel für die souveräne und zugleich wirkungsvolle Verbindung von ambitionierter Klavier- wie Satztechnik.

Dieses Konzert für zwei Klaviere blieb in Mozarts Schaffen ein singulärer Fall. Abgesehen von der Umarbeitung jener Komposition für drei Klaviere liegt kein weiteres Konzert in dieser Besetzung vor. Dieser Umstand bedeutet allerdings nicht, dass Mozart sich gegen Ende der 1770er Jahre von dieser Form des Spielens und Komponierens abgewandt habe. Bereits kurz nach seiner Übersiedlung nach Wien fragt er im Sommer 1781 in Salzburg an, ob die Familie ihm die beiden Werke für zwei Klaviere zusenden könne, damit er sie für Übungs- und Aufführungszwecke verfügbar habe.

Diesmal dachte er nicht an Nannerl als Musizierpartnerin, sondern hatte Darbietungen mit seiner äußerst talentierten Schülerin Josepha Barbara Auernhammer im Blick. Im Haus des Freiherrn von Auernhammer, der Mozart den Weg in die Wiener Gesellschaft ebnete, konnten kleinere Konzerte veranstaltet werden – für November 1781 ist dort eine Aufführung des Klavierkonzertes KV 365 belegt. Zusammen mit einer neuen Komposition, der ebenso virtuoson Sonate für zwei Klaviere D-Dur KV 448 besaß Mozart ein attraktives Programm für zwei technisch wie musikalisch versierte Pianisten. In den kommenden drei Jahren sollten Mozart und Josepha Auernhammer noch mehrfach in musikalischen Akademien mit diesen und anderen Klavierwerken für Aufmerksamkeit sorgen.

*

Eine andere Form des »doppelt solistischen« Musizierens erschloss Mozart in einer Komposition, die innerhalb seines Schaffens ebenfalls einzigartig ist. Am Ende des Jahres 1786, chronologisch zwischen seinen beiden großen Opern »Le nozze di Figaro« und »Don Giovanni«, schrieb er eine großformatige Arie »für Mad.selle Storace und mich«, wie er in seinem eigenhändig geführten Werkverzeichnis vermerkte. Nancy Storace, aus London stammend, reüssierte als

Sängerin an der Wiener Hofoper, wo sie seit 1783 engagiert war. Als erste Susanna im »Figaro« wurde sie berühmt, hochgeschätzt von Mozart aufgrund ihrer stimmlichen wie ihrer darstellerischen Fähigkeiten. Es kam ihm offenbar darauf an, sie mit weiterer Musik zu bedenken, durchaus im Blick auf jenes Ideal, das er in einem Brief an seinen Vater Leopold vom 28. Februar 1778 so treffend formuliert hat: »[...] denn ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes kleid.«

Im besten Sinne maßgeschneidert sollte also ein Vokalstück sein, welches Mozart einem seiner Protagonisten bzw. einer Protagonistin auf den Leib bzw. in die Kehle schrieb. Das trifft vor allem auf die Konzert- oder Einlagearien zu, die einen eigenen Werkkomplex in Mozarts Schaffen bilden. Für verschiedenste Gelegenheiten hat Mozart solche Stücke komponiert, mal aus der Notwendigkeit heraus geboren, mal auch aus eigenem Antrieb. Nicht selten nutzte er dabei gestalterische Freiräume für Experimente, die ihm weniger gut möglich gewesen wären, wenn diese Arien im Rahmen regulärer Bühnenaufführungen ihren Ort gefunden hätten.

Für Mitte März 1786, noch im Vorfeld des »Figaro«, war im Wiener Palais Auersperg eine Liebhabervorstellung seiner großen Seria »Idomeneo« angesetzt worden. Für den Sänger des Idamante, einen Baron Anton Pulini, der angenehm und kompetent (wenngleich nicht professionell) Tenor sang, hatte Mozart eine neue Szene und Arie komponiert, der er als besonderen »Clou« eine obligate, durchaus virtuos angelegte Violinstimme beigab. Dieses Stück, später als KV 490 in Mozarts Œuvre eingegliedert, gewinnt ihren speziellen Charakter dadurch, dass Tenorpart und Violine gemeinsam mit dem begleitenden Orchester ein regelrechtes »Konzertieren« in die Wege leiten, nach Art eines Doppelkonzerts auf begrenztem Raum. Der Text der Arie bezieht sich auf eine Situation im zweiten Akt der dramatischen Handlung, in der Idamante, der Sohn des kretischen Königs Idome-

Wolfgang Amadeus Mozart »CH'IO MI SCORDI DI TE? ...
NON TEMER, AMATO BENE« KONZERTARIE KV 505

ENTSTEHUNG Dezember 1786

URAUFFÜHRUNG 23. Februar 1787

im Wiener Kärntnertor-Theater,

Solist:innen: Nancy Storace und Wolfgang Amadeus Mozart

BESETZUNG Sopran, Klavier, 2 Klarinetten,

2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher

neo, auf Geheiß des Vaters die Insel verlassen möge, um die mykenische Prinzessin Elektra in ihre Heimat zu geleiten – er solle so seinem Schicksal entgehen, nicht dem Meeresherrn Poseidon geopfert zu werden. Beim Abschied rät ihm seine Geliebte Ilia, ebenfalls eine Prinzessin aus fremdem Lande, sie auf immer zu vergessen, doch Idamante versichert ihr, dass er dazu nicht in der Lage sei. Er beharrt darauf, Ilia treu zu bleiben und beklagt den Trennungsschmerz.

Denselben Text nahm sich Mozart ein dreiviertel Jahr später nochmals vor, um eine weitere Szene und Arie daraus zu formen, diesmal für die besagte Sopranistin Nancy Storace und ihn selbst am Klavier. »Ch'io mi scordi di te? ... Non temer, amato bene« KV 505 ist ein gut zehnteiliges Werk von großer atmosphärischer Dichte und hoher kompositorischer Qualität. Noch stärker als bei der ersten Version KV 490 treten Singstimme und Instrument in einen Dialog miteinander und werden beständig ineinander verwoben. Das Klavier, Mozarts genuiner Klanggeber und Ausdrucksmedium, tritt nach der rezitativen Einleitung wiederholt in

den Vordergrund und bestimmt zeitweise wie in einem Klavierkonzert das musikalische Geschehen. Es reagiert auf die Figuren des Vokalparts, sendet aber auch eigene Impulse aus. Mozart nutzt die vielfältigen spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten, die ihm das Klavier bot, sowohl im Blick auf akkordisches Spiel als auch auf Skalenläufe und Figurationen verschiedenster Art, die für immer neue Beleuchtungen und Variationen sorgen. Es wirkt, als ob Mozart ganz aus dem Vollen seiner Erfindungskraft geschöpft hat, um eine Komposition von geradezu überbordendem gestalterischem Reichtum zu schaffen – mit einem Gleichgewicht von vokalen und instrumentalen Teilen, nach den leitenden Ideen des klassischen Stils, in dem Konstruktion und Ausdruck aufs Feinste austariert sind.

AUSDRUCK DES ROMANTISCHEN: ANTON BRUCKNERS 4. SINFONIE

TEXT VON Detlef Giese

Am Anfang steht ein Hornruf, wie aus dem Nichts aufscheinend, sanft grundiert vom Tremolo der Streicher. Elementare Intervalle sind es, welche die melodische Substanz dieser Klangfigur bilden: eine Quinte, eine kleine Sexte, erneut eine Quinte, alles in prägnant geschärfter Rhythmik. Leicht ist man geneigt, die Eröffnung von Bruckners 4. Sinfonie als genuin »romantisch« anzusehen, die Klänge mit ihrer speziellen Stimmung und Atmosphäre mit einem Begriff von »Romantik« in Verbindung zu bringen, der schillernd genug ist, um ihn nicht allzusehr konkretisieren zu müssen.

Die Kennzeichnung, dass es sich bei seiner 4. Sinfonie um eine »Romantische« handelt, stammt von Bruckner selbst. Seine Affinität zur Ästhetik und den Werken der deutschen Romantik ist bekannt genug: Die tiefen Eindrücke, den die Musik Carl Maria von Webers und Franz Schuberts, vor allem aber die Bühnenwerke Richard Wagners bei Bruckner hinterlassen hatten, prägten sein eigenes Komponieren auf maßgebliche Weise. Hierbei war es vor allem der besondere Orchesterklang, der Bruckner faszinierte – gerade der Einfluss Wagners, in dessen Bann Bruckner sich seit den frühen 1860er Jahren, als er in Linz eine Aufführung des »Tannhäuser« erlebt hatte, befand, sollte für sein Schaffen entscheidend werden.

Eine solche Haltung wirkte sich nicht nur positiv aus: Bruckner geriet in seiner Wahlheimat Wien rasch – und durchaus heftig – in den mit harten Bandagen geführten Parteienkampf zwischen den Anhängern der »Neudeutschen« Wagner und Liszt und den Verfechtern der klassischen sinfonischen Tradition mit ihrem Protagonisten Johannes Brahms hinein. Das meinungsbildende Übergewicht, das letztere Gruppe in der österreichischen Musikmetropole erlangt hatte, bekam Bruckner oft genug zu spüren: Als vermeintlicher Wagner-Epigone musste er sich seine künstlerische Reputation gegen viele Widerstände erkämpfen. Dass er aber als Sinfoniker einen prinzipiell eigenständigen Weg beschritt und sich auch durch gelegentliche Rückschläge nicht irre machen ließ, ist ein Zeichen für seinen starken Charakter.

Der gestalterischen Konzeption seiner 4. Sinfonie kommt in diesem Zusammenhang eine Schlüsselstellung zu. Bruckner, sonst eher darauf bedacht, seine sinfonischen Werke nicht in irgendeiner Weise programmatisch auszuweisen, zeigt sich in Bezug auf seine Vierte ungewöhnlich auskunftsfreudig. So sind in der 1922 erstmals erschienenen mehrbändigen Bruckner-Biographie von August Göllerich und Max Auer offensichtlich authentische mündliche Äußerungen Bruckners aufgeführt, die seine leitenden poetischen Ideen bezeichnend ausdrücken. Den Beginn des ersten Satzes umreißt der Komponist mit den Stichworten: »Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen ertönen Morgen-Weckrufe – die Tore öffnen sich, auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie – der Zauber des Waldes umfängt sie – Waldesrauschen, Vogelgesang – und so entwickelt sich das romantische Bild weiter.« Und man benötigt in der Tat nur wenig Vorstellungskraft, um eine solche hochromantische Szenerie, wie sie in der Literatur und Malerei vielfach dargestellt wurde, für denkbar zu halten – die enorme Plastizität und der besondere Klangcharakter von Bruckners Musik entfalten eine unmittelbare Wirkung. Für den zweiten

Anton Bruckner SINFONIE NR. 4 ES-DUR
»ROMANTISCHE«

ENTSTEHUNG 1874 (1. Fassung),

Umarbeitung 1878 (2. Fassung), 1880 (neues Finale)

URAUFFÜHRUNG 20. Februar 1881 in Wien,

Wiener Philharmoniker, Dirigent: Hans Richter (2. Fassung)

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Streicher

Satz dachte sich Bruckner eine andere, delikaterere Angelegenheit: »Da will ein verliebter Bub »fensterln« gehen, wird aber nicht eingelassen.« Der zweite musikalische Gedanke wird dagegen als »Ständchen« bezeichnet, nimmt also Bezug auf die von der Romantik so geschätzte Minnekultur des Mittelalters. Das an dritte Stelle platzierte Scherzo sollte nach den Worten Bruckners eine Jagd vorstellen, das eingeschoebene Trio bildet hingegen eine Tanzweise bildet, »welche den Jägern während der Mahlzeit aufgespielt wird«. Lediglich das Finale kommt ohne derartige verbale Zusätze aus.

Bevor man jedoch angesichts dieser Bemerkungen Bruckner als einen »Programm Musiker« vereinnahmt, ist zu bedenken, wie wenig ergiebig diese Verbalisierungen im Grunde doch sind. Allenfalls dürften sie eine untergeordnete Bedeutung besitzen, sind doch für Bruckner andere Qualitäten weit stärker ausschlaggebend. Trotz seiner offenkundigen Vorliebe für romantische Themen ist Bruckner von seiner gesamten Persönlichkeitsstruktur keineswegs ein »romantischer« Künstler, vergleichbar etwa Robert Schu-

mann, Franz Liszt oder Richard Wagner. Weder besaß er weiterreichende Kenntnisse anderer Künste als der Musik noch verließ er sich auf die Inspiration aus dem Augenblick heraus. Betrachtet man Bruckners bürgerliches Leben, so scheint es, dass er in erster Linie ein ausgesprochen pflichtbewusster Musikpädagoge und Organist gewesen ist, der sozusagen in seiner Freizeit den in der Tat eindrucksvollen, geradezu überreichen Korpus seiner Sinfonien kreiert hat. Die Sicherung seiner materiellen Existenz, die ihm durch seine Tätigkeit am Wiener Konservatorium als Professor für Generalbass und Kontrapunkt sowie – nach wiederholten Versuchen – an der Wiener Universität möglich war, hatte er ständig im Blick und sah sie auch ständig gefährdet.

Gleichwohl besaß der sein tägliches Unterrichtpensum gewissenhaft erfüllende »Musikbeamte« Bruckner eine andere Seite: Im Bewusstsein eines gottgegebenen Talents, das ihn zum Komponieren von Sinfonien nachgerade zwang, brach der Schaffensimpuls häufig aus Bruckner eruptiv hervor: So schrieb er im Zeitraum von nur wenigen Jahren, von 1872 bis 1875, vier groß dimensionierte sinfonische Werke, mit ebenso viel kreativer Energie wie psychischem Druck.

Die Sinfonie Nr. 4 ist die dritte dieser Kompositionen, die Bruckner in dieser kurzen Zeitspanne vollendete. Die Partitur entstand innerhalb eines knappen Jahres, von Anfang Januar bis Mitte November 1874. Ein durchaus kritischer Abschnitt in Bruckners Leben, hatte er doch einige Rückschläge zu verkraften. So verlor er seinen gut dotierten Lehrauftrag für Musiktheorie an der Lehrerbildungsanstalt St. Anna, darüber hinaus schlugen zwei Gesuche fehl, als Dozent an der Universität Fuß zu fassen: Als Ausweis seiner kompositorischen Fähigkeiten reicht er im April neben seiner Orchestermesse in f-Moll und seiner 2. Sinfonie die beiden ersten Sätze seiner sich in Arbeit befindlichen 4. Sinfonie ein. Schließlich gelingt es auch nicht, die Wiener Philharmoniker für eine Aufführung der bereits fertig gestellten

3. Sinfonie zu begeistern – nach einer Durchspielprobe wird das Werk abgelehnt.

Mit der Vierten sollte es Bruckner zunächst ähnlich ergehen: Auch sie fand kein Interesse bei Orchestermusikern und Dirigenten. Als sich trotz mancher Bemühungen an verschiedenen Orten (u. a. auch in Berlin) keine Möglichkeit der Aufführung abzeichnete, entschloss sich Bruckner dazu, die Sinfonie grundlegend umzuarbeiten. Das für Bruckner so typische Abwechseln von Phasen des konzentrierten Komponierens und Revidierens früherer Werke beeinflusste die Werkgestalt der 4. Sinfonie in besonderem Maße. Auslöser für die erneute Zuwendung zum Notentext dürfte wohl die desaströse Uraufführung der 3. Sinfonie Ende 1877 im Wiener Musikverein gewesen sein, bei der Bruckner (der trotz seiner geringen Erfahrungen als Orchesterleiter selbst am Dirigentenpult stand) den größten Misserfolg seiner gesamten Karriere zu verkraften hatte.

Zwischen Januar und November 1878 überarbeitet Bruckner seine »Romantische« grundlegend: Die beiden Ecksätze werden z. T. erheblich umgestaltet, das Scherzo komplett neu komponiert. In einem dritten Arbeitsschritt in der ersten Jahreshälfte 1880 schreibt Bruckner überdies ein neues, hinsichtlich seiner Ausgestaltung vollkommen eigenständiges Finale, das er an die Stelle der Version von 1878 setzt. Dieser »Fassung letzter Hand« von 1878/80 liegt nicht nur die erste wissenschaftliche Edition der Partitur von 1936 zugrunde, sondern auch die überwiegende Zahl der Konzertaufführungen. Auch heute werden die ersten drei Sätze der Fassung von 1878 sowie das Finale von 1880 erklingen. Eine erste Darbietung der Brucknerschen Urfassung von 1874 fand hingegen erst 1975 in Linz statt.

Bemerkenswert ist, dass über die gesamte Zeit von Komposition und Umformung das Grundkonzept einer dezidiert »romantischen« Sinfonie nicht außer Kraft gesetzt wurde. Bereits in der ersten Version taucht dieser Beiname

auf, der auch im Folgenden beibehalten wird. Hieraus ist zu ersehen, dass Bruckner in der Tat darauf bedacht war, seinem Werk eine ganz bestimmte Konnotation zu verleihen, einen Charakter freilich, der offenbar eher auf die speziellen klanglichen Eigenschaften zielt als auf die sinfonische Architektur. Nichts wäre verfehlter, in diesem Zusammenhang »romantisch« mit »formlos« gleichzusetzen. Ganz im Gegenteil: Wie kaum ein anderer Komponist seiner Generation – von Johannes Brahms vielleicht einmal abgesehen – achtete Bruckner minutiös auf eine Erfüllung der klassischen Formkriterien. Weder wird die traditionelle viersätzigige Satzanlage angetastet noch die interne Gliederung der einzelnen Sätze. Die beiden Außensätze folgen der seit den Wiener Klassikern vielfach bewährten Sonatensatzform, der langsame zweite Satz ist in einer erweiterten Liedform gestaltet, während sich Scherzo und Trio sehr genau an den Vorbildern des frühen 19. Jahrhunderts, insbesondere an den Sinfonien Beethovens, orientieren. Was Bruckners Vierter hohe Individualität verleiht, ist stattdessen ihr Klanggestus: etwa die auffällige Rolle von Hörnerklängen (seit Webers »Freischütz« ein Sinnbild des Romantischen schlechthin), die feierlichen Bläserchoräle, der Einbezug von stilisierten Naturlauten (z. B. Vogelrufen oder Wetterphänomenen). Zusammen mit der spannungsreichen Harmonik sorgt diese äußerst farbenreiche Orchestrierung für den einzigartigen Reiz dieses Werkes.

Besonders konturreich zeigt sich in dieser Hinsicht der Eingangssatz. Vom eröffnenden Hornmotiv, das laut Partitur »immer deutlich hervortretend« als musikalische Gestalt einen wesentlichen Teil des Satzgerüsts trägt, war bereits die Rede – es wirkt geradezu als Chiffre für das »Romantische«. Desgleichen ist es der pointierte »Bruckner-Rhythmus«, eine Folge von zwei Vierteln und einer Vierteltriolen, der mit seinem vorwärtsdrängenden Gestus weiten Strecken des musikalischen Geschehens prägt. Mehrere dynamische Steigerungswellen bringen die für Bruckner so

charakteristischen klanglichen Intensivierungen – mündend in einem mächtigen Aufschwung, der zum Abschluss des Satzes führt, wobei die Intervallstruktur des Hornthemas zum bestimmenden Element wird.

Nach dem glänzenden Ausklang des Kopfsatzes führt das folgende Andante in eine eher verschattete, elegische Grundstimmung hinein. Ein trauermarschartiges Thema, zunächst von den Violoncelli mit Begleitung der gedämpften höheren Streicher intoniert, erweist sich als zentral. Hinzu tritt ein wenig später eine aufgehellte, weiträumig geschwungene Kantilene der Violen, die an melodische Gestalten, wie sie etwa Franz Schubert verwendet hat, gemahnt. Ebenso prägend sind kurze, aber rhythmisch prägnante Einwüfe verschiedener Instrumente, die wie vereinzelte Rufe in karger klanglicher Landschaft wirken. Orchesterale Entfaltungen versagt sich Bruckner aber auch nicht in seinem langsamen Satz: Zielgerichtet initiiert er das effektvolle Zunehmen von Dichte und Dynamik, lässt das Andante aber zart ausklingen.

Das knapp gefasste, konventionellen Mustern folgende Scherzo scheint in der Tat jene Jagdszene zu imaginieren, von der Bruckner gesprochen hat. Der von den Hörnern, später auch von den Trompeten dominierte Klang vermag plastisch Wald und Jäger zu vergegenwärtigen – beinahe im Sinne von Tonmalerei. Das langsame Trio, das zwischen die beiden Scherzo-Teile eingebracht ist, zeigt sich dagegen von einem folkloristischen Ton bestimmt: ein Ländler in einfacher Satztechnik, aber dennoch raffiniert in seiner rhythmischen Ausgestaltung.

Im direkten Anschluss wirkt die Musik des groß angelegten Finalsatzes dramatisch gespannt, fast ein wenig düster im Ton. Über in sich kreisenden Klangflächen entwickeln sich verschiedene Abwandlungen des bekannten Hornmotivs – zunächst noch zurückhaltend, dann aber eingehend in einen gewaltigen orchestralen Ausbruch. Dadurch, dass alle Instrumente im Unisono geführt werden, gewinnt diese

erste Steigerung ihre besondere Physiognomie. In ruhigeren Abschnitten setzen sich – als Reminiszenz an den zweiten Satz – Trauermarsch-Anklänge durch, aber auch humorvolle Töne werden keineswegs ausgespart. Klanggesättigte Bläserchöre stehen neben zerklüfteten Melodielinien, Auf- und Abschwünge wechseln sich ab. Am Ende dieses umfangreichen Satzes erscheint wiederum der Hornruf des Sinfoniebeginns, nunmehr jedoch in voller orchestraler Pracht. Indem das »Motto« der Sinfonie wiederkehrt, schafft Bruckner eine verbindende Klammer und verleiht seiner Komposition einen großen Bogen, der sich über die so vielgestaltigen Klang- und Wirkungsmomente seiner Musik spannt.

Betrachtet man die Werkgestalt und den durchaus verwickelten Entstehungsprozess von Bruckners 4. Sinfonie, so ist sie zweifellos ein markantes Beispiel für eine besonders intensive Arbeit mit dem musikalischen Material. Über die verschiedenen Fassungen hinweg blieb dieses im Wesentlichen identisch, erfuhr immer neue Ausgestaltungen. Auch das Kreisen um die Idee des »Romantischen«, so konsequent es auch verfolgt wird, zeigt jenen immensen Perspektivenreichtum, über den Bruckners Kompositionen wesenhaft verfügen. Trotz der eingängigen programmatischen Anmerkungen, die Bruckner auf sein Werk projizierte, scheint es doch ebenso weit entfernt von einer wirklichen »Programm Musik« der einschlägigen Orchesterwerke Berlioz' und der Sinfonischen Dichtungen Liszts entfernt zu sein wie vom Klangbild der klassisch-romantisch Sinfonik der Linie Beethoven – Mendelssohn – Schumann – Brahms. Hier verwirklicht sich eine ganz eigenständige Kunst, die, wenig verwunderlich, von den Zeitgenossen kontrovers aufgefasst wurde. Einhellige Bewunderung stand neben massiver Kritik: Ein Zeichen dafür, wie neuartig – und z. T. gar befremdlich – Bruckners Musik zu wirken wusste.

Als eines der bereits zu Lebzeiten erfolgreicheren Werke fand die 4. Sinfonie im Februar 1881 in Bruckners

Wahlheimat Wien ihre Uraufführung. Hans Richter dirigierte in einem Konzert des Akademischen Wagner-Vereins die Wiener Philharmoniker. Wenngleich es sich noch keinesfalls um Bruckners Durchbruch als Sinfoniker handelte – dieser sollte erst Ende 1883 anlässlich der Premiere der 7. Sinfonie erfolgen –, waren die Reaktionen des versammelten Publikums und der bisweilen kapriziösen Wiener Kritikerzunft in hohem Maße freundlich, teils gar enthusiastisch. Zwar waren auch reservierte bis feindselige Meinungen zu hören und zu lesen, insgesamt jedoch konnte Bruckner einen respektablen Erfolg für sich verbuchen, der ihm Auftrieb für sein weiteres Schaffen gab.

Verantwortlich dafür, so ließe sich vermuten, war nicht zuletzt der bewusst ins Werk gesetzte Bezug zu Momenten des Romantischen. Die Jagdszene des Scherzo, der eigentümlich archaische Kompositions- und Klangcharakter des langsamen Satzes, vor allem aber die prägnanten Hornrufe, die symbolhaft den Anfang und das Ende bilden, trugen (und tragen) dazu bei, den intendierten »romantischen« Gestus der Sinfonie, der so vielfältige Assoziationen offen lässt, eindringlich zu beschwören. Und da nicht Wenigen damals wie heute die Musik per se als eine durch und durch »romantische« Kunst gilt – die Ästhetiker des 19. Jahrhunderts, unter ihnen E. T. A. Hoffmann, Hegel, Wackenroder oder Schopenhauer, sind hierbei nur die intellektuelle Speerspitze einer ganzen Bewegung – war eine Brücke des Verständnisses gebaut, über die auch jene zu gehen vermochten, die Bruckners Musik mit Skepsis betrachteten. Das »Romantische«, dessen Wesen so schwer zu fassen und auf den Grund zu kommen ist, hatte sich einmal mehr als eine umfassende, gleichsam universelle Kraft erwiesen.

“
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 DOUBLE SOLOS FOR MOZART: A PIANO CONCERTO AND A CONCERT ARIA

TEXT BY Detlef Giese

From the very beginning, the “clavier” was Mozart’s central point of reference for performing and composing. In both his sonatas or shorter pieces, Mozart always acted with a special sensitivity in light of the technical and acoustic possibilities of his main instrument. This was especially true of the piano concerto, a genre that Mozart helped to establish and at the same time developed to a remarkable level. This applies most of all to his impressive series of Viennese piano concertos from the early and mid-1780s – two “latecomers” followed in 1789 and 1791 – but also in works of an earlier date that were anything but “lightweight.” Mozart’s artistry in this realm of composition attests indeed to a great affinity to the genre of the piano concerto.

While the constellation soloist-orchestra (and thus the interaction between the one and the many) represents the normal situation, Mozart went beyond this several times in his career as a composer, both in concertos for more than one piano as well as for other instruments. Here, he was able to take recourse to a tradition from the Baroque period: already Bach or Vivaldi composed works for up to four keyboard instruments or violins, developing new models for the con-

certo that were attractive to both players and audience alike. This tradition was continued in the decades to come, but now in the classical style. Mozart in particular was well aware of the special problems, as well as chances, offered by concertos with several instruments. In the late 1770s, he turned increasingly to composing such works, which he came to know and treasure primarily during his stay in Paris in 1777/78.

This was preceded by a profound turning point in Mozart's biography. In the summer of 1777, unsatisfied with the perspectives offered by his home town of Salzburg, he asked to be released from his position serving Prince-Archbishop Hieronymus Graf Colloredo. Although this decision did jeopardize the material security of the only 21-year-old Wolfgang Amadeus, who at the time was concertmaster of the Salzburg Court Orchestra, it did not seem entirely incomprehensible: Mozart, who had taken numerous trips to the important musical centers of Europe and by now had collected quite a significant amount of experience, must have found conditions on the Salzach River quite narrow and provincial.

After being granted permission from the archbishop to "try his luck elsewhere," thus freeing him from his commitments to duty, Mozart took off on his journey full of hope. His plans were quite ambitious: in Mannheim (with stops in Munich and Augsburg) but above all in Paris, Mozart wanted not only to present himself successfully as a composer and a virtuoso, but most of all to obtain the most lucrative position possible. To that end, he brought numerous finished compositions along with him, including a whole series of symphonies, divertimenti, and serenades, several concertos for piano, violin, and other instruments, solo pieces for piano, various forms of church and chamber music, and even two opera scores: "Lucio Silla" and "Il Rè Pastore."

For the first time, Mozart travelled without his father Leopold, who remained in Salzburg in order to not involuntarily lose his position at court. Instead, he was accom-

panied by his mother, his father was in contrast informed by letter in detail about the progress of activities and the state of business. The entire trip was ill fated: neither was he able to win commissions of any significant extent, nor a fixed position as Kapellmeister or composer. Mozart did make various contacts with musician colleagues and potential employers, but without having achieving anything of real value. One and a half years after his departure from Salzburg, Mozart saw himself forced to ask the archbishop to reinstate him. The trip to Paris that failed to fulfil his expectations also resulted in a far more tragic event for the still young Mozart: in July 1778, his mother Anna Maria died in the French capital after a brief illness.

In purely artistic terms, Mozart could consider the trip quite a success. He was able to add an entire series of new pieces to his catalogue of works, and in terms of his playing and pedagogical skills Mozart also seems to have perfected himself. The various impressions that he gathered in Mannheim and Paris animated him to compositions that brought a palpably new tone into his work: this is particularly evident in his rich Symphony in D Major, K. 297, "Paris."

But the focus was placed much more on concerto works for several instruments: frequently of an experimental nature and with unusual combinations of instruments. For example, for a Paris count and his, in Mozart's own words, "magnifique" harp playing daughter he composed a musically striking concerto for flute and harp in C Major, K. 299, and, to be able to shine in the French public, a "Sinfonia Concertante" for violin, viola, and orchestra, K. 364. In commissions by the Concert Spirituel, the leading institution for concerts in Paris, Mozart composed not only his "Paris" symphony but clearly other "Sinfonia Concertante," concerto-like works with the participation of several solo instruments, for flute, oboe, horn, bassoon, and orchestra. If we include two fragmentary concertos for violin and piano and for violin, viola,

and cello, we can certainly say that Mozart's interest indeed focused on the composition of duo and triple concertos, even works for four solo instruments in the years from 1778 to 1781.

The Concerto for Two Pianos, which was probably composed in 1779, after Mozart had returned to his position in Salzburg, was the last work of this kind for the time being. It is unmistakably based on experiences of his great journey to Mannheim and Paris and was perhaps already conceived during his travels. But it also has, in terms of setting, an additional predecessor: the Concerto for Three Pianos, K. 242, that Mozart had composed for the Lodron Family. The Lodrons were Salzburg aristocrats with whom both father and son stood in close contact. In 1776, they approached Wolfgang Amadeus to commission a concerto for three pianists, the intended players being the Countess Antonia and her two daughters, the 13-year-old Aloisia and the 11-year-old Josepha.

Mozart saw himself confronted with the task of rendering the solo parts in such a way as to account for the various playing faculties of the three women and/or children. The part intended for the young Josepha was technically and musically much more simple than those of her fellow musicians. Mozart remedied this imbalance after his return from Paris when he decided to rework this concerto for only two pianists, but now the parts were much more demanding.

As performers he clearly had himself and his sister Maria Anna (Nannerl) in mind. Wolfgang Amadeus knew of Nannerl's special abilities at the piano, so, as it were with brotherly care, he produced compositions in which they could both shine as siblings. His concerto in E flat Major K. 365 probably emerged in the immediate vicinity of the concerto K. 242 that was originally conceived for three pianos. From the start, this work posits partners of equal skill, there is no hierarchical order of "primo" or "secondo." In addition, the two voices are entirely independent of one another, opening opportunities for dialogue between the two instru-

**Wolfgang Amadeus Mozart CONCERTO FOR TWO PIANOS
IN E FLAT MAJOR K. 365**

COMPOSITION Spring 1779

FIRST PERFORMANCE probably November 1781 in Vienna,
soloists: Josepha Barbara Auernhammer
and Wolfgang Amadeus Mozart

SCORING 2 pianos, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons,
2 horns, 2 trumpets, timpani, strings

ments. The fact that Mozart now had no limitations in terms of technical difficulties helped the intended principle of equality. But this equality is obtained at a quiet impressive level: both solo parts possess a clearly virtuosic character like the later piano concertos of the Vienna period, and they are artfully interwoven with one another and with the orchestral voices. The dialogical tendency that marks the entire concerto is especially present in the opening movement. As if tossing balls to one another, the soloists in the truest sense of the term play with the musical figures that Mozart's develops in rich abundance – and highly rich in variation. The use of ever new materials even goes so far as to assign different themes to each pianist that in the further course of the piece are taken up and developed further.

The following Andante is much less complicated in comparison. For long passages kept highly cantabile, this middle movement offers a good example for music making that is highly relaxed, straightforward, and balanced music making that clearly corresponded to the spirit of the "classical." The third movement, finally, a playfully jocular rondo,

is again dominated by the notable variety of themes and motives that was found the first movement. With interesting harmonic variations and sonic build ups, this movement offers a particularly original example for the confident and yet effective combination and ambitious piano technique and arrangement.

This concerto for two pianos remains singular in Mozart's oeuvre. Apart from the revision of the composition for three pianos, there is no additional concerto for two pianos. But this did not mean that Mozart had turned away from this form of music making and composition at the end of the 1770s. Already briefly after his move to Vienna, he asked in the summer of 1781 in Salzburg whether the family could send him the two works for two pianos, so he could have them accessible as works to practice and perform. This time, he did not have Nannerl as a musical partner in mind, but performance with his highly talented pupil Josepha Barbara Auernhammer in mind. At the home of Baron Auernhammer, who opened Mozart the path into Vienna society, small concerts could be held, and in November 1781 we know of the performance of Piano Concerto K. 365. Together with a new composition, the equally virtuosic Sonata for Two Pianos in D Major, K. 448, Mozart had an attractive program for two technically and musically advanced pianists. In the coming three years, Mozart and Josepha Auernhammer would cause a sensation publicly performing this and other works for piano.

*

Mozart explored another form of "dual solo" music-making in another composition that is unique in his oeuvre. At the end of the year 1786, chronologically between his two great operas "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni," he composed a large-scale aria "for Madmoiselle Storace and me," as he noted in his own work catalogue. The London-born Nancy

Wolfgang Amadeus Mozart » CH'IO MI SCORDI DI TE? ...
NON TEMER, AMATO BENE« CONCERT ARIA K. 505

COMPOSITION December 1786

FIRST PERFORMANCE 23 February 1787

in Vienna Kärntnertor Theatre,

solists: Nancy Storace and Wolfgang Amadeus Mozart

SCORING soprano, piano, 2 clarinets, 2 bassoons,
2 horns, strings

Storace was enjoying a splendid career as singer at the Vienna's Court Opera, where she had been a member of the ensemble since 1783. She became famous as the first Susanna in "Figaro" and was held in high estimation by Mozart for her vocal and performing abilities. He was clearly interested in providing her with additional music, according to the ideal that he formulated so fittingly in a letter to his father Leopold from February 28, 1778: "I love when an aria is accurately made for a singer like a well-made dress."

A vocal piece was in the best sense of the word to be a custom-made piece that Mozart created for the singer, cut just right to fit the singer's body or throat. This is true especially of the concert or "insert" arias that form a work complex all their own in Mozart's oeuvre. Mozart composed pieces like this for various occasions, sometimes out of necessity, sometimes on his own accord. He often used compositional leeway for experiments that would have been less possible if these arias had found their place in the framework of regular stage productions.

In mid-March 1786, still in the run-up to “Figaro,” an amateur production of his great Opera Seria “Idomeneo” was held at Vienna’s Palais Auersperg. For the singer of Idamante, a Baron Anton Pulini, who had pleasant and competent tenor voice (if not professional), Mozart had composed a new scene and aria to which he added as a special touch an obligato violin line, quite virtuosic in nature. This piece, later included as K. 490 in Mozart’s oeuvre, gains a special character due to the fact that the tenor and the violin together with the accompanying orchestra preform in the style of a brief double concerto.

The text of the aria refers to a situation in the second act of the dramatic plot in which Idamante, the son of the Cretan king Idomeneo, is ordered by his father to leave the island to escort the Mycene Elektra to her homeland: he is thus supposed to avoid the fate of being sacrificed to the sea god Poseidon. At departure, his lover Ilia, also a princess from a distant land, also advises him to forget her forever, but Idamante ensures her that he is incapable of this. He insists on remaining faithful to her, and mourns the pain of departure.

Mozart used the same text nine months before to create an additional scene and aria, this time for the aforementioned Nancy Storace and for himself at the piano. “Ch’io mi scordi di te? ... Non temer, amato bene” K. 505 is a work around ten minutes in length of great atmospheric density and high compositional quality. Even more than the first version K. 490, the vocal line and instrument enter into a dialogue with one another and are constantly interwoven with one another. The piano, Mozart’s genuine sonic inspiration and expressive medium, appears repeatedly in the foreground after the recitative introduction and for a while dominates musical events, as in a piano concerto. It reacts to the figures of the vocal part but also sends impulses of its own. Mozart uses the various playing techniques and sound possibilities offered him by the piano, both in view of playing chords as

well as scale passages and figurations of the most various kind, to provide ever new highlights and variations. It seems as if Mozart took full advantage of his inventive power to create a composition of virtually exuberant compositional wealth, with a balance between vocal and instrumental parts to conform to the leading ideals of the classical style, balancing construction and expression in the finest way.

Translated by Brian Currid

AN EXPRESSION OF THE ROMANTIC: ANTON BRUCKNER'S FOURTH SYMPHONY

TEXT BY Detlef Giese

It all begins with a horn call that sounds as if from nowhere, accompanied by a gentle string tremolo in the background. Elementary intervals make up the melodic substance of this sonic figure: a fifth, a minor sixth, again a fifth, with a strikingly honed rhythm. It is easy to see the opening of Bruckner's Fourth Symphony as genuinely "romantic": the sounds, with their special mood and atmosphere, can easily be associated with a concept of the romantic that is quite spectacular, without getting all too concrete.

The "romantic" label assigned to his Fourth Symphony was Bruckner's very own. His affinity for the aesthetic and works of German romanticism is well-known. The deep impression left on Bruckner by the music of Carl Maria von Weber, Franz Schubert, and particularly the stage works of Richard Wagner shaped his own composing in a decisive way. Bruckner was especially captivated by the special sound of the orchestra. The influence of Wagner, who fascinated Bruckner ever since the early 1860s when he attended a performance of "Tannhäuser" in Linz, would become decisive for his oeuvre as a whole.

But this stance had not only positive effects: Bruckner soon found himself caught up in the battle raging in his chosen home of Vienna between the followers of the "new

Germans" Wagner and Liszt and the supporters of the classical symphonic tradition as represented by Johannes Brahms. The dominance that the latter group had achieved in the Austrian musical capital was something that Bruckner was often confronted with: decried as a Wagner epigone, he had to struggle to achieve his artistic reputation in the face of great resistance. The fact that he took his own route as a symphonist and refused to become disheartened by occasional setbacks is a sign of his strong character.

The compositional conception of his Fourth Symphony takes a key position in this context. Bruckner, who was otherwise not inclined to assign programmatic indications to his works in any way, proved unusually informative in the case of his Fourth Symphony. The several-volume Bruckner biography by August Göllerich and Max Auer published in 1922 includes clearly authentic comments of Bruckner expressing his key poetic ideas. The composer describes the start of the first movement as follows: "A medieval city, morning twilight. From the towers of the city, a wakeup call sounds out; the gates open, the knights emerge riding proud steeds. The magic of the forest embraces them, the sounds of the trees, bird song, and the romantic image continues to develop." And it would take little imaginative power to conceive a highly romantic scene as often depicted in literature and painting, for the enormous vividness and special sound character of Bruckner's music develop an immediate impact. For the second movement, Bruckner had a different, more delicate situation in mind: "A young man in love wants to climb through his beloved's window, but is refused entry." The second musical concept, in contrast, is called a *Ständchen*, a serenade, referring back to the Minnesang culture of the Middle Ages so highly valued by the romantics. According to Bruckner, the third scherzo movement was intended to depict a hunt, the inserted trio in contrast representing a dance melody "that is played for the the hunters during the meal." Only the

finale does without such verbal additions. But before we cast Bruckner as a “program” composer in light of these comments, we should remember how little these verbalizations actually are. At best, they could have a subordinate importance, because other qualities were much more crucial for Bruckner. Despite his clear preference for romantic themes, in his overall personality Bruckner was by no means a “romantic” artist, in the sense of Robert Schumann, Franz Liszt, or Richard Wagner. Neither did he possess extensive knowledge of arts other than music nor did he rely on momentary inspiration. If we consider Bruckner’s rather staid middle-class lifestyle, we get the impression that he was first and foremost a quite dutiful music teacher and organist who created the impressive, actually copious corpus of his symphonies in his free-time, as it were. He was always focused on securing his material existence by teaching at the Vienna Conservatory as a professor for general bass and counterpoint and, after repeated attempts, at the University of Vienna, and constantly saw his position endangered.

At the same time, there was another side to Bruckner the “music bureaucrat” who conscientiously fulfilled his daily instruction: aware of a God-given talent that virtually forced him to compose, the creative impulse frequently broke out eruptively. For example, he composed four large-scale symphonic works in the brief period from 1872 to 1875, with great creative energy and immense psychological pressure.

Symphony no. 4 is the third of the compositions that Bruckner finished in this brief period: he completed the score in just less than a year, from early January to mid-November 1874. This was a quite critical point in Bruckner’s life, for he was forced to face several setbacks. For example, he lost his well-paid position teaching music theory at a teachers’ training college St. Anna and two attempts at getting established at the university failed: as evidence of his compositional skills, in April he submitted not only his Orchestra Mass in

**Anton Bruckner SYMPHONY NO. 4 IN E FLAT MAJOR
»ROMANTIC«**

COMPOSITION 1874 (1st version),

transformation 1878 (2nd version), 1880 (new final movement)

FIRST PERFORMANCE 20 February 1881 in Vienna,

The Vienna Philharmonic conducted by Hans Richter (2nd version)

SCORING 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns,

3 trumpets, 3 trombones, tuba, timpani, strings

F Minor but also the two first movements of his symphony in progress, the Fourth. And finally, he wasn’t able to convince the Vienna Philharmonic to perform his already completed Third Symphony: after a playthrough rehearsal, the work was rejected.

With the Fourth, Bruckner initially experienced the same thing: it also did not meet with the interest of the orchestra musicians and conductors. When no possibility of performance materialized despite several attempts in various places (including Berlin), Bruckner saw himself forced to revise the symphony thoroughly. The alternation of phases of concentrated composition and revising earlier works that is so typical of Bruckner influenced the shape of the Fourth Symphony especially. The trigger for turning back to the score was most likely the disastrous premiere of the Third Symphony in late 1877 at Vienna’s Musikverein, where Bruckner stood at the podium, despite his lacking experience as conductor stood: Bruckner was forced to overcome the biggest failure of his entire career.

Between January and November 1878, Bruckner reworked his "Romantic" Symphony from the ground up: the two outer movements were significantly reconfigured, the scherzo was replaced entirely. In a third step from the first half of 1880, Bruckner also composed a new finale that was fully autonomous in terms of its composition that he used to replace the version from 1878. This "final version" from 1878/80 is not only the basis for the first scholarly edition of the score of 1936, but also for the overwhelming number of concert performances. Today as well, the first three movements from the 1878 version and the finale from 1880 will be performed. The first ever performance of Bruckner's original version from 1874 took place in 1975 in Linz. It is notable that over the entire time from the original composition to its reworking, the basic concept of a decidedly "romantic" symphony was never abandoned. This nickname already emerged for the first version, and was kept for the following versions. Here, we can see that Bruckner intended to lend his work a very particular connotation, a character of course that clearly targets a special sonic quality more than a symphonic architecture. But nothing would be more mistaken than to equate "romantic" with "formless" in this context. Quite on the contrary: like hardly any other composer of his generation, apart perhaps from Johannes Brahms, Bruckner paid minute attention to the classical criteria of form. The traditional four movement structure is left untouched, as is the internal structure of the individual movements themselves. The two outer movements follow the traditional sonata form established by the Viennese School, the slow second movement is composed in an expanded song form, while the scherzo and trio take their orientation from the models of the early eighteenth century, especially Beethoven's symphonies. What lends Bruckner's Fourth great individuality is its sonic gestures: the striking role played by horn calls (an emblem of the romantic ever since Weber's "Der Freischütz"), the ceremonial brass chorale,

the inclusion of stylized nature sounds (like bird calls or weather phenomena). Combined with the remarkable harmonies used, this extremely colorful orchestration constitutes the unique charm of this work.

In this light, the starting movement proves particularly rich in contours. We already discussed the opening horn motif that makes up a key part of the movement's scaffolding and according to the score "always clearly prominent" as a musical figure; it virtually serves as an emblem of the "romantic." The same is true of the pointed "Bruckner rhythm", a sequence of two quarter notes and a quarter triplet, that with its forward moving gesture dominates musical events over long passages. Several increasingly dynamic waves provide the sonic intensification that is so characteristic of Bruckner, culminating in a powerful forward drive that leads to the end of the movement, where the interval structure of the horn theme becomes the defining element.

After the brilliant conclusion of the first movement, the subsequent Andante brings us to a rather muted, elegiac mood. A theme like a funeral march, played first by the cellos with the accompaniment of muted upper strings, proves to be central. Shortly later, a brightened, expansively flowing cantilena in the violas enters that recalls the melodic contours used by a composer like Franz Schubert. Equally striking here are the brief, rhythmically sharp interventions by various instruments that seem like lone calls in a desolate sonic landscape. But Bruckner does not fail to provide orchestral development in this slow movement: with a goal in mind, he initiates a dramatic increase in density and dynamism, but lets the Andante end gently.

The brief scherzo, which follows conventional patterns, in fact does seem to conjure the hunting scene mentioned by Bruckner. The sound dominated at first by the horns, later by the trumpets is able to palpably evoke both the forest and the hunters, almost in the sense of a tone painting. The

slow trio that is inserted between two scherzo parts is defined by a folkloristic tone: a Ländler in a simple arrangement but quite sophisticated in terms of its rhythmic treatment.

Directly following, the music of the large-scale final movement seems dramatically tense, almost dark in tone. Various transformation of the familiar horn motif over circling sonic surfaces, initially quite reticently, but then leading to an immense orchestral breakthrough. The fact that all instruments lead in unison gives this first climax a special physiognomy. In more restful sections, funeral-march-like passages dominate, a reference to the second movement, but without neglecting to include moments of humor. Sound saturated wind choruses are placed next to jagged lines of melody, upturns and downturns alternate. At the end of this extensive movement, the horn call from the beginning of the symphony repeats, but now in its full orchestral glory. By having the “motto” of the symphony return, Bruckner creates a unifying bracket and lends his composition a large arch that spans the rich sound and impact of his music.

If we consider the shape of the Fourth Symphony and its rather rocky process of emergence, it is undoubtedly a striking example for especially intense work on the musical material. Across the different versions, that essence remained essentially identical, taking on various new forms. The circling around the idea of the “romantic,” as consistently as it is pursued, shows the immense perspectival wealth that characterizes Bruckner’s compositions. Despite the remarkable programmatic “notes” that Bruckner projected onto his work, it seems as far removed from “program music” in the proper sense, like the relevant orchestral works of Berlioz or Liszt’s symphonic poems as it is from the sonic image of the classical-romantic symphony of Beethoven, Mendelssohn, Schumann, and Brahms. Here, a quite unique art all its own develops which, not surprisingly, was received controversially by his contemporaries. Enthusiastic admiration stood alongside

harsh criticism. A sign for how new, and sometimes disconcerting, Bruckner’s music seemed to his contemporaries.

As one of the works of the composer’s more successful works during the his lifetime, the Fourth Symphony premiered in February 1881 in Bruckner’s home city of Vienna. Hans Richter conducted the Vienna Philharmonic in a concert of the Akademischer Wagner-Verein. Even if it by no means was Bruckner’s breakthrough as a symphonist – this would take place in 1883 at the premiere of the Seventh Symphony, the reactions of the joint audience and the oft capricious Vienna critics were very friendly, some even enthusiastic. While several reserved or even hostile opinions could be heard and read, on the whole Bruckner could consider this a respectable success that provided him inspiration for his further career.

It can be assumed that the romantic aspect of the work was in part responsible for this success. The hunting scene of the scherzo, the strangely archaic compositional and sound character of the slow movement, and especially the striking horn calls that symbolically marked the end and the beginning of the symphony, contributed (and still contribute) to conjure so vividly the intended “romantic” gesture of the symphony that leaves open a wide range of associations. And since many now and then consider music per se as thoroughly romantic – the aestheticians of the nineteenth century, E. T. A. Hoffmann, Hegel, Wackenroder or Schopenhauer, were but the spearhead of an entire movement – a bridge of understanding was built for those to pass who saw Bruckner’s music with skepticism. The “romantic,” the essence of which is so difficult to capture and sum up, showed here once again its comprehensive, as it were universal power.

Translated by Brian Currid



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT / CONDUCTOR

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



MARTHA ARGERICH

KLAVIER / PIANO

Martha Argerich ist als Interpretin der virtuosens Klavierliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts bekannt geworden. Sie selbst fühlt sich nicht als Spezialistin für »Virtuosens«; ihr umfassendes Repertoire reicht von Bach über Werke von Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Ravel und Tschaikowsky bis zu Prokofjew, Schostakowitsch und Bartók.

Martha Argerich wurde in Buenos Aires (Argentinien) geboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt sie Klavierunterricht bei Vincenzo Scaramuzza. 1955 ging sie mit ihrer Familie nach Europa und studierte bei Friedrich Gulda in Wien; auch Nikita Magaloff und Stefan Askenase gehörten zu ihren Lehrern. Ihren Siegen bei den Klavierwettbewerben in Bozen und Genf 1957 folgte eine intensive Konzerttätigkeit. Der 1. Preis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau 1965 war ein entscheidender Schritt zur weltweiten Anerkennung. Seit sie als Siebzehnjährige mit dem um zwei Generationen älteren Geiger Joseph Szigeti musizierte, widmet sie sich intensiv der Kammermusik. Sie hat Tourneen durch Europa, Amerika und Japan mit Gidon Kremer und Mischa Maisky unternommen und große Teile der Literatur für Klavier zu vier Händen oder für zwei Klaviere mit den Pianisten Nelson Freire, Stephen Bishop-Kovacevich, Nicolas Economou, Alexandre Rabinovitch und Daniel Barenboim gespielt. Martha Argerich war Gast bei Gidon Kremers Festival in Lockenhaus, beim Münchner Klaviersommer, bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern und bei den Salzburger Festspielen, wo sie u. a. 1993 ein Recital mit Mischa

Maisky gab. Mit Claudio Abbado und den Berliner Philharmonikern trat sie mit Strauss' »Burleske« beim Silvesterkonzert 1992 und auch bei den Salzburger Osterfestspielen 1993 auf. Im Mai 1998 kam es in Tokio zum langersehnten musikalischen Gipfeltreffen zwischen Martha Argerich, Mischa Maisky und Gidon Kremer. Anlässlich eines Gedächtniskonzertes für den Impresario Reinhard Paulsen spielten sie Klaviertrios von Schostakowitsch und Tschaikowsky (Mitschnitt bei der Deutschen Grammophon). Im März 2000 gab Martha Argerich ihren ersten großen Soloauftritt in der New Yorker Carnegie Hall seit nahezu 20 Jahren.

Martha Argerich ist der Deutschen Grammophon seit 1967 eng verbunden. Es entstanden Aufnahmen von Solowerken von Bach, Brahms, Chopin, Liszt und Schumann, Konzert-Einspielungen mit Werken von Chopin, Liszt, Ravel und Prokofjew mit Claudio Abbado, Beethoven-Aufnahmen mit Giuseppe Sinopoli und Strawinskys »Les noces« mit Leonard Bernstein. Ihre Aufnahme mit Schostakowitschs 1. und Haydns 11. Klavierkonzert mit dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn unter Jörg Färber erhielt 1995 den Record Academy Award Tokio. Ihre Einspielung mit Tschaikowskys 1. Klavierkonzert mit Claudio Abbado und den Berliner Philharmonikern wurde mit dem CD Compact Award 1997 ausgezeichnet. Der Kammermusik widmete sie sich in Aufnahmen mit Mstislav Rostropovich (Werke von Schumann und Chopin) und Mischa Maisky (Cellosonaten von Bach und Beethoven). Ihre erfolgreiche Zusammenarbeit mit Gidon Kremer dokumentieren Aufnahmen mit Schumanns Violinsonaten, Werken von Bartók, Janáček und Messiaen (Prix Caecilia 1991), Mendelssohns Konzert für Violine und Klavier mit dem Orpheus Chamber Orchestra sowie mit den Violinsonaten und -melodien von Prokofjew (Record Academy Award 1992, Diapason d'or 1992, Edison Award 1993). Ein herausragendes musikalisches Projekt beider Künstler ist die Gesamtaufnahme von Beethovens Violinsonaten, die sie 1995

mit der Veröffentlichung der Sonaten op. 47 (»Kreutzer-Sonate«) und der Sonate op. 96 abgeschlossen haben. Zu ihren weiteren Veröffentlichungen zählt die Aufnahme des in Tokio live aufgenommenen Konzerts mit Mischa Maisky und Gidon Kremer.

Seit 1998 ist Martha Argerich künstlerische Direktorin des »Beppu Argerich Music Festival« in Japan, mit Konzerten und Meisterklassen von und mit ihr, Mischa Maisky, Nelson Freire und anderen.

Sie setzt sich besonders für junge Künstler:innen ein. Im September 1999 fand der erste internationale Klavierwettbewerb »Martha Argerich« in Buenos Aires statt, der nicht nur ihren Namen trägt, sondern in dem sie auch den Vorsitz in der Jury übernahm. Im Juni 2002 rief sie den »Progetto Martha Argerich« in Lugano ins Leben.

Sie erhielt eine Vielzahl an Auszeichnungen, so etwa den »Officier de l'Ordre des Arts et Lettres« 1996 und »Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres« im Jahr 2004 von der französischen Regierung, den »Accademia Nazionale di Santa Cecilia« in Rom 1997, die Auszeichnung »Musician of the Year« 2001 von Musical America, »The Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette«, der ihr vom japanischen Tennō verliehen wurde, sowie den renommierten »Praemium Imperiale« der Japan Art Association 2005. Der frühere US-Präsident Barack Obama zeichnete sie im Dezember 2016 mit den Kennedy Center Honors aus.

MARTHA ARGERICH

Martha Argerich was born in Buenos Aires (Argentina). She began her first piano lessons at the age of five with Vincenzo Scaramuzza. Considered a child prodigy, she soon performs in public. In 1955, she moved to Europe and continued her studies in London, Vienna and in Switzerland with Bruno Seidlhofer, Friedrich Gulda, Nikita Magaloff, Madeleine Lipatti and Stefan Askenase.

In 1957, she won the Bolzano and Geneva Piano Competitions, and in 1965 the Warsaw International Chopin Competition. Since then, she has been one of the most prominent pianists in the world both in popularity and ability.

Martha Argerich has been rated highly for her performance of the virtuoso piano literature of the 19th and 20th centuries. Her large repertoire includes Bach and Bartók, Beethoven and Messiaen, as well as Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Ravel, Franck, Prokofiev, Stravinsky, Shostakovich, and Tchaikovsky.

Though she is permanently invited by the most prestigious orchestras, conductors and music festivals in Europe, Japan and America, chamber music takes a significant part of her musical life. She played and recorded with Nelson Freire, Ivry Gitlis, Mischa Maisky, Gidon Kremer and Daniel Barenboim: "This harmony within a group of people gives me a strong and peaceful feeling."

Martha Argerich has recorded for EMI, Sony, Philips, Teldec and Deutsche Grammophon. Many of her performances were broadcasted on television worldwide. She has received many awards: "Grammy Award" for Bartók and Prokofiev Concertos, "Gramophon – Artist of the Year", "Best Piano Concerto Recording of the Year" for Chopin Concertos, "Choc" of the Monde de la Musique for her Amsterdam's recital, "Künstler des Jahres Deutscher Schallplatten Kritik", "Grammy Award" for Prokofiev's "Cinderella" with Mikhael

Pletnev and lately a "Grammy Award" for Beethoven Concertos 2 & 3 with the Mahler Chamber Orchestra under Claudio Abbado (DGG/"Best Instrumental Soloist Performance"), "The Sunday Times – Record of the Year" and "BBC Music Magazine Award" for her Shostakovich recording (EMI, 2007). Last recordings include Mozart Concertos K. 466 and K. 503 with Orchestra Mozart and Claudio Abbado and a Duo Recital with Daniel Barenboim (Deutsche Grammophon).

Since 1998 she is the Artistic Director of the Beppu Festival in Japan. In 1999 she created the "International Piano Competition and Festival Martha Argerich" in Buenos Aires, and in June 2002 the "Progetto Martha Argerich" in Lugano.

Martha Argerich has received numerous distinctions: "Officier de l'Ordre des Arts et Lettres" in 1996. "Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres" in 2004 by the French Government, "Accademica di Santa Cecilia" in Rome in 1997, "Musician of the Year" by Musical America 2001, "The Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette" by the Japanese Emperor and the prestigious "Praemium Imperiale" by the Japan Art Association in 2005. The former US president Barack Obama honoured her with Kennedy Center Honors in December 2016.



CECILIA BARTOLI

MEZZOSOPRAN / MEZZO-SOPRANO

Cecilia Bartoli ist gebürtige Römerin und Tochter der Gesangspädagogin Silvana Bazzoni. Ihr Debüt gab sie 1987 als Rosina in Rossinis Oper »Il barbiere di Siviglia« in Rom. Was darauf folgte, ist eine unvergleichliche Karriere: Kurz aufeinander wurden Daniel Barenboim, Herbert von Karajan und Nikolaus Harnoncourt auf sie aufmerksam. Seither nahm sie Einladungen u. a. der Salzburger Festspiele, der Metropolitan Opera, des Royal Opera House Covent Garden sowie von Konzertveranstaltern aus ganz Europa, aus den USA, Asien und Australien wahr. Seit 30 Jahren tritt sie regelmäßig am Opernhaus Zürich auf. Das Concertgebouw Amsterdam, die Philharmonie de Paris, der Musikverein Wien, die Elbphilharmonie Hamburg und die Philharmonie Berlin zählen zu den Stationen ihrer jährlichen Konzerttourneen. 1988 unterschrieb Cecilia Bartoli einen exklusiven Plattenvertrag beim Label Decca. Mit ihrem Vivaldi-Album von 1999, Ergebnis einer faszinierenden Expedition durch Vivaldis damals noch unbekannte Opern, begründete Cecilia Bartoli ihren Ruf als Indiana Jones der Musikgeschichte. Es folgten erlesene, thematisch durchdachte Konzeptalben, die Themen aus dem Barock und der Ära des Belcanto neu beleuchteten, wie zum Beispiel »Opera proibita«, »Maria«, »Sacrificium«, »Mission«, »St. Petersburg« und »Farinelli«. Die mehr als 12 Millionen verkauften Bild- und Tonträger machen sie zu der erfolgreichsten Klassik-Künstlerin der Gegenwart.

Cecilia Bartoli ist seit 2012 künstlerische Leiterin der Salzburger Festspiele Pfingsten, wo ihr Vertrag bis 2026

verlängert wurde. In Salzburg hat ihr Talent, künstlerische Exzellenz mit konzeptionellem Denken zu verbinden, ein ideales Wirkungsfeld gefunden und ist gleichzeitig ein entscheidender Rahmen für ihre Bühnenarbeit geworden: Ihr Debüt als Norma 2013 markierte einen Meilenstein in ihrer Karriere. Im Jahr 2019 verkörperte sie die Titelrolle in Händels »Alcina«, eine Produktion, die von den Kritikern als »Glücksfall für das Musiktheater« gefeiert wurde. 2022 steht unter dem Motto »Sevilla« mit einer szenischen Neuproduktion von Rossinis »Il barbiere di Siviglia«.

Seit vielen Jahren engagiert sich Cecilia Bartoli für die historische Aufführungspraxis. Seit 2016 tritt sie regelmäßig mit »Les Musiciens du Prince – Monaco« auf. Mit Cecilia Bartoli als künstlerischer Leiterin werden die »Musiciens du Prince« seit ihrer Gründung vom Publikum und der internationalen Presse umjubelt und mit Freude empfangen.

2018 initiierte die Cecilia Bartoli – Music Foundation das neue Label »Mentored by Bartoli«, mit den beiden CDs »Contrabandista« des mexikanischen Tenors Javier Camarena und »Rhapsody« mit Varduhi Abrahamyan. Hinter dem Projekt steckt der Gedanke, klassische Musik einem breiten Publikum nahezubringen und mit jungen, talentierten Musiker:innen zusammenzuarbeiten.

Cecilia Bartoli ist designierte Direktorin der Opéra de Monte-Carlo und tritt diese Position ab Januar 2023 an – als erste Frau in der Geschichte des Opernhauses. Fünf Grammys, mehr als ein Dutzend Echos und Brit Awards, der Polar Music Prize, der Léonie-Sonning-Musikpreis, der Herbert-von-Karajan-Preis und viele weitere Ehrungen und Auszeichnungen zeugen von ihrem Einfluss auf die Musikwelt.

Born in Rome, Cecilia is the daughter of singing teacher Silvana Bazzoni. In 1987, she gave her debut as Rossini's Rosina in "Il barbiere di Siviglia" in her hometown. What followed was the spectacular beginning of a world career: within a very short time Daniel Barenboim, Herbert von Karajan and Nikolaus Harnoncourt's interest was drawn towards the young artist. Since those days, she received many further invitations, from the Salzburg Festival, the Metropolitan Opera, the Royal Opera House Covent Garden, from concert halls and festivals all over Europe, the USA, Asia and Australia. For thirty years she has been performing regularly at Zurich's Opera House. Amsterdam's Concertgebouw, the Philharmonie de Paris, Vienna's Musikverein, Elbphilharmonie Hamburg and the Berlin Philharmonic Hall are some of the regular stops on her annual concert tours.

In 1988, Cecilia signed an exclusive recording contract with Decca. The "Vivaldi Album", published in 1999 and the result of a fascinating expedition through the virtually unknown scores of Vivaldi's operas, established her reputation as Indiana Jones of current music history. The "Vivaldi Album" is the first in a series of elaborate concept albums, in which Cecilia Bartoli sheds a new light on various topics from the baroque and belcanto periods. Other successful titles included are "Opera proibita", "Maria", "Sacrificium", "Mission", "St Petersburg" and "Farinelli". More than 12 million video and audio products sold make Cecilia Bartoli the most successful classical artist of our times.

Since 2012, Cecilia has been serving as artistic director of the Salzburg Whitsun Festival, where her contract was recently extended until 2026. Salzburg has become the perfect creative outlet for her talent for combining artistic excellence with conceptual thinking. Moreover, it has turned into a key location for her stage work: Cecilia Bartoli's debut

as Norma in 2013 was a milestone in her career. In 2019, she played the lead role in Handel's opera "Alcina" in a production described by reviewers as „godsend for music theatre“. The program of 2022 is dedicated to "Sevilla" with a scenic new production of Rossini's "Il barbiere di Siviglia".

For many years, Cecilia Bartoli has been actively involved in historically informed performance. Since 2016 she regularly works with Les Musiciens du Prince – Monaco. This orchestra was formed at her initiative and was granted the generous patronage of the princely family of Monaco. Since their foundation, the Musiciens du Prince and Artistic Director Cecilia Bartoli are acclaimed and joyfully welcomed by the public and the international press.

In 2018, the Cecilia Bartoli – Music Foundation created a new record label, "mentored by Bartoli" with its first release *Contrabandista*, the first solo album of Mexican tenor Javier Camarena. Amongst others, this project aims at bringing classical music to a wider audience and at collaborating with talented young musicians.

Cecilia Bartoli is director designate of the Opéra de Monte-Carlo and takes up this position in January 2023, as the first woman in the history of the opera house.

Five Grammys, more than a dozen Echos and Brit Awards, the Polar Music Prize, the Léonie-Sonning-Music Prize, the Herbert von Karajan Prize and many other honours provide evidence of Cecilia Bartoli's important role in the music world.

STAATSKAPELLE BERLIN

Mit ihrer 450-jährigen Tradition gehört die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet und 1570 erstmals urkundlich erwähnt, war das Ensemble primär zum Hofdienst verpflichtet, weitete jedoch sukzessive seine Tätigkeit aus. Mit der Errichtung des Opernhauses Unter den Linden 1742 durch König Friedrich II. von Preußen fand das Orchester eine zentrale Wirkungsstätte, mit der es seither fest verbunden ist. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Herausragende Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Otto Nicolai, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die instrumentale und interpretatorische Kultur der ehemaligen Königlich Preußischen Hofkapelle und heutigen Staatskapelle Berlin. Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers, im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China haben die herausragende Stellung des Ensembles wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-Festtage 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden



Ereignissen. Im Rahmen der Festtage 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Wiener Musikverein sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus (Wien im Juni 2012 sowie 2016 und 2017 in der Suntory Hall Tokio, der Carnegie Hall New York und der Philharmonie de Paris), konzertante Aufführungen von Wagners »Ring des Nibelungen« bei den Londoner Proms 2013 sowie der Brahms-Zyklus und »Tristan und Isolde« im Juli 2018 in Buenos Aires. Zahlreiche CD- und DVD-Produktionen, gleichermaßen auf dem Gebiet der Oper wie dem der Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Neben Aufnahmen der drei romantischen Opern Wagners, von Beethovens »Fidelio«, Strauss' »Elektra« und Bergs »Wozzeck« erschienen Einspielungen sämtlicher Sinfonien von Beethoven, Schumann und Bruckner unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie großer sinfonischer Werke von Strauss und Elgar. Auf DVD ist die Staatskapelle Berlin u. a. mit Aufnahmen von Beethovens Klavierkonzerten, Bruckners Sinfonien Nr. 4 bis 9, Wagners »Tannhäuser« und »Parsifal«, Verdis »Il trovatore«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« und Bergs »Lulu« präsent.

Anlässlich des 450-jährigen Jubiläums der Staatskapelle Berlin 2020 erschienen eine umfangreiche CD-Edition mit »Great recordings« aus Vergangenheit und Gegenwart sowie die Buchpublikation »Im Klang der Zeit – 450 Jahre Staatskapelle Berlin«. Desgleichen gehörten ein Festkonzert und eine Ausstellung zur Historie des Orchesters zu den Jubiläumsfeierlichkeiten. In der Saison 2021/22 ist die Staatskapelle Berlin u. a. in Luzern, Athen, Madrid, Wien, Zürich, Hamburg und Köln mit Konzerten zu Gast.

With almost 450 years of tradition, Staatskapelle Berlin is one of the oldest orchestras in the world. Originally founded as court orchestra by Prince-Elector Joachim II of Brandenburg in 1570 the ensemble expanded its activities with the founding of the Royal Court Opera in 1742 by Frederick the Great. Ever since then, the orchestra has been closely tied to Staatsoper Unter den Linden.

Many important musicians have conducted the orchestra, both in the opera and in the regular concert series that have been held since 1842, among them Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny, and Otmar Suitner.

Since 1992, Daniel Barenboim has served as the orchestra's general music director, in 2000 the orchestra voted him as conductor for life. At numerous guest appearances that have brought the orchestra to the great European music centers, to Israel, the Far East, North and South America, the international top position of the orchestra has proved. The performance of all symphonies and piano concertos of Beethoven in Vienna, Paris, London, New York and Tokyo, and the cycles of symphonies of Schumann and Brahms, the ten-part cycle of all important stage works by Wagner, and the performance of Wagner's Ring cycle in Japan 2002 are some of the most outstanding events. 2007 the symphonies and orchestral songs of Gustav Mahler were performed under the batons of Daniel Barenboim and Pierre Boulez at Philharmonie Berlin. This ten-part cycle was also performed at Vienna's Musikverein as well as New York's Carnegie Hall. Highlights in recent time were a nine-part cycle with symphonies by Anton Bruckner in Vienna (June 2012) and concert performances of Wagner's "Ring" during the Proms in London (Summer 2013). The celebrated Bruckner cycle was

presented again in 2016/17 in Suntory Hall Tokyo as well in Carnegie Hall New York and in Philharmonie Paris.

A constantly growing number of recordings in both the operatic and symphonic repertoires documents the work of Staatskapelle Berlin. Highlights are recordings of the three romantic operas by Wagner, "The Flying Dutchman", "Tannhäuser", and "Lohengrin", Beethoven's "Fidelio", Strauss' "Elektra", and Berg's "Wozzeck", as well as recordings of all symphonies by Beethoven, Schumann, Bruckner, and Brahms, of the piano concertos by Chopin, Liszt and Brahms, large symphonic works by Strauss, Sibelius, Tchaikovsky, Dvořák, Elgar and Debussy were released. In addition several opera productions were produced among them Wagner's "Tannhäuser" and "Parsifal", Verdi's "Il trovatore", Berg's "Lulu", Rimsky-Korsakov's "The Tsar's Bride" and Schumann's "Scenes from Goethe's Faust". On the occasion of the 450th birthday of Staatskapelle Berlin a CD edition with "Great Recordings" under the batons of important conductors was published as well a book and an exhibition promoting the long and rich history of the orchestra. During the 2021/22 season Staatskapelle Berlin and Daniel Barenboim went for concerts to Lucerne, Athens, Madrid, Vienna, Zurich, Hamburg and Cologne.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

GENERALMUSIKDIREKTOR / GENERAL MUSIC DIRECTOR

Daniel Barenboim

EHRENDIRIGENTEN / HONORARY CONDUCTORS

Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta

PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD

PERSONAL REFERENT OF THE GMD Antje Werkmeister

ORCHESTERDIREKTORIN / ORCHESTRA DIRECTOR

Annekatrin Fojuth

ORCHESTERMANAGER / ORCHESTRA MANAGER

Elisabeth Roeder von Diersburg

ORCHESTERBÜRO / ORCHESTRA OFFICE

Amra Kötschau-Krilic, Sören Schilpp

ORCHESTERAKADEMIE / ORCHESTRA ACADEMY

Katharina Wichate

ORCHESTERINSPEKTOR / ORCHESTRA INSPECTOR

Uwe Timptner

ORCHESTERWARTE / STAGE MANAGER

Dietmar Höft, Nicolas van Heems, Martin Szymanski, Mike Knorpp

ORCHESTERVORSTAND / HEAD OF ORCHESTRA

Christoph Anacker, Christiane Hupka, Kaspar Loyal, Volker Sprenger,

Isa von Wedemeyer

DRAMATURG Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER / HONORARY MEMBERS

Lothar Friedrich, Thomas Kuchler, Victor Bruns †, Gyula Dalló †,

Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †, Ernst Hermann Meyer †,

Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †, Ernst Trompler †,

Richard von Weizsäcker †

Tick

SAISON 2022/23

ets

Der Vorverkauf
beginnt

ab 12. April 2022 Vorverkauf für die RING-Zyklen & FESTTAGE 2023
vorgezogener Vorverkauf am 9. April 2022

ab 23. April 2022 Vorverkauf für Abonnements 2022/23

ab 14. Mai 2022 Vorverkauf 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

1. VIOLINEN / 1ST VIOLINS Lothar Strauß, Roeland Gehlen**,
Petra Schwieger, Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Juliane Winkler,
Susanne Dabels, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch,
David Delgado, Andreas Jentzsch, Martha Cohen, Darya Varlamova,
Carlos Graullera, Eva Rabchevska*

2. VIOLINEN / 2ND VIOLINS Knut Zimmermann, Mathis Fischer,
Johannes Naumann, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Laura Volkwein, Laura Perez, Nora Hapca, Philipp Schell, Asaf Levy,
Charlotte Chahuneau**, Maria-Alexandra Bobeico*, Katharina Häger**

BRATSCHEN / VIOLAS Yulia Deyneka, Holger Espig, Katrin Schneider,
Friedemann Mittenentzwei, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke,
Stanislava Stoykova, Aleksandar Jordanovski, Olivera Matic*,
Sofia Aka Ugusheva*, Anna Lysenko**

VIOLONCELLI Andreas Greger, Nikolaus Popa, Isa von Wedemeyer,
Claire Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Elise Kleimberg, Jaelin Lim*,
Amke Jorienke te Wies*, Margarethe Niebuhr**

KONTRABÄSSE / DOUBLE BASSES Christoph Anacker,
Mathias Winkler, Joachim Klier, Axel Scherka, Alf Moser, Kaspar Loyal,
Akseli Porkkala*, Stefan Mathes**

FLÖTEN / FLUTES Thomas Beyer, Christiane Weise

OBOEN / OBOES Gregor Witt, Tatjana Winkler

KLARINETTEN / CLARINETS Tibor Reman,
Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTTE / BASSOONS Mathias Baier, Michaela Spackova*

HÖRNER / HORNS Stefan Dohr**, Sebastian Posch, Axel Grüner,
Frank Demmler

TROMPETEN / TRUMPETS Christian Batzdorf, Peter Schubert,
Noemi Makkos

POSAUNEN / TROMBONES Pedro Olite Hernando**, Jürgen Oswald,
Daniel Téllez Gutiérrez*

TUBA Sebastian Marhold

PAUKEN / TIMPANI Stephan Möller

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

IMPRESSUM | IMPRINT

HERAUSGEBERIN | PUBLISHED BY Staatsoper Unter den Linden
REDAKTION | EDITED BY Detlef Giese | Dramaturgie der Staatsoper
Unter den Linden

Die Essays von Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses
Programmheft. The essays by Detlef Giese are original contributions for
this program book. English translations by Brian Currid.

GESTALTUNG | DESIGN Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

HERSTELLUNG | PRODUCTION Druckhaus Sportflieger, Berlin

FOTOS Thomas Bartilla (Daniel Barenboim), Adriano Heitman
(Martha Argerich), Uli Weber (Cecila Bartoli), Markus Ebener
(Staatskapelle Berlin)



CHLDF The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**