

cpo

Joseph Martin Kraus
Overtures

THERESIA
Claudio Astronio



Joseph Martin Kraus 1756–1792

Overtures

1	Overture to the Prologue of <i>Aeneas i Cartago</i> [VB 23]	7'09
2	Overture to <i>Fiskarena</i> [VB 40]	3'29
3	Overture to <i>Olympie</i> [VB 33]	7'37
4	Overture to <i>Soliman II</i> [VB 22]	5'28
5	Introduction to <i>Aeneas i Cartago, Act V</i> [VB 23]	5'00
6	Overture to <i>Aeneas i Cartago, Act I</i> [VB 23]	7'37
7	Overture to <i>Äfventyraren</i> [VB 32]	7'12
8	Introduzione to <i>Funeral Cantata for Gustav III, part 1</i> [VB 42]	4'33
9	Overture to the <i>cantata for the birthday of Gustav III</i> [VB 41]	5'45
10	Overture to <i>Proserpin</i> [VB 19]	7'09
11	Introduzione to <i>Funeral Cantata for Gustav III, part 2</i> [VB 42]	6'40

Total time 67'44

THERESIA

Claudio Astronio

First Violins

Gemma Longoni
(concertmaster)
Camilo Arias
Abel Balazs
Pietro Battistoni
Aura Fazio
Pantea Moshfegh
Lucas Bernardo da Silva*
Julia Hernández
Sánchez*
Andrej Kapor*
Natascha Pichler*

Second Violins

Saaya Ikenoya
Andrej Kapor
Agata Magdziak
Aljoša Šolak
Tommaso Toni
Zsófia Noémi Bréda*
Melanie Gruwez*
Laurène Patard-Moreau*
Guillermo Santonja
di Fonzo*
Weronika Zimnoch*

Violas

Anna Wiczorek
Alaia Ferran
Irina Fârtat
Francesca Camagni
Natalia Duarte Jeremias*
Anna Krzyżak*

Celli

Marc Alomar Payeras
Mathilda Adamus
Charlotte Gulikers
Sophia Witmer
Cecilia Clò*
Ena Markert*
Sara Vicioso Usero*

Double Basses

Chloé Lucas
Lino Mendoza
Margherita Naldini*

Flutes & Piccolos

Samuel Casale
Eva Ivanova-Dyatlova
Ching-Yao Wang*

Oboes

Esther van der Ploeg
Ana Inés Feola
Laura Hoeven*
María Jesús Moreno
Ciudad*

Bassoons

Vicente Beltrán Plumed
Adrià Sánchez Calonge
Angel Alvarez*
Francisco Javier
Sánchez Castillo*

Horns

Alessandro Orlando
Claudia Pallaver
Vicent Serra
Taylor Townsend

Clarinets

Arthur Bolorinos
Maryse Legault
Tindaro Capuano*
Elia Bianucci*

Trumpets

Marcello Trincherò
Roberta D'Agostino
Simone Amelli

Timpani

Rubén Castillo del Pozo

Turkish Music

Rubén Castillo del Pozo
Michelle Foresta
Gabriele Gagliotta
Lorenzo Mercuriali
Marco Muzzati

Tutors

Gemma Longoni
Petr Zejfart
Tindaro Capuano*

* track 4 only



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting of this record prohibited.

cpo 555 579-2

Recorded in Rovereto, Italy, Sala Filarmonica from 20 to 23 August 2019

Track 4: February 23, 2023, Ravenna, Italy, Auditorium San Romualdo

Sound Engineer, editing, mixing and mastering: Michael Seberich,
Peter Ghirardini for Realsound.it (track 4 only)

Recording Director: Mario Martinoli; Musical advisor: Bertil van Boer

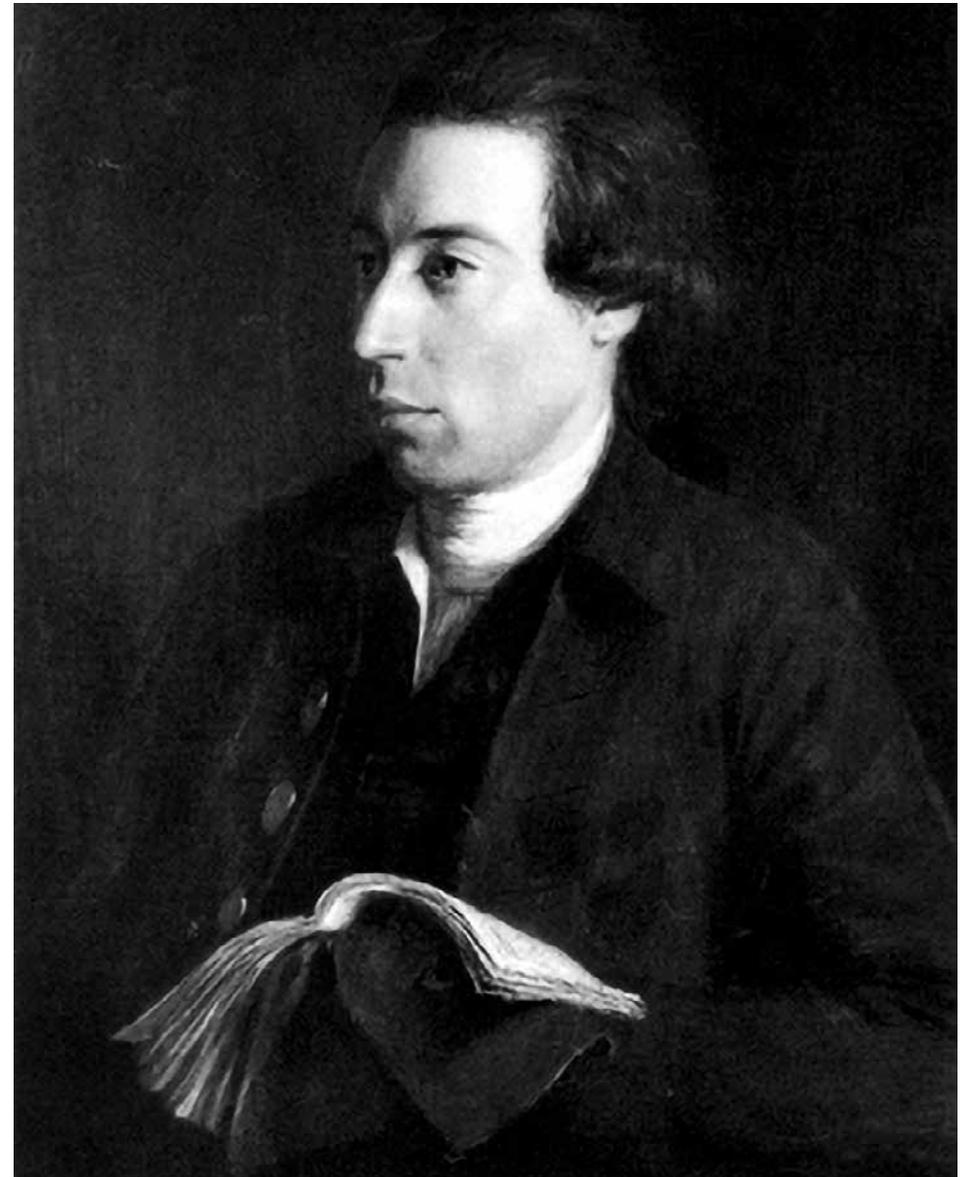
Record Producer: Mario Martinoli; Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover Painting: Elias Martin, »Blick auf das Stockholmer Schloss von der
Skeppsholm-Brücke«, Stockholm, Nationalmuseum, 1800

© Photo: akg-images, 2023; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2023 – Made in Germany



Joseph Martin Kraus

Joseph Martin Kraus Ouvertüren

Im Jahre 1788 verfaßte der Schriftsteller und Schauspieler Didrik Björn (1757–1810) zu der neuen türkischen Oper *Soliman II* von Joseph Martin Kraus einen Prolog mit dem Titel *Promenaden* (»Die Promenade«), in dem einer der Protagonisten, der aufgeblasene, anmaßende Baron Sporrenflucht, die arrogante Feststellung trifft, man sei doch »immer froh, wenn man am Ende eines langen Stückes die Ouvertüre hört«. Man sollte diesen Satz natürlich vor allem als eine komische Bemerkung verstehen; zugleich aber weist er auch auf die recht fließende strukturelle Entwicklung hin, die die Ouvertüre – die natürlich entgegen der Bemerkung des unglücklichen Barons am Anfang und nicht am Ende eines Werkes erscheint – im 18. Jahrhundert erlebt hat. Die Notwendigkeit einer Ouvertüre entstand aus dem barocken Konzept der *Intrada* und späteren *Introduzione*, die am Anfang des hauptsächlichen Bühnengeschehens entweder den Auftritt der Personen verlangt oder die Aufmerksamkeit auf die Tatsache gelenkt hatte, daß nun bald mit dem Beginn des Ereignisses zu rechnen sei. Um 1700 hatten sich diese »Intraden« in zwei Typen verwandelt: in die italienische *Sinfonia*, deren drei Sätze für gewöhnlich in einem Allegro, einem Andante oder Adagio und einem Tanz im Dreiertakt bestehen, sowie in die zweiteilige französische Ouvertüre mit ihrer langsamen, durch punktierte Rhythmen charakterisierten Einleitung und einem rascheren, oft kontrapunktischen Hauptteil, dem man nicht selten die Wiederholung des langsamen Anfangs als Abschluß anhängte. Ursprünglich als Auftakt vor allem für Opern, aber auch andere Bühnenwerke gedacht, war es zu Beginn des besagten Jahrhunderts üblich geworden, auch Kantaten und sogar geistliche Kompositionen mit einer »Ouvertüre« einzuleiten, wobei die *Sinfonia da chiesa* derselben

formalen Anlage gehorchte wie die französische Ouvertüre. Damit gingen zwangsläufige Spielarten einher wie etwa die einsätzig »Sinfonia«, mit der Johann Sebastian Bach oder Georg Philipp Telemann gelegentlich ihre Kantaten eröffneten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sich die Ouvertüre noch weiter entwickelt. Die italienische *Sinfonia* hatte häufig kaum einen musikalischen Inhalt, der im Zusammenhang mit der eigentlichen Oper stand, und konnte leicht als separates Stück aufgeführt werden, wie man das bei vielen Konzerten in ganz Europa zu tun pflegte. Francesco Algarotti (1712–1764) konstatierte 1755 in seinem *Saggio sopra l'opera in musica* (»Essay über die Oper in Musik«), die Ouvertüre solle thematisch oder emotional mit der Handlung des Werkes verbunden sein. Ebenso äußerte sich Christoph Willibald von Gluck (1714–1787) in seinem Opernmanifest, dem Vorwort zu *Alceste* (1767). Beginnend mit dieser Oper, setzte er seine Ansichten fortan musikalisch um; doch inzwischen hatte sich die Ouvertüre bereits weiterentwickelt. Für die beliebte *Opera buffa* und die *Serenata* verwandte man eine Abart der *Sinfonia*, in der der dritte Teil mit seinem Tripelmetrum durch das erste Ensemble oder den Einleitungschor, mitunter aber auch durch eine Arie des nachfolgenden Werkes ersetzt wurde. So beschrieb Leopold Mozart im Jahre 1771 den Beginn der »festa teatrale« namens *Ascanio in Alba* (KV 111) als »ein etwas Langeres Allegro, dann ein Andante, welches gleich muß gedantzt werden [...], dann anstatt dem letzte allegro hat er [...] eine art von Contradance und Chor gemacht, so zu gleich gesungen und gedantzt wird.« In *Il re pastore* (KV 208) hingegen besteht der dritte Satz aus der Auftrittsarie »Intendo, amico rio«. In Joseph Haydns *Infedeltà delusa* ist der dritte Satz das erste Ensemble der Akteure. Wenn man die Opernouvertüre in ein Konzertstück

oder eine Symphonie umwandelte, ließen sich weitere Sätze hinzufügen. Das geschah beispielsweise beim »Vorspiel« zu *Il re pastore*, das Mozart um ein Finale (KV 213c) erweiterte, wie er es bei mehreren seiner frühen Ouvertüren getan hat, und Haydn hängte seiner Einleitung ein kurzes, oberflächliches, wengleich lebendiges Kolophon an. Auch in Frankreich ersetzte man die barocke Ouvertürenform oftmals durch einzelne schnelle Sätze oder fügte, wie André Grétry 1784 in seinem *Richard Cœur de Lion*, sogar einen Abschnitt des Eingangschores ein, um einen nahtlosen Übergang zum Geschehen zu gestalten. Kurzum, in dieser Zeit war das Erscheinungsbild der Ouvertüre recht variabel, zu welchem Ende man sie auch benutzte. Es gab überdies Sätze, die am Anfang nachfolgender Aufzüge oder bei mehrteiligen Kompositionen von der Art der Huldigungskantate etwa an späteren Stellen eingefügt wurden. Ganz selten konnte ein Instrumentalsatz auch am Ende stehen – dort dann in Form eines großen symphonischen Satzes, beispielsweise einer *Chaconne*, womit die unbeholfenen Worte des Herrn Baron nicht völlig unsinnig erscheinen. Für die Komponisten war es bisweilen schwer zu entscheiden, wie sie ihre Ouvertüre präsentieren sollten, ob sie sie nun mit *Sinfonia*, *Introduzione* oder ähnlichen Begriffen bezeichneten, und es war nicht ungewöhnlich, daß dieser Satz als letzter des gesamten Werkes geschrieben wurde.

Für den schwedischen Kapellmeister Joseph Martin Kraus (1756–1792) spielte die Ouvertüre in seinen eigenen Bühnenkompositionen eine wichtige Rolle. Schon in jungen Jahren hatten ihn das Theater und vor allem die Oper fasziniert, wengleich dabei auch eine Evolution zu sehen ist. Als Schüler des Jesuitengymnasiums und des Musikseminars von Mannheim agierte er 1770 in dem liturgischen Drama *Das triumphierende Christentum*, und 1771 beauftragte ihn sein Musiklehrer, der

Jesuitenpater Alexander Keck (1724–1804), mit der Hälfte eines *Musik-Spiels* (VB 24). Von dieser frühen Kooperation ist nicht einmal der Name erhalten, doch Pater Keck erinnerte sich 1800 in einem Brief an Alois Kraus, den Bruder des Komponisten, daß es »mit viel Beifall« aufgeführt worden sei. Aus dieser Zeit stammen zwei Pantomimen und eine »Sinfonia buffa« (VB 129), die ganz im Stile der italienischen *Sinfonia* gehalten und mit dramatischen Momenten reich gespickt sind.

Einen großen Teil seiner Abhandlung *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* hat Joseph Martin Kraus der Opernkritik gewidmet, namentlich dem Schaffen von Anton Schweitzer. Besonders betont wird, daß neue Werke sowohl logisch als auch emotional zu sein hätten, wie das Christoph Willibald von Gluck, das Idol des jungen Deutschen, verlangte. In *Azire* (VB 18), seinem ersten Werk für das gustavianische Schweden, begann er mit der sinnvollen Nutzung der Ouvertüre. Zwar ist dieses Werk nicht erhalten, doch der Komponist Per Frigel bemerkte 1798, daß die Komposition in A-dur »voller Feuer« sei. Nach *Azire* schrieb Kraus weitere Ouvertüren zu Schauspielen sowie für die beiden großen Kantaten zu Ehren seines Gönners Gustav III.

Hinsichtlich der vorliegenden Produktion sind einige Punkte festzuhalten. Erstens sind die Ouvertüren nicht chronologisch, sondern gewissermaßen wie ein Palindrom geordnet, das sich hauptsächlich an den Tonarten orientiert und die große Es-dur-Ouvertüre zu der Oper *Æneas i Cartago* als zentrales Werk enthält. Das geschah, um den Stücken hinsichtlich ihres Stimmungsgehaltes und ihrer Strukturen eine kontrastreiche Kontinuität zu verleihen. Die Werkkommentare hingegen folgen der zeitlichen Reihenfolge, da es wichtig ist, die Dinge auch aus dem historischen Blickwinkel zu betrachten. Zweitens gibt es, wie bereits erwähnt wurde,

mehrere Kompositionen, bei denen die Ouvertüre direkt in das Hauptwerk übergeht, weshalb es dort mitunter keine Schlußkadenz gibt. Diese Fälle werden im Kontext der jeweiligen Werke besprochen.

Von der (hier nicht eingespielten) *Introduzione* zu dem Oratorium *Der Tod Jesu* abgesehen, ist die älteste erhaltene Ouvertüre jene in C-dur zu dem Einakter *Proserpin*, der 1780 komponiert und im Folgejahr uraufgeführt wurde. Das zweiteilige Stück beginnt mit einem langsamen, eher gemächlichen Gesang der Oboe, in dem sich die pastoralen Qualitäten vom Anfang der Oper widerspiegeln. Darauf folgt ein fröhliches, rasantes *Allegro* voll kontrastreicher Strukturen und spannungsreiche Vorhalte. Die verschiedenen Themen folgen rasch aufeinander; zugleich erinnern einige Momente an Gluck und die orchestralen Kunstgriffe der Mannheimer. Der ständige rhythmische Impuls hält die Musik in Bewegung. Ursprünglich geht die Ouvertüre direkt in den Eingangschor über; in unserer Aufnahme endet sie indes kurz vor diesem Übergang mit einer Unisono-Figur, die aus dem ersten Motiv abgeleitet ist.

Als die führende Stockholmer Sopranistin Caroline Müller und ihr Ehemann, der Konzertmeister Christian Friedrich Müller, im Jahre 1782 vor ihren Gläubigern aus Stockholm flohen, begab sich der enttäuschte Vizekapellmeister Kraus im Auftrage des Königs auf eine weite Reise. Seine Arbeit an *Proserpin* hatte ihm den Auftrag zu der neuen großen Oper *Æneas i Cartago* eingebracht; vor seiner Abreise hatte er an diesem monumentalen sechsaktigen Werk jedoch noch nicht viel getan. Im November 1782 besuchte er im schwedisch-pommerschen Wismar die Familie Gröning, mit der er bekannt war. Diese bestellten bei ihm eine Kantate zum Geburtstag Gustavs III. – ein langes, komplexes Gratulationswerk, zu dem Kraus eine einsitzige Ouvertüre in D-dur verfaßte, die mit Pauken und Trom-

peten den festlichen Anlaß betont. Der dreiteilige Satz beginnt mit einem sanft-lyrischen Thema der Flöten, dem sich ein martialischer Teil anschließt. Über wirbelnden Streichern und feineren lyrischen Sequenzen erscheinen hier kurze Motivfolgen, die in der Art einer monothematischen Variationsreihe vornehmlich auf dem ersten Thema basieren. Auch diese Ouvertüre geht direkt in den ersten Refrain über; allerdings gibt es vor dem kurzen, hier nicht berücksichtigten Übergang eine abschließende Fanfare in der Tonika.

1783 kam Joseph Martin Kraus nach Wien, wo er erstmals seinem Idol Christoph Willibald von Gluck und anderen Komponisten der Kaiserstadt begegnete. Außerdem lernte er den Verleger Johann Traeg kennen, dem er verschiedene Werke überließ. Darunter waren die zwei Ouvertüren des *Æneas* in c-moll und in Es-dur. Bei der ersten handelt es sich um ein einsitziges Stück, das ein Bild des wilden, sturmgepeitschten Meeres zu Beginn des Prologs zeichnet: Die unruhigen Figuren dürfen wir uns als die Schaumkronen der Wogen vorstellen, auf denen verschiedene Sequenzen langer Holz- und Blechbläserakkorde hin- und hergeschleudert werden. Diese Stimmung wird sehr à la Gluck dargestellt – die durchweg spannungsgeladene Musik ist hin und wieder von feineren Momenten durchsetzt, die wie kleine Atempausen in dem unerbittlichen, aufgewühlten Ozean erscheinen. Wie in den früheren Werken, so führt die Ouvertüre auch hier zu den damit verbundenen Bläserchor. Für den Verleger Traeg hat Kraus das Stück allerdings bearbeitet und mit einer Unisono-Tonleiter enden lassen. Außerdem verlangt diese Version nur ein Hörnerpaar, das Kraus später für seine Stockholmer Fassung verdoppelte. Unsere Produktion enthält sowohl die endgültige Fassung als auch den Konzertschluß für Traeg.

Die Overtüre zum eigentlichen Operngeschehen schrieb Kraus dann wieder in der Art seiner früheren Overtüren. Die langsame Einleitung, in der die tiefen Streicher mit ihrem sanften, lyrischen Thema eine ungewisse Spannung aufbauen, wird jäh von einem strengen, unnachgiebigen Unisono beendet. Hier steigert sich die Spannung durch Vorhalte, mächtig wirbelnde Streicher und punktierte Rhythmen zu einer majestätischen Aussage von orchestraler Kraft. Das Nebenthema der Solo-Oboe schlägt anfangs einen klagenden Ton an, geht dann aber in eine schwingvolle Wellenbewegung über. Während des gesamten Satzes wirbeln die eifertigen Streicher aufgeregt umher. Besonders dramatisch ist der in Moll komponierte Mittelteil, der einen Blick in die Zukunft wirft und beinahe so klingt, als sei er in der Zeit der Romantik geschrieben worden. Ausnahmsweise endet diese Overtüre mit unterschiedenen Figuren: Eine kurze Wiederholung der ersten Unisoni und kräftige Orchesterfanfaren beschließen den Satz.

Æneas i Cartago nimmt im Schaffen des Komponisten einen bedeutenden Rang ein. Daher wurde beschlossen, auch die kurze Einleitung zum fünften Aufzug einzuspielen. Diese ist um 1790 entstanden und dürfte zu Kraus' spätesten Stücken gehören. Die Introduction steht in D-dur, wechselt aber angesichts des Bühnengeschehens schnell zwischen Dur und Moll. Der numidische König Jarbas wurde von Dido abgewiesen und kehrt nun mit seinem Heer zurück, um Karthago zu zerstören. Der erste Teil beginnt mit sanften Tremoli der Kontrabässe, über die die Streicher und die Bläser geschichtet werden – ganz so, als könne man über der Wüste eine ferne Staubwolke wahrnehmen. Die Dynamik wird intensiver, bis die Musik plötzlich für einen kurzen Moment nach d-moll umschlägt, eine kurze Aufregung, die sich wieder in der musikalischen

Staubwolke verliert. Man fühlt, daß sich die Armee des Jarbas nähert; dann folgt abrupt ein synkopiertes *crecendo* in D-dur mit einer aufsteigenden Trillerfolge auf der Dominante, woraus die Macht des numidischen Königs spricht. Der zweite Teil, der zum Eingangschor des Aufzuges überleitet, ist durch bedrohlich punktierte Rhythmen gekennzeichnet, die erahnen lassen, wie sich das Heer in unheilverkündender Schlachtordnung ausbreitet.

Nachdem Kraus wieder in Schweden war, wurde er 1788 zum ordentlichen Kapellmeister sowie zum Direktor der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. In Paris hatte er zwei Opern geschrieben: *Oedip* (VB 21) und das Duodrama *Zélie* (VB 20). Während er die erste nach Abschluß des ersten Aktes vernichtete, nahm er die zweite mit nach Schweden. Allerdings ist von dieser bis auf das vollständige Libretto nichts mehr erhalten. Doch der Komponist schrieb eifrig für die Königliche Oper und die im Privatbesitz befindliche Schwedische Komödie. Nur wenige der für diese Bühnen entstandenen Werke enthalten eine Overtüre – anders als die 1788 zum Geburtstag der Königin am *Kungliga Dramatiska Teatern* aufgeführte, später auf die Hauptbühne verlegte »türkische« Oper *Soliman II* (VB 22), deren Vorspiel aus einem einzigen, mit klirrendem Schlagzeug gespickten Satze in D-dur besteht. Dieser bringt ein einziges Thema, das allerdings zweimal gespielt wird, bevor ein exotischer Blitz herniedergeht. Die Partitur verlangt auch Klarinetten in D sowie zwei Pikkoloflöten, die dem Orchester eine helle, lebhafte Farbe verleihen. In den beiden mittleren Abschnitten nutzt Kraus das Hauptthema zu Variationen, die für Kontraste und eine kleine kontrapunktische Passage sorgen. Als eines der beliebtesten Werke des Komponisten hielt sich das Stück über dreißig Jahre auf der Bühne.

Im folgenden Jahr 1789 erlebten auch *Fiskarena* (»Die Fischer«), ein vollständiges Ballett, ihre Uraufführung. Dieses fußt auf einer Erzählung von Étienne Lauchery und wurde von Anton Bournonville im Anschluß an *Landsby Mölleren* (»Die Landmüller«) choreographiert, die im Vorjahr zur Musik von Johann Friedrich Grenser für das *Corps de ballet* einen Erfolg erzielt hatte. Es geht darin um ein Schelmenpaar, das einen ebenso zänkischen wie lüsternen alten Geizhals überlistet: Das Premierenpublikum war so begeistert davon, daß die Polizei aufziehen mußte, um ein völliges Überborden des Jubels zu verhindern. Kraus schrieb dazu ein kurzes Stück in C-dur, das auf einem lebhaften Tanzrhythmus beruht und von einer langsam-wiegenden Einleitung eröffnet wird, die deutlich nach einer Volksweise klingt. Es meldet sich eine leichte Gegenstimme, worauf das *Allegro* mit einem schwingvollen Gedanken einsetzt, der sich als das einzige Thema des Abschnitts erweisen wird. Es gibt sogar eine kurze »zigeunerische« Passage in Moll, die insofern zur Handlung paßt, als die Protagonisten sich im Rahmen ihres Vexierspiels als Zigeuner verkleiden.

Zwar wurde die für 1791 geplante Uraufführung des *Æneas* vereitelt; dennoch gehörte Kraus zu den neun Stockholmer Komponisten, die mit der Musik zu der komischen Oper *Äfventyraren* (»Der Abenteurer« VB 32) beauftragt wurden. Dieser liegt das Schauspiel von Johan Lannerstierna zu Grunde, das im selben Jahr große Erfolge errungen hatte. Die Geschichte erzählt von einem Schiffbrüchigen, der im Mittelmeer auf der Insel des Mondes strandet und mit List und Tücke die Töchter eines fremdenfeindlichen Oberpriesters für sich gewinnt. Als Kapellmeister zeichnete Kraus für die Overtüre und die ersten sieben Nummern verantwortlich. Die Overtüre in B-Dur ist wiederum zweiteilig angelegt. Die langsame Einleitung wirkt wie ein ruhi-

ger, bedächtiger Tanz mit leicht zu erkennenden Schritten, worin die hohen Fagotte die Streicher verstärken. Der Hauptteil bringt ein recht verrücktes Thema, das von lärmenden, rasch aufeinander folgenden Abschnitten unterbrochen wird, um im Krähen einer Solo-Oboe zu enden. Der zweite Gedanke, bei dem die Oboe im Hintergrunde lauert, gibt sich mit seiner dahin rollenden Linie wie eine musikalische Intrige. Das Resultat ist recht vergnügt und beschwingt. Die Durchführung wandert, wie das sich gehört, durch mehrere Tonarten, wozu die Bläser ihre Kommentare abgeben.

Im selben Jahr bat man Kraus um die Bühnenmusik für Johan Kellgrens Tragödie *Olympie* (VB 35). Diese basiert auf Voltaires gleichnamigem Trauerspiel, in dem es um mehrfachen Mord und Selbstmord geht. Die Musik sollte sich demzufolge auf den emotionalen Aufruhr der Handelnden konzentrieren, wenngleich es sich dabei »nur« um Instrumentalsätze handelte. Die d-moll-Ouvertüre ist ein Werk des *Sturm und Drang*, dessen aufgewühlte Musik eine rohe Kraft kennzeichnet. Sie beginnt mit dem punktierten Rhythmus der majestätischen französischen Ouvertüre und läßt mit ihren Akkorden eine erbarmungslose Tyrannei erahnen. Ein langsamer Marsch leitet zum Allegro über, das durch weit ausholende Linien, jähe Unterbrechungen und Synkopen und eine insgesamt dramatische Stimmung charakterisiert ist. Die ausgedehnte Gesangslinie des zweiten Themas sorgt für eine kurze Atempause, in der die langen Holzbläseröne ein Gefühl der Ruhe vermitteln. Bald jedoch befindet man sich wieder in den Molltonarten und den fragmentarischen Motiven, worauf die unruhigen Tremoli die Reprise des Hauptthemas ankündigen. Um die französische Form zu betonen, wiederholt Kraus die langsame Einleitung, bevor er diese Vorschau auf die kommende Tragödie beendet. Ursprünglich verband sich diese Ouvertüre direkt mit

einem eher statischen Marsch, der bereits zu dem Schauspiel gehörte. In unserer Aufnahme endet sie auf einem Dominantakkord: Die Musik sollte in der Schweben bleiben, wenn sie in das eigentliche Drama übergang.

Mit der Kultur war es im März 1792 schlagartig vorbei, als Gustav III. während eines Maskenballs einem Attentat zum Opfer fiel (Auber und Verdi haben diesen Mordanschlag in Opern dargestellt). Joseph Martin Kraus erhielt den Auftrag zu einer Trauermusik, die aus einer Symphonie sowie einer großen, zweiteiligen Kantate auf Worte des Dichters Carl Gustav af Leopold bestand. Jedem der beiden Kantatenteile stellte der Komponist eine passende Instrumentaleinleitung voran, wobei er die erste (in d-moll) aus einer zwei Jahre zuvor für den Karfreitag geschriebenen »*Sinfonia per la chiesa*« übernahm. Es ist ein spartanisches, hartes und unnachgiebiges Werk, das mit strengen Einklängen beginnt. Zu dem trauerhaften, zögerlichen Streichorchester tritt lediglich ein Fagott hinzu, das bei seinem einzigen Solo einen gefühlvollen, tröstlichen Ton anschlägt. Die Unisoni werden wiederholt, weichen vorläufig einer Reihe düsterer Vorhalte und tauchen dann in einer kurzen Fuge auf, die über die Exposition des Themas jedoch nicht hinauskommt. Das Stück endet auf einem Dominantakkord, dem sich der erste (hier ausgelassene) Refrain anschließt.

Der zweite Teil beginnt mit einer einsätzigen Ouvertüre oder *Introduzione* von komplexerer Gestalt. Sie zeichnet sich durch trauerhafte, spannungsvolle Harmonien aus, in denen über den ostinaten Innenstimmen der Streicher thematische Fragmente auftauchen, um sich mit den Orchesterfarben der Fagotte, Klarinetten und Hörner zu überlagern. Der gefühlvolle Mittelteil steht zwar in Dur, wird aber immer wieder vom c-moll unterbrochen, das den feierlichen Charakter des Werkes markiert. Im zweiten Abschnitt spürt man scharfe

Dissonanzen, die am Ende mit dem Heulen der Hörner eine wahre Grabesstimmung erzeugen. Es ist eines der bewegtesten und innigsten Instrumentalwerke, die Joseph Martin Kraus geschrieben hat – und eine gute Möglichkeit, das Programm mit einem Moment der Nachdenklichkeit ausklingen zu lassen.

Für den Komponisten Joseph Martin Kraus war die Ouvertüre ein integraler Bestandteil des übrigen Werkes – ob dieses nun dramatischer oder komischer Natur war. Im ersten Fall sorgte er in seinen Stücken für entsprechende Stimmungs- und Szenenmalerei, wobei er die in der Tragödie enthaltenen Emotionen oftmals antizipierte. Im zweiten Fall treten sein Sinn für Humor und seine musikalische Haltung durch farbenfrohe, oftmals heitere Themen deutlich zu Tage. Er bevorzugte monothematische Strukturen, die ihm innere Variationen und harmonischen Farbenwechsel ermöglichten. Das läßt seine Musik in mancher Hinsicht fortschrittlich erscheinen, und die Ouvertüren bieten oft den Schlüssel zu den dramaturgischen Inhalten der Hauptstücke, ob diese nun für die Bühne oder den Konzertsaal bestimmt waren.

– Bertil van Boer

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Theresia

Theresia ist ein internationales Orchester, das sich speziell dem klassischen Repertoire auf historischen Instrumenten widmet.

Theresia wurde 2012 auf Initiative einer Gruppe von Mäzenen gegründet und ist heute ein philanthropisches Projekt von ICONS, einer privaten italienischen Stiftung, die die Karriere junger künstlerischer Talente durch jährliche Stipendienprogramme unterstützt.

Theresia bringt Musiker von bis zu 28 Jahren zusammen, die alle aus führenden akademischen Musikinstitutionen in ganz Europa kommen, und bietet ihnen die Möglichkeit, ihre künstlerischen und beruflichen Kenntnisse zu verbessern und an renommierten Veranstaltungsorten in ganz Europa aufzutreten. Die Musiker treffen sich mehrmals im Jahr für jeweils eine Woche unter der Leitung von international renommierten Künstlern.

Theresia repräsentiert ein Paradigma der Integration und des Dialogs zwischen den Kulturen und ist heute international als eines der bedeutendsten europäischen Orchester für klassische Musik auf historischen Instrumenten anerkannt.

Theresia ist Mitglied des Europäischen Netzwerks für Alte Musik (REMA) und wird durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union kofinanziert.

Claudio Astronio

Claudio Astronio ist nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent tätig. Der vielseitige Musiker leitet das Ensemble *Harmonices Mundi*, mit dem er bei den wichtigsten internationalen Festivals für Alte Musik gastiert. Im Jahre 2007 debütierte er als

Operndirigent unter der Regie von Graham Vick mit Mozarts *Don Giovanni* und Glucks *Orpheus und Eurydike*. Seine CDs wurden von den wichtigsten nationalen und internationalen Fachzeitschriften wie *Alte Musik Aktuell*, *Amadeus*, *Diapason*, *Le Monde de la Musique*, *Goldberg*, *Grammophone* und *Repertoire* mit etlichen Preisen ausgezeichnet. Astronio interessiert sich überdies für den Jazz und die Verbindung verschiedener musikalischer Welten. Seine konzertante Tätigkeit ergänzt er durch den Unterricht, den er am Konservatorium von Trapani in den Fächern Cembalo und Historische Tasteninstrumente erteilt.

Gemma Longoni

Gemma Longoni begann im Alter von fünf Jahren mit dem Geigenspiel. 2010 absolvierte sie das Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand. Zwei Jahre später schloß sie ihr Masterstudium mit höchster Auszeichnung ab. An der Schola Cantorum Basiliensis erwarb sie bei Amandine Beyer und Leila Schayegh ihren Master in barockem Violinspiel. In den Jahren 2011 und 2012 hatte sie im European Union Baroque Orchestra (EUBO) die Position der Konzertmeisterin und Stimmführerin inne. Derzeit ist sie Mitglied des Geneva Camerata Orchestra (GCEA). Gemma Longoni hat Aufnahmen für EMI Classics, Amadeus, die Deutsche Harmonia Mundi und Sony Classical gemacht. Sie gehört seit 2015 dem Ensemble Theresia an, wo sie seit 2019 als Konzertmeisterin und Tutorin der Streicher fungiert.

Claudio Astronio



Joseph Martin Kraus Overtures

In 1788 author and actor Didrik Björn (1757–1810) penned a prologue to the new Turkish opera *Soliman II* by Joseph Martin Kraus entitled *Promenaden* (The Promenade), in which one of the main characters, a pompous and overbearing Baron Sporrenflycht, stated arrogantly: “One is always glad to hear the overture at the end of a long piece.” While one should take this line for its comic value, it does imply the rather fluid structural development of the overture during the eighteenth century, being of course at the beginning of a work rather than the end, as the hapless Baron’s juxtaposition stated. The need for an overture grew out of the Baroque concept of the *Intrada*, later *Introduzione*, where the opening of the main theatrical event required either entrance of the characters or calling attention to the fact that the event was about to start. By 1700, the overture had metamorphosized into two types: the Italian *Sinfonia*, consisting of three movements organized as an *Allegro*, *Andante* or *Adagio*, and usually a triple-meter dance; and the French, consisting of two movements-in-one, a slow introduction characterized by dotted rhythms and a faster, often contrapuntal main section. It was not infrequent that this last may have had a repeat of the opening slow section. Originally meant to open theatre pieces, mainly opera, by the early part of this century it had become common to preface cantatas and even sacred works, where the *Sinfonia da chiesa* was in the same format as the French overture. Along with this came inevitable variations, such as a single movement “*Sinfonia*” that one finds occasionally opening the cantatas of Johann Sebastian Bach or Georg Philipp Telemann.

By the second half of the century, the overture had evolved even further. The Italian *Sinfonia* often had little

musical content related to the main opera, being a work that could easily be performed separately, as it often was in the various public concerts around Europe. In 1755 Francesco Algarotti (1712–1764), noting the superficiality of these types of overtures, noted in his *Saggio sopra l’opera in musica* (Essay on opera in music) that the overture ought to be linked thematically or emotionally to the action in the main opera, something that Christoph Willibald von Gluck (1714–1787) also emphasized in his operatic manifesto in the preface to *Alceste* in 1767. The latter put his belief into his own music, beginning with this opera, but by this time the overture had further developed. For the popular opera *buffa* and *serenata*, a variation of the *Sinfonia* was employed wherein the opening ensemble or chorus, sometimes an aria, of the work was substituted for the triple-meter third movement. As an example, Leopold Mozart noted in 1771 describing the beginning of his son Wolfgang’s *fiesta teatrale Ascanio in Alba* (KV 111) that what appears to be a single movement overture was in fact in three movements, with the second a *ballo*, and the third the first chorus, while in *Il re pastore* (KV 208), the third movement was the opening aria “*Intendo, amico mio*.” Joseph Haydn’s *Infedeltà delusa*, represents the same sort of format, with the third movement the opening ensemble of the characters. In such cases where the opera overture was reconstructed as a concert piece or symphony, additional movements could be and were added as needed. In the case of *Il re pastore*, Mozart appended a *finale* (KV 213c), as he did for several of his early opera overtures, and Haydn added a short, even perfunctory but lively *colophon*. Even in France, the Baroque overture form was often replaced by single fast movements, or, in the case of André Grétry’s *Richard Cœur de Lion* from 1784 a section of opening chorus was even inserted into the overture, making the transition to the main action seam-

less. In short, during this time, what constituted an overture, wherever and however it was used, was quite variable, and there were even such movements inserted to begin other acts or parts of works such as cantatas in honor of a personage, and rarely these also occurred at the conclusion of some pieces, usually in the form of a grand symphonic movement, such as a *Chaconne*, giving some small truth to the Baron’s awkward statement. For a composer, the choice of how to present an overture, whether called *Sinfonia* or *Introduzione* or some other similar term, was sometimes difficult, and it was not uncommon for this movement to be the last to be written in a large work.

For Swedish Kapellmeister Joseph Martin Kraus (1756–1792), the overture played an important role in his own compositions for the stage. From a very early age, he was fascinated by the theatre, particularly opera, though it was also somewhat of an evolution. While still a child attending the Jesuit Gymnasium and Music Seminar in Mannheim, he performed a role in a liturgical drama, *Das triumphierende Christentum* in 1770, and by 1771 he was given one half of a *Musik-Spiel* (VB 24) by his Jesuit music teacher, Pater Alexander Keck (1724–1804). Nothing of this early collaborative effort has survived, not even the name, but Keck remembered in a letter to Kraus’s brother Alois in 1800 that it was performed “with much approbation.” From this period date a pair of pantomimes and a “*Sinfonia buffa*” (VB 129), all very much in the mode of the Italian *Sinfonia*, replete with dramatic moments.

Much of Kraus’s treatise *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* is devoted to criticism of opera, especially the work of Gottfried Schweitzer, and the focus is on how new works must be logical and emotional, very much in the vein of Gluck, Kraus’s idol. It was not until his premiere work for Gustavian Sweden in 1779, *Azire*

(VB 18), that he began to use the overture to good purpose. Though this piece has not survived, Per Frigel noted in 1798 that the A major work was “full of fire.” Thereafter, he composed overtures to both theater works and his two major cantatas in honor of Gustav III, his patron.

Here a couple of items need to be mentioned. First, the overtures herein are not in chronological order, but rather have been arranged according to a palindromic sequence arranged mainly by key, with the grand overture to the opera *Aeneas i Cartago* as the E-flat centerpiece. It was done to give these works a continuity and contrast as to mood and structure. The notes here follow a chronological order, however, as it is important also to see things from an historical perspective. Second, as noted above, there are several works where the overture links directly into the main work itself, and thus conclusive cadences are sometimes lacking. These instances will be discussed among the works themselves.

The earliest surviving overture, apart from the *Introduzione* to his oratorio *Der Tod Jesu* (not recorded here), is that in C major for the one-act opera *Proserpin* composed in 1780 and premiered in 1781. It is in two parts, a slow and rather languid beginning with a flowing oboe solo, reflecting the pastoral quality of the first part of the opera. This is followed by a joyful and fast-paced *Allegro* with contrasting textures and an abundance of suspensions adding tension. The various themes appear in quick succession, along with some Gluckian moments and Mannheim orchestral devices. The constant rhythmic motion keeps the music in motion. Originally it led directly into the opening chorus, but here it concludes shortly before the transition on a unison figure derived from the opening motive.

In 1782, frustrated by the abrupt departure of Stockholm’s leading soprano Caroline Müller and her violinist husband to avoid creditors, Kraus embarked upon a

grand tour as Vice-Kapellmeister. His work on *Proserpin* had obtained a new commission for a grand opera, *Æneas i Cartago*, but he had barely begun work on this six-act monumental work before his departure. In November of that year he visited Wismar in Swedish Pomerania, where he was acquainted with the Gröning family. They commissioned him to compose a cantata for the birthday of Gustav III to a German text, a long and complex honorific work. To preface this, Kraus’ composed a single-movement overture in D major, with festive trumpets and timpani to highlight the occasion. The triple meter piece begins softly with a lyrical theme with flutes before the martial section bursts in. Here, short motivic sequences occur above swirling strings and moments of thinner lyrical sequences, most based upon the opening theme in a sort of monothematic set of variations. Here too the overture leads directly into the first chorus, but there is a final flourish in the main key before a short transitional phrase, omitted here.

In 1783 he arrived in Vienna, where he met for the first time his idol Gluck, as well as other Viennese composers. He also became acquainted with the publisher Johann Traeg, with whom he left works to be distributed. These included the two overtures to *Æneas*, the first in C minor to the Prologue, and the second in E-flat major to the opera itself. The first is a single movement reflecting the restless, storm-tossed sea that begins the prologue. In the restless figures of the main theme one can envision the froth of the waves as various sequences are bounced back and forth with sustained winds and brass chords. It sets the mood in a very Gluckian manner, always tension-filled and with moments of thinner sequences, respites from the relentless and agitated musical sea. As with the earlier works, the overture leads directly into the chorus of chained winds. Here, however, in altering it for sale by Traeg, Kraus conclud-

ed the saleable piece with a unison scale figure. The Traeg version also had only a pair of horns, but when finally revised for Stockholm, Kraus doubled this; this recording incorporates both the final version and the Traeg conclusion. For the overture to the main opera itself, Kraus reverted to his earlier overtures with a slow introduction but with a soft lyrical theme in the lower strings that builds in uncertain tension before abruptly concluding in a stark and unyielding unison. Here, the tension builds with passages of suspensions and imperious skirling strings and dotted rhythms, a royal statement of orchestral power. The solo oboe of the secondary theme is momentarily plaintive before merging into sweeping wave-form textures. Throughout the strings swirl and rush about in an agitated manner. The central section with its minor key is particularly dramatic, even forward-looking, sounding almost like it could have been written in the Romanic period. Here, for once the conclusion is decisive, with a brief repeat of the opening unisons and a flourish of orchestral power. Given the importance of this opera among Kraus’s compositions, it was decided that the brief introduction to the fifth act should be included. This is probably among the latest of his movements, probably dating to around 1790 or so. It is in D major, but the music shifts rapidly between major and minor modes due to the stage action. Here, the Numidian king Jarbas has been rejected by Dido, and he returns with his army to lay waste to Carthage. The first part begins softly with tremolo contrabasses, adding layers of the strings and winds, almost as if one can discern a distant cloud of dust in the desert. The dynamics build in intensity until suddenly the music turns to D minor momentarily, a brief alarm that subsides into the musical dust cloud again. One can sense Jarbas’s army getting closer, and suddenly the return to the D major crescendo opens with syncopations and a

rising set of trills on the dominant revealing the power of the Numidian king. The second section, a transition to the opening chorus of the act, is characterized by menacing dotted rhythms, wherein one can sense the army spreading out in battle array with an air of foreboding.

When Kraus returned to Sweden, he was appointed both as Kapellmeister in ordinary and the provost of the Royal Swedish Academy of Music in 1788. In Paris he had composed two operas, *Oedip* (VB 21) and *Zélie* (VB 20), the first of which he himself destroyed after completing the first act, and the second of which, a duo drama, he took back to Sweden with him. No trace of this last has been found save for a complete libretto. But the composer was quite active writing for the stage, immersing himself both in the royal opera and privately-owned Swedish Comedy. Not much of the music written for these venues contains an overture, but in 1788 the Royal Dramatic Theatre put on a so-called Turkish opera, *Soliman II* (VB 22) for the Queen's birthday, later transferring it to the main stage. The overture for this is in a single movement in D major, replete with jangling percussion. It too is monothematic, with the opening theme played twice before bursting out into an exotic flash. His instrumentation also included D clarinets, as well as a pair of piccolos, giving it a bright and vibrant orchestral color. In the two central sections, Kraus uses the main theme in variation form, providing contrast and some short counterpoint. This work became one of his most popular, remaining on stage for over thirty years.

The next year, 1789, also saw the premiere of a complete ballet, *Fiskarena* (The Fishers, VB 40). Taken from a tale by Étienne Lauchery, it was choreographed by Anton Bournonville as a follow-up piece to *Landsby Mölleren* (The Country Millers), which had achieved success for the corps de ballet the previous year to music by Johann Friedrich Grenser. The plot, where in

a couple of rogues outwit a cantankerous but lecherous old miser, was so popular at its premiere, that the police had to be called in to keep the jubilant audience from having too much pleasure. For this, Kraus composed a short work in C major, based upon a lively dance rhythm and prefaced by a mincing slow introduction that sound very much like a folk song. There is an easy countermelody, and then the Allegro section enters with a bouncing main theme that turns monothematic. There is even a short section of minor key "gypsy" music, appropriate since the main characters disguise themselves as gypsies as part of the delusion.

Although plans for the premiere of *Æneas* were thwarted in 1791, Kraus was one of nine composers in Stockholm who were commissioned to provide music for the comic opera *Äfventyraren* (The Adventurer, VB 32), a text by Johan Lannerstierna produced with equally great success that year. The plot involves a castaway on the Mediterranean Island of the Moon, who uses guile and trickery to win the daughters of a xenophobic high priest. As Kapellmeister, Kraus was responsible for the overture and the first seven numbers. The overture, in B-flat major, also corresponds to his two-section format, with a slow introduction that seems like a calm deliberate slow dance with easily discerned steps and high bassoons reinforcing the strings. The main section has a rather madcap main theme that is punctuated by rapid-fire segments that come one after the other, only to end with a chuckling solo oboe. The second theme, in which the oboe lurks in the background, is like musical scheming with a rolling line. The result is quite joyous and upbeat. As usual, the development section is sequenced through several keys, with the winds providing commentary.

The same year, Kraus was asked to compose incidental music for Johan Kellgren's tragedy *Olymp-*

ie (VB 35). Based upon a play by Voltaire, it tells the tale of murder and suicide, and his music was to focus on the emotional turmoil of the characters, even if only instrumental movements. The overture, in D minor, is a work of Sturm und Drang, agitated and raw power. It too begins with an imperial French style dotted rhythm, chords that proclaim unyielding tyranny. A slow march leads toward the Allegro, which is characterized by broad sweeping lines, sudden punctuations and syncopations, and an overall tragic mood. A secondary theme gives a moment's respite with a longer lyrical line, with sustained wind notes adding a sense of calm. Soon the minor keys return in short fragments of motives before the restless tremolos herald the return of the main theme. To emphasize the French stylistic format, Kraus appends a return of the opening introduction, before winding down this preview of the tragedy about to unfold. Originally, this overture led directly to a rather static march as part of the play. It ends, as here, on a dominant chord, leaving things hanging as the music merges into the play itself.

Culture under Gustav III came to an abrupt end in March of 1792, when he was shot at a masked ball (later depicted in operas by Auber and Verdi). He lingered long enough for funeral plans to be developed, and Kraus was commissioned to compose the music, consisting of a symphony and a large two-part cantata to a text by Carl Gustav Leopold. Each of the two parts is prefaced by instrumental introductions suitable for the occasions. The first, in D minor, Kraus took from a church symphony composed two years earlier for Good Friday. It is a spare work, harsh and unyielding, beginning with stark unisons. Scored only for strings and a lone bassoon, it is sorrowful and hesitant. When the bassoon enters on its only solo, the tone is consoling and sentimental. The second appearance of the unisons gives

way to a set of funereal suspensions, only to emerge once more in a short fugue that itself fails to progress beyond the exposition of the theme. The music ends on a dominant chord; what follows is a second transition section leading to the powerful first chorus, both of which have been omitted here. Part II begins with a rather more complex single movement overture or *Introduzione*. It is characterized by sad and tension-filled harmonies, where fragments of themes emerge and overlap with orchestral color, bassoons, clarinets and horns, all above an ostinato inner string part. There is a sentimental major key middle section, but C minor rises again and again to add solemnity to the work. Pungent dissonances are felt in the second portion, leading to the overall grave mood with the howl of horns at the end. It is one of the most emotional and heartfelt of his instrumental works, and a good way to end the disc on a pensive and thoughtful moment.

As a composer, Kraus shows that he viewed the overture as an integral part of the rest of the work, whether it be dramatic or comic. For the former, he endowed his overtures with a sense of mood and scene painting, often foreshadowing the emotions therein. For the latter, his sense of humor and musical settings are evident in the colorful and often light-hearted themes. He favors using a monothematic structure, which allows for internal variation, and shifting harmonic colors. This makes his music advanced for his time in some respects, and the overtures are often the key to further theatrical content in the main pieces, whether they be for the stage of concert hall.

– Bertil van Boer



Gemma Longoni

Theresia

Theresia Orchestra is a prominent international youth orchestra specifically addressing the Classical repertoire on period instruments.

Named after the Austrian empress Maria Theresia, the orchestra was founded in 2012 at the instigation of a group of patrons. It brings together musicians under the age of 28 who specialise in historically informed performance practice at the leading European music institutions, accompanying them on their journey into professional life.

The orchestra meets several times during the year for residency periods under the guidance of internationally renowned artists and star-system conductors. It performs at prestigious venues, theatres and festivals throughout Europe. In parallel, the project offers its participants a tailor-made capacity building programme to enable the acquisition of new fundamental professional assets and skills.

Theresia also includes an Ambassadorship Programme to disseminate classical music and its historic interpretation among new and young audiences in several European countries, fostering integration and dialogue between cultures.

The orchestra's musicians come from more than 40 different countries from all over the world, holding residencies and concerts throughout Europe in Italy, Germany, Austria, Switzerland, France, Spain, Slovenia and Poland. Theresia has recently started a long-term collaboration with the German CD-label **cpo** for the publication of several CDs including works by Mattheson, Kraus, Eichner, Cimarosa, Traetta and many others.

A member of the European Early Music Network (REMA), Theresia Orchestra is currently supported and managed by the Italian foundation ICONS. In 2022,

Theresia entered the group of the leading European youth orchestras co-funded by the European Commission's Creative Europe Programme.

Claudio Astronio

Claudio Astronio is a versatile musician who complements his activities as an organist and harpsichordist with the role of orchestra conductor. He conducts the Harmonices Mundi ensemble, performing at the most important early music festivals around the world. In 2007 he made his debut as opera conductor for Mozart's Don Giovanni and Gluck's Orpheus and Eurydice directed by Graham Vick. His CDs have been honored with many awards from the most important Italian and foreign specialized magazines including *Alte Musik Aktuell*, *Amadeus*, *Diapason*, *Le Monde de la Musique*, *Goldberg*, *Grammophone*, *Repertoire*. His interests also encompass jazz and fusions between different musical worlds. He supplements his concert activities with educational activities at the Trapani Conservatoire where he teaches harpsichord and historical keyboards.

Gemma Longoni

Gemma Longoni began to play the violin at the age of 5. She graduated from the conservatory G. Verdi in Milan in 2010 and completed the master in 2012 with highest honors. She completed her master in baroque violin under the guidance of Amandine Beyer and Leila Schayegh at Schola Cantorum Basiliensis. She has been a member of EUBO in 2011 and 2012, holding also the position of concertmaster and section leader. She is currently member of the Geneva Camerata Orchestra

(GECA). She recorded for EMI Classic, Amadeus, Deutsche Harmonia Mundi and Sony Classical. She joined Theresia in 2015 and has been appointed concertmaster and tutor for the strings section of the orchestra in 2019.

Theresia Orchestra

© Luca Meneghel

